

Alexis Joachimides

Gustave Courbets *mer orageuse* als museale Ikone des modernen Naturalismus um 1900

Ein französisches Bildmotiv in den Museen des deutschen Kaiserreiches

Wie keine andere Bilderfindung Gustave Courbets steht die im Deutschen unter dem Titel *Die Welle* bekannte Meereslandschaft, im Französischen häufiger als *mer orageuse* denn als *la vague* bezeichnet, im Mittelpunkt der deutschen Rezeption dieses Künstlers. In Hans Hildebrandts Überblick über die Kunst der jüngeren Vergangenheit von 1924, seinem Beitrag zum *Handbuch der Kunstwissenschaft*, dem Standardwerk der deutschsprachigen Kunstgeschichte im frühen 20. Jahrhundert, ist eine Version dieses Bildmotives sogar die einzige mit dem Text koordinierte Abbildung, die das Gesamtwerk Courbets repräsentieren kann (Abb. 1).¹ Abgebildet ist dort aber erstaunlicherweise ein Exemplar aus dem Pariser Kunsthandel, dessen Aufnahme laut Bildunterschrift dem Galeristen Paul Durand-Ruel verdankt wurde, und nicht eine der zahlreichen Versionen desselben Sujets, die man inzwischen in deutschen Museen für neuere Kunst sehen konnte. Tatsächlich hatte kurz nach 1900 ein Trend eingesetzt, gerade diese Bilderfindung als die exemplarische Veranschaulichung des modernen Naturalismus des Künstlers zu verstehen, der zu einer Proliferation von Courbets *Wellen*-Bildern in deutschen Museen führte. Mit der Berliner Nationalgalerie an der Spitze hätten Hildebrandt oder sein Verlag ohne weiteres aus einem breiten Angebot an öffentlich zugänglichen Exemplaren ähnlicher oder besserer Qualität wählen können. Obwohl sie darauf verzichteten, bestätigte ihre Auswahl, dass eine einzelne, zudem relativ untypische Bilderfindung aus dem Spätwerk des Künstlers einen herausragenden Status erlangt hatte. Es stellt sich die Frage, warum diese Form der Meereslandschaft, die Courbet in den Jahren um 1870 mehrfach anfertigte und ausstellte, rund eine Generation

1 Hans Hildebrandt, *Handbuch der Kunstwissenschaft. Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts*, Potsdam-Wildpark: Athenaion, 1924, S. 272 (Abb. 291).



291. Gustave Courbet, Die Welle. (Phot. Durand-Ruel & Fils, Paris.)

Typische und verstand es, die eindruckssichere Form zu finden durch einfach starke, immer von Zwecken erzählende Motive, durch fast körperhaft wirkende Modellierung, die dennoch nicht die Gestalten und Dinge isolierte, sondern sie einordnete in ein festes Gefüge von Hell und Dunkel. Denn auch der Maler gab sein Bestes nicht in der Farbe, die als mitunter fast störende Zugabe erscheint, sondern in dem zugleich klaren und geheimnisreichen Spiele von Lichtern, Schatten und Übergängen. Am liebsten stellte Millet Menschen der Nähe, schwer und dunkel, vor lichte Ferne. Der reinen Landschaft wandte sich der Alternde zu, der vielleicht in diesen schwermütig-schlichten Hymnen an Heimerde, Meer und Unendlichkeit sein Tiefstes und Schönstes aussprach.

Gustave Courbet⁴(1820—77; Abb. 6, 291), der mit der Krönung des reinen Realismus die nämliche Sendung in Frankreich erfüllte wie sein Altersgefährte Menzel in Deutschland, ist eines der lehrreichsten Beispiele dafür, wieviel ein einseitiges Genie erreichen kann, wenn es sich hemmungslos von seinen Urinstinkten treiben läßt.

Ein naiver Egoist ohne gleichen, dem auch die Kunst der Vergangenheit nur Rohstoff ist. Wie man einst Tiere und Pflanzen in „nützliche“ und „schädliche“ schied, preist Courbet jene Maler, von denen er lernen kann, Rembrandt und Hals⁵, verhöhnt Lionardo, Michelangelo usw., und wähnt dabei, endgültige Urteile zu prägen. Was er in Worte kleidet, ist unlogisch und subjektiv, seine Kunst-Sentenzen und Wertungen ebenso wie die großsprecherischen kommunistischen Phrasen, ungeordnete Reproduktionen geordneter Gedanken seines Freundes Proud'hon, im Grunde nur Ausbruch überschüssiger Kräfte. Leider bereitet ihm sein politischer Diletantismus die Katastrophe: Nach dem Sturz der Pariser Commune wegen Anstiftung zur Zerstörung der Vendômesäule verurteilt, flüchtet der auch als Künstler Geächtete nach der Schweiz, wo der einst bärenstarke, männlich schöne, doch längst durch Trunk zerrüttete Körper bald dahinsiecht. Was Courbet wirklich zu sagen hat, spricht er als Maler aus, dessen Intuition eine dem triebhaft schöpferischen, nicht dem denkenden Ich geschuldete Einsicht in das Wesen der Kunst zeigt, die immer wieder staunen macht. Denn dieser Verächter der Bildung und aller Geistigkeit, zu Hause in der Körper- und Sinnenwelt, ist nichts als Maler, und Bild ist für ihn, nicht zuerst wie für Dela-

später zu einer Ikone des musealen Betriebes und der kunstkritischen Auseinandersetzung mit dem Künstler werden konnte. Bislang ist eine Fokussierung auf dieses spezifische Rezeptionsphänomen in der Forschung ausgeblieben, ja selbst die genauen Umstände seiner Erwerbung durch einzelne Museen blieben bis in jüngere Zeit oft nebelhaft verschwommen.² Im Folgenden soll deshalb erstmals systematisch nachvollzogen werden, auf welchem Weg und warum Courbets *Welle* im deutschen wie im internationalen Museumsbetrieb als eine Art *must have* für die Präsentation der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts etabliert worden ist. Die anschließenden Überlegungen richten sich also auf die postume Rezeption Courbets und konzentrieren sich dabei vor allem auf die deutsche Museumslandschaft des späteren Kaiserreiches, in der diese Aneignung exemplarisch betrachtet werden kann. Sie blenden dagegen die Fragen nach der mutmaßlichen Intention des Künstlers oder der unmittelbar zeitgenössischen Rezeption dieser Gemälde in Frankreich weitgehend aus, die bis heute im Mittelpunkt der Courbet-Forschung stehen. Dort konkurrieren mindestens drei stark divergierende Interpretationsansätze miteinander, die jeweils entweder eine politisch-allegorische, eine literarisch-symbolische oder eine eskapistische Deutung der *Wellen*-Bilder privilegieren.³ In dieser Kontroverse soll im Folgenden keine Stellung bezogen werden. Stattdessen steht das grundlegend veränderte Image des Künstlers vierzig Jahre nach der ersten öffentlichen Präsentation eines *mer orageuse* im Pariser Salon des Jahres 1870 im Vordergrund. Die angesprochene Kanonisierung von Courbets Meeresmotiv beschränkt sich nicht nur auf die Museen des deutschsprachigen Raumes, die im Zentrum der hier diskutierten Rezeptionsgeschichte stehen, sondern ist ein internationales Phänomen, das sich etwa auch in den großen Kunstmuseen der USA und bis nach Australien verfolgen lässt. Mit einem kleinen Ausblick in die angelsächsische Museumswelt kann dieser weitere Zusammenhang jedoch nur angedeutet

2 So waren noch bei Werner Hofmann (Hrsg.), *Courbet und Deutschland*, Ausst.-Kat., Hamburg (Kunsthalle) u.a. 1978/79, Köln: DuMont, 1978, S. 302–304 die unten geschilderten Erwerbungsstände des Exemplares der Berliner Nationalgalerie vollständig unbekannt.

3 Als Hauptvertreter einer politischen Interpretation zuletzt Klaus Herding, *Equality and Authority in Courbet's Landscape Painting*, in: *Courbet. To Venture Independence*, New Haven/CT, London: Yale Univ. Press, 1991, S. 62–98, erstmals publ. als Klaus Herding, *Egalität und Autorität in Courbets Landschaftsmalerei*, in: *Städel-Jahrbuch* 5 (1975), S. 159–199; für die Herleitung aus der literarischen Romantik vgl. Gloria Groom, *The Sea as Metaphor in Nineteenth-Century France*, in: Juliet Wilson-Bareau, David C. Degener (Hrsg.), *Manet and the Sea*, Ausst.-Kat., Chicago (Art Institute) u.a. 2003/04, New Haven/CT, London: Yale Univ. Press, 2003, S. 35–53; für eine Deutung als marketingstrategischem Eskapismus bes. Anne Wagner, *Courbet's Landscapes and their Market*, in: *Art History* 4 (1981), S. 410–431.

werden. Es bleibt eine Aufgabe zukünftiger Forschung, eine globale Rezeptionsgeschichte von Courbets *Wellen*-Bildern zu schreiben.

1 *La mer orageuse* in Frankreich

Zunächst sei an die Bedingungen erinnert, unter denen diese Bilderfindung ursprünglich entstanden war. Seit 1865 ist Courbet mehrere Jahre lang jeden Sommer von Paris aus für einige Wochen in eines der neuen Seebäder an der Küste der Normandie gereist. Dort entstanden ‚vor der Natur‘ unterschiedliche Gemälde mit Küstenmotiven. Der Künstler sah seine Aufgabe wohl vor allem darin, eine neue Form der von ihm sogenannten *paysage de mer* aus unmittelbarer Beobachtung zu entwickeln, die sich von der traditionellen, anekdotisch aufgeladenen Bildgattung der *marine* mit ihren typischen Schiffbruchszenen oder anderen genrehaften Staffagen absetzen sollte.⁴ Außerdem verkauften sich die Küstenlandschaften ausgezeichnet, teilweise bereits unmittelbar vor Ort als touristische Andenken. Bei seinem letzten Aufenthalt in der Normandie, im Spätsommer 1869 in Étretat, entstand auch die Bilderfindung der *Welle*, zunächst in mehreren kleinformatischen Fassungen, die den Charakter von Ölskizzen besessen haben dürften.⁵ Noch vor Ort begann Courbet, eine großformatige Version für die Salonausstellung des kommenden Jahres auszuarbeiten, die er nach seiner Rückkehr in Paris fertigstellte. Dort sollte sie zusammen mit einer Darstellung des bekannten Felsentores von Étretat gezeigt werden, die ebenfalls eine vorher erprobte Bildformel monumentalisierte.⁶ In einem Brief an seine Eltern behauptet der Künstler, vor Ort innerhalb eines Monats bereits zehn Meereslandschaften hergestellt zu haben, von denen er die Hälfte sofort habe verkaufen können.⁷ Da heute aber etwa 60 Fassungen der *Welle* bekannt sind, müssen viele davon später in Paris ausgearbeitet oder überhaupt erst aus dem Gedächtnis gemalt worden

4 Der Begriff *paysage de mer* zuerst in Gustave Courbet, Brief an die Eltern vom 17. November 1865, publ. in Petra ten-Doesschate Chu (Hrsg.), *Correspondance de Courbet*, Paris: Flammarion, 1996, S. 240–241 (Nr. 65–16).

5 Zur Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte vgl. Hélène Toussaint (Hrsg.), *Gustave Courbet (1819–1877)*, Ausst.-Kat., Paris (Galeries nationales du Grand Palais) 1977/78, Paris 1977, S. 202–208; Pierre Vallaud u.a. (Hrsg.), *Gustave Courbet*, Ausst.-Kat., Paris (Galeries nationales du Grand Palais) 2007/08 u.a., Paris: Éd. des Musées Nationaux, 2007, S. 288–293.

6 Zum Étretat-Motiv vgl. u.a. Toussaint 1977 (wie Anm. 5), S. 204–205; Vallaud 2007 (wie Anm. 5), S. 296–297.

7 Gustave Courbet, Brief an die Eltern im September 1869, publ. in Chu 1996 (wie Anm. 4), S. 312–313 (Nr. 69–7); eine ähnliche Zahl in einem Brief an Jules Antoine Castagnary vom 6. September 1869, *ibid.*, S. 313–314 (Nr. 69–8).

sein. Wahrscheinlich hat Courbet noch mindestens bis zu seinem Gang ins Exil 1873 immer wieder Varianten angefertigt, nachdem sich die Marktgängigkeit des Sujets herausgestellt hatte. Es handelt sich, anders als früher angenommen, bei den meisten Fassungen also nicht um Vorstudien zu dem Gemälde im Salon von 1870 und damit auch nicht um Studien ‚vor der Natur‘, sondern um später entstandene, eigenhändige Repliken oder Variationen, wenn nicht gar Fälschungen. Die Präsentation der beiden Gemälde im Salon des Jahres 1870 wurde für den bis dato bekanntlich kontrovers beurteilten Künstler ein großer Erfolg. Besonders das unter dem Titel *La mer orageuse ou la vague* ausgestellte Wellen-Motiv, das mit der Fassung identisch ist, die sich heute im Musée d’Orsay befindet (Abb. 2), stieß auf eine begeisterte, überwiegend positive Resonanz bei der Kritik.⁸ Selbst ein konservativer Rezensent wie Camille Lemmonier betonte die atemberaubende Dynamik des Bildes:

Figée dans le bloc et roulée en contours courroucées, la vague se creuse et s’enfie dans une polissure qui fait luire sa croupe, et l’on dirait en son cabrement de pierre le ventre tordu d’un cheval marin. [...] Mais le ciel, cylindré de masses ardoisées qui se rembrunissent à l’horizon, est admirable de vigueur tout à la fois et d’électricité. [...] Courbet est un des tempéraments de peintre le plus extraordinaires qui se soient rencontrés.⁹

Irritation rief zwar auch weiterhin die ungewöhnliche Maltechnik eines stark pastosen Farbauftrages mit dem Palettenmesser hervor, die der Künstler schon seit längerem für seine Landschaftsmotive verwendete, aber der Vorwurf, die Darstellung des Wassers sei dadurch zu kompakt geraten, blieb eine Randercheinung.¹⁰ Dagegen griffen die zeitgenössischen Karikaturisten, die habituell prominente Salon-Beiträge in den Wochenzeitschriften ins Lächerliche zogen, genau diesen Aspekt auf.¹¹ Doch der Umstand, dass überhaupt zwei Karikaturen zu einem Landschaftsgemälde entstanden, obwohl sich normalerweise das Interesse der Zeichner wie der schreibenden Kritiker fast ausschließlich auf Historienbilder oder andere narrative Sujets konzentrierte, ist an sich schon ein Indiz für den Aufmerksamkeitserfolg, den der Künstler erzielt hatte.

8 Horst W. Janson (Hrsg.), *Paris Salon de 1870* (Catalogues of the Paris Salon 1673 to 1881, Bd. 50), New York, London: Garland, 1977, Nr. 671. Die Identifikation mit dem Gemälde im Musée d’Orsay u.a. gesichert durch das Format und die zeitgenössischen Karikaturen (s.u.), die das Motiv mit den zwei Booten am Strand wiedererkennen lassen.

9 Camille Lemmonier, *Salon de Paris 1870*, Paris: A. Morel, 1870, S. 212–213.

10 Zur zeitgenössischen Kritik vgl. u.a. Gustave Courbet, Brief an Juliette Courbet vom 29. April 1870, publ. in Chu 1996 (wie Anm. 4), S. 329–330 (Nr. 70–11), mit Beispielen in Anm. 1.

11 Zu Courbets Gemälde entstanden zwei Karikaturen; vgl. Cham, *Au Salon de 1870*, Paris: A. de Vresse, 1870, o. Pag. [S. 8]; N. N., „Stock au Salon“, in: *Stock-Album. Théâtre, musique, choses du jour; fantaisies, beaux-arts* 1/4 (1870), S. 3.



Abb. 2 Gustave Courbet, *Mer orageuse*, Öl auf Lw., 1869/70 (Salon von 1870), Paris, Musée d'Orsay.

Auf den medialen Erfolg des Salons folgte der kommerzielle auf dem privaten Kunstmarkt, der jene bereits erwähnte Vielzahl von Wiederholungen hervorgebracht hat.¹² Eine öffentliche Anerkennung durch den Staat gab es dagegen erst nach dem Zusammenbruch des Zweiten Kaiserreiches, als sich die Dritte Republik konsolidiert hatte. Während der Umbruchszeit musste der Künstler ins Schweizer Exil flüchten, aus dem er vor seinem Tod 1877 nicht mehr zurückgekehrt ist. Der kurz darauf erfolgende Umschwung von einer konservativen zu einer liberalen Regierung kam für seine Begnadigung zu spät, für sein letztes in Paris prominent präsentiertes Werk dagegen gerade rechtzeitig.¹³ In kurzer Zeit haben mehrere französische Museen eine Fassung des *mer orageuse* angekauft,

12 Zur Vermarktung von Courbets Meereslandschaften vgl. Petra ten-Doesschate Chu, Courbet et la commercialisation de son œuvre, in: Jörg Zutter (Hrsg.), *Courbet. Artiste et promoteur de son œuvre*, Ausst.-Kat., Lausanne (Musée cantonal des Beaux-Arts) 1998/99 u.a., Paris: Flammarion, 1998, S. 53–81, bes. S. 77–78.

13 Zur Kunstpolitik am Beginn der 3. Republik vgl. Patricia Mainardi, *The End of the Salon. Art and State in the Early Third Republic*, Cambridge/MA: Cambridge Univ. Press, 1993.

darunter das Pariser Musée du Luxembourg 1878 die Version aus dem Salon von 1870 und das Musée des Beaux-Arts von Lyon 1881 eine ihrer großformatigen Varianten.¹⁴ Die Motivation der neuen liberalen Kulturfunktionäre des französischen Staates für diese Ankaufsoffensive war wohl hauptsächlich eine politische Interpretation des Motivs als gegen Napoleon III. und sein untergegangenes Kaiserreich gerichtete Allegorie, wie sie im zeitgenössischen Diskurs artikuliert wurde. 1882 veranstaltete die Pariser École des Beaux-Arts, deren erklärte Gegnerschaft der anti-akademische Maler zeitlebens vor sich hergetragen hatte, auf Veranlassung der neuen Regierung eine umfassende Retrospektive von Courbets Werk, wie sie bisher ausschließlich Mitgliedern der Akademie als postume Ehrung vorbehalten war. Im Katalogvorwort zu dieser Ausstellung erläuterte der Kunstkritiker und langjährige Wegbegleiter des Künstlers, Jules Antoine Castagnary, den zeitgeschichtlichen Kontext etwa auch der Meeresbilder am Ende der 1860er Jahre:

La situation politique était d'ailleurs bien changé. [...] Le morts eux-mêmes sortaient du tombeau pour protester contre un régime exécré. La démocratie montait comme une mer débordante. L'ordre des faits et d'idées importés autrefois dans l'art par le maître d'Ornans, recevait de jour en jour une plus éclatante justification. [...] On était d'accord sur le rôle de l'art et sa destination sociale. Courbet apparaissait comme le maître incontesté qui allait guider la jeunesse dans les nouvelles voies.¹⁵

Für Castagnary, einen der frühesten Verteidiger des Realismus, stand eine politische Interpretation der Kunst Courbets außer Zweifel. Sie knüpfte an des Künstlers eigene Identifikation mit dem frühsozialistischen Theoretiker Pierre-Joseph Prudhon an, der in seinem kulturtheoretischen Werk *Du principe de l'art et sa destination sociale* (1862), auf das die Textpassage von Castagnary anspielt, die anvisierte Rolle der Kunst zur Vorbereitung einer sozialen Revolution am Beispiel Courbets erläutert hatte. In diesem Sinne konnte der Künstler für Castagnary als Führer der Jugend in eine neue Zeit erscheinen, auch wenn diese antizipierte Zukunft jetzt offenkundig der liberalen Demokratie und nicht mehr der sozialen Revolution galt, für deren Scheitern in der *Commune* Courbet nach 1871 bestraft worden war.

14 Heute in Paris, Musée d'Orsay, Inv.-Nr. RF 213; vgl. Isabelle Compin, Anne Roquebert, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay*, Paris: Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1986, Bd. 3, S. 163; bzw. in Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. B 295; vgl. <http://beauxarts.gestion.lyon.fr/mba/sections/fr/collections-musee/peintures/oeuvres-peintures/xixe_siecle/courbet_la-vague/> (06.04.2017).

15 Jules Antoine Castagnary, *Exposition des œuvres de G. Courbet à l'École des beaux-arts*, Paris: Impr. de E. Martinet, 1882, S. 26–27.

2 Die Rezeption der *Welle* im Deutschen Kaiserreich

Unter grundsätzlich anderen Voraussetzungen vollzog sich die Musealisierung desselben Motivrepertoires eine Generation später im Deutschen Kaiserreich. Eine neue Generation ‚progressiver‘ deutscher Museumsleiter, die um die Jahrhundertwende auf führende Positionen des deutschen Museumsbetriebes gelangt war, modernisierte die Institution in organisatorischer, sammlungsstrategischer und ausstellungstechnischer Hinsicht. Vorbild für diesen Typus des ‚modernen Galerieleiters‘, wie er zeitgenössisch bezeichnet wurde, war Hugo von Tschudi, seit 1896 Direktor der Berliner Nationalgalerie und damit für das zentrale Museum neuerer Kunst im Deutschen Kaiserreich verantwortlich.¹⁶ Seine Umgestaltung der Sammlung wie der Erscheinung dieses Hauses von einem Nationaldenkmal der Reichseinigung zu einem Museum moderner Kunst wurde zum Paradigma der Museumsreform.¹⁷ Dabei teilten die ‚modernen Galerieleiter‘ ein zentrales Anliegen bei der Modernisierung jener Museen jüngerer und zeitgenössischer Kunst, die sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts aus den Sammlungen älterer Kunst herausgelöst hatten:¹⁸ Gegen erheblichen Widerstand aus der konservativ-akademischen Künstlerschaft und dem bildungsbürgerlichen Publikum wollten sie den französischen Impressionismus und dessen deutsches Äquivalent eines modernen Naturalismus in die bisher ganz anders geprägten Sammlungen integrieren.¹⁹ Dazu verfolgten sie eine dynamisch-aktive

16 Barbara Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mainz: von Zabern, 1993; Andrea Zell, Hugo von Tschudi. Ein Wegbereiter der Museumsarbeit des 20. Jahrhunderts, in: *Oberbayerisches Archiv* 117/118 (1993–94), S. 7–83; Johann Georg Prinz v. Hohenzollern, Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, Ausst. Kat., München (Neue Pinakothek), Berlin (Nationalgalerie) 1996/97, München, New York: Prestel, 1996. „Ein neuer Typ des Galeriedirektors“ bei Hugo von Tschudi, Vorwort zum Katalog der aus der Sammlung des Kgl. Rates Marzell von Nemes [...] zu München 1911 ausgestellten Gemälde, in: *Hugo von Tschudi. Gesammelte Schriften zur neueren Kunst*, in: Ernst Schwedeler-Meyer (Hrsg.), München: F. Bruckmann, 1912, S. 226–231, S. 228.

17 Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden, Basel: Verl. der Kunst, 2001, S. 145–165.

18 Zu diesem Museumstyp vgl. Jesús Pedro Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art 1800–1930*, Aldershot u.a.: Ashgate, 1998; Alexis Joachimides, Die Entstehung einer neuen Institution. Museen zeitgenössischer Kunst in Europa um die Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Herbert W. Rott, Joachim Kaak (Hrsg.), *Das 19. Jahrhundert. Die Neue Pinakothek*, Köln: Pinakothek – DuMont, 2003, S. 400–425.

19 Peter Paret, *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland*, Frankfurt/M. u.a.: Ullstein, 1983; Josef Kern, *Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland. Studien zur Kunst – und Kulturgeschichte des Kaiserreiches*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1989; Andreas Holleczek, Andrea Meyer (Hrsg.), *Französische Kunst –*

Ankaufspolitik, die in staatlichen Museen oft den Umweg über fingierte Schenkungen gehen musste, weil sie weder mit politischer Unterstützung durch den populistisch agierenden Staat noch mit dem Konsens konservativ dominierter Ankaufskommissionen rechnen konnte. Mit Hilfe eines Netzwerkes aus Händlern und großbürgerlichen Sammlern, die den modernen Naturalismus präferierten, gelang es ihnen jedoch innerhalb von anderthalb Jahrzehnten bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges, die Ausrichtung der meisten deutschen Museen für Gegenwartskunst nachhaltig zu verändern. Für den Erfolg dieser strategischen Ankaufsoffensive war es jedoch notwendig, die Herkunft des Impressionismus aus einer weit zurückreichenden französischen Tradition naturalistischer und *pleinairistischer* Tendenzen in der Kunst des 19. Jahrhunderts zu demonstrieren, wodurch mit den neueren, genuin impressionistischen Gemälden auch Werkbeispiele für deren ‚Vorläufer‘ aus dem Umfeld der Schule von Barbizon und anderer französischer Naturalisten in die deutschen Museen gelangten. In diesen Zusammenhang fällt der mehrfache Erwerb von Courbets Meereslandschaften in Varianten des *mer orageuse* von 1870, zuerst 1904–06 für die Berliner Nationalgalerie (Abb. 3) und in deren Nachahmung 1905 für die Kunsthalle in Bremen und 1907 für das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main.²⁰ Bei diesem Interesse an der Bilderfindung Courbets spielte die mögliche politische Deutung als Kritik an der Herrschaft Napoleon III., die seine französische Rezeption nach 1871 geprägt hatte, keine Rolle mehr. Voraussetzung für Courbets Integration in einen neuen Kanon naturalistischer Kunstentwicklung war vielmehr eine Entpolitisierung des Künstlers. Typisch für diesen Blick ist die Deutung des Kunstkritikers Julius Meier-Graefe in seiner Gegenüberstellung *Corot und Courbet* von 1905 sowie später in der zweiten Auflage seiner *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (1914/15) oder in seiner Monographie zu Courbet von 1921.²¹

Deutsche Perspektiven 1870–1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik (Passagen, Bd. 7), Berlin: Akademie – Verl., 2004.

- 20 Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 967; vgl. Hugo von Tschudi (Hrsg.), *Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen in der Königlichen National-Galerie zu Berlin*, Berlin: E. S. Mittler u. Sohn, 1908, Nr. 891. Bremen, Kunsthalle, Inv.-Nr. 295–1905/16; vgl. Gustav Pauli (Hrsg.), *Katalog der Gemälde und Bildhauerwerke in der Kunsthalle zu Bremen*, Bremen: Leuwer, 1907, Nr. 295. Frankfurt/M., Städel Museum, Inv.-Nr. 1433; vgl. Ernst Holzinger (Hrsg.), *Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main Bd. 1: Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts*, bearb. von Hans-Joachim Ziemke, 2 Bde., Frankfurt/M.: Verl. G. Schulze-Bulmke, 1972, Bd. 1, S. 71–72.
- 21 Julius Meier-Graefe, *Corot und Courbet. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei*, Leipzig: Insel-Verl., 1905; Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 3 Bde., München: Piper, (2. Aufl.) 1914/15, Bd. 1, S. 211–229; Julius Meier-Graefe, *Courbet. Mit 8 Lichtdrucktafeln und 106 Netzätzungen*, München: Piper, 1921. Noch keine Berücksichtigung von Courbet in Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen*

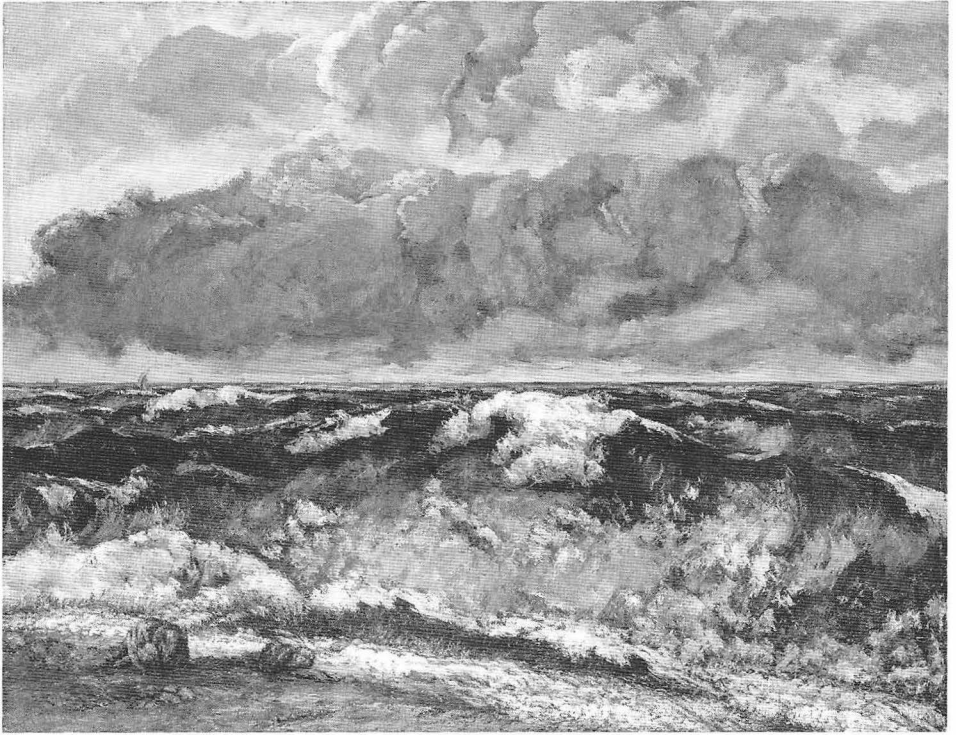


Abb. 3 Gustave Courbet, *Die Welle*, Öl auf Lw., dat. 1870, Berlin, Alte Nationalgalerie.

Während sich Castagnary auf Prudhons politische Inanspruchnahme von Courbets Kunst bezogen hatte, berief sich Meier-Graefe auf die Kritik Émile Zolas an dieser Engführung, die einer Instrumentalisierung gleichkäme.²² Meier-Graefe ging sogar so weit, für den Künstler ein fiktives Persönlichkeitsbild zu erfinden, um dessen gut dokumentierte politische Selbstäußerungen zu marginalisieren: „Man nahm seine Theorie – die echten Redensarten eines Alkoholikers – ernst und vergaß nicht nur, daß dieser Mensch immensurabel trank, sondern auch, daß er malte. [...] Seine Kunst enthielt nichtsdestoweniger ein Programm wirksamer

Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste als Beitrag zu einer neuen Ästhetik, 2 Bde., Stuttgart: Jul. Hoffmann, 1904.

²² Sein Bezugstext ist Émile Zola, Proudhon et Courbet, in: *Le Salut Public* vom 26. Juli und 31. August 1865; neu publ. mit Kommentar in Gaëtan Picon, Jean-Paul Bouillon (Hrsg.), *Émile Zola. Le bon combat. De Courbet aux Impressionistes*, Paris: Hermann, 1974, S. 36–56.

Art; nicht das von Prudhon, sondern das der kommenden Malerei. Die soziale Phrase schweigt vor der ‚Woge‘.“²³

Dass Courbets *Woge*, wie die Meereslandschaft in den pathetischen Worten Meier-Graefes jetzt hieß, durch deutsche Museen dieser Zeit so häufig erworben werden konnte, war das Ergebnis eines Netzwerkes aus Museumsdirektoren, Sammlern und Händlern mit einer gemeinsamen ästhetischen Präferenz.²⁴ Die großformatige, auf 1870 datierte und signierte Fassung, die Hugo von Tschudi für die Berliner Nationalgalerie erwerben konnte, hatte ihm der Kunstkritiker, Sammler und Händler Théodore Duret 1904 in Paris angeboten. Der Kontakt war durch das gemeinsame Interesse am Impressionismus zustande gekommen, den Duret als Kritiker frühzeitig publizistisch unterstützt hatte und erfolgreich vermarktete.²⁵ Seit Winter 1904/05 befand sich das Gemälde zur Ansicht in Berlin.²⁶ Ein Antrag Tschudis zum Ankauf durch den Staat scheiterte 1905 vorhersehbar am Einspruch Kaiser Wilhelm II., der keine Ankäufe moderner französischer Bilder mehr genehmigte, seitdem es 1897 zu einem politischen Skandal um die Nationalgalerie gekommen war.²⁷ Erst 1906 gelang es Tschudi, mit dem Fürsten Guido Henckell von Donnersmarck einen Stifter aus seinem Unterstützerkreis zu finden, der die *Welle* als private, nicht genehmigungspflichtige Schenkung übernahm. Das Bild war seit Dezember dieses Jahres in den Ausstellungsräumen des Museums zu sehen. War das Ankaufverfahren charakteristisch für die Funktionsweise des ‚Systems Tschudi‘, so ist es erstaunlich, dass der Händler bereit war, dem Museumsdirektor ein auf dem Markt gefragtes Objekt auf Vertrauensbasis für gut zwei Jahre zu überlassen, ohne sicher sein zu können, ob der Verkauf zustande kommen würde. Tschudis Kaufentscheidung beruhte sicher auf dem besonders modernen Charakter dieser Version, die keine Relikte des Narrativen mehr aufweist, wie sie etwa noch die frühere, zwei Boote im Vordergrund zeigende Fassung im Musée du Luxembourg prägt. Außerdem hatte Duret sein Angebot vermutlich durch eine eigens eingeholte Stellungnahme von Paul Cézanne zu dessen besonderer Qualität geadelt. Cézanne, der

23 Meier-Graefe 1905 (wie Anm. 21), S. 125–128. Zur Entpolitisierung des Impressionismus in Deutschland allgem. Barbara Paul, Drei Sammlungen französischer, impressionistischer Kunst im kaiserlichen Berlin. Bernstein, Liebermann und Arnhold, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 42/3 (1988), S. 11–30.

24 Diese internationalen Strukturen beschreibt Robert Jensen, *Marketing Modernism in fin-de-siècle Europe*, Princeton/NJ: Princeton Univ. Press, 1996.

25 Théodore Duret, *Les peintres impressionistes*, Paris: Librairie parisienne, 1878; vgl. auch Marie-Chantal Nessler, Françoise Royer, *Théodore Duret. Entre négoce de cognac et critique d'art*, Saintes: Croît vif, 2010.

26 Zum Erwerbungsverlauf vgl. Prinz v. Hohenzollern, Schuster 1996 (wie Anm. 16), S. 42–45.

27 Dieser häufig dargestellte Konflikt zusammengefasst *ibid.*, S. 21–40.

am 22. Oktober 1906 in Aix-en-Provence starb, also vor der Erstpräsentation in Berlin, muss das Bild gesehen haben, als es sich noch bei Duret in Paris befand. Sein Kommentar, der nur im Angesicht des Gemäldes formuliert worden sein kann, ist in einer etwas rätselhaften Version überliefert, die offenbar einfach die zwischenzeitliche Verbringung nach Berlin stillschweigend in den Textbestand mitaufnahm:

Les grandes Vagues, celle de Berlin, prodigieuse, une des trouvailles du siècle, bien plus palpitante, plus gonflée, d'un vert plus baveux, d'un orange plus sale, que celle d'ici [im Pariser Musée du Luxembourg ?], avec son échevellement écumeux, sa marée qui vient du fond des âges, tous son ciel loqueteux et son âpreté livide. On la reçoit en pleine poitrine. On recule. Toute la salle sent l'embrun.²⁸

Wenn Cézannes Stellungnahme tatsächlich einen Einfluss auf Tschudis Entscheidung hatte, so konnte sie ihm die überzeugende Wirklichkeitssuggestion bestätigen, die das Gemälde zu einer exemplarischen Verkörperung des modernen Naturalismus machte. Die anschließenden Ankäufe ähnlicher Bilder durch Gustav Pauli in Bremen 1905, Georg Swarzenski in Frankfurt 1907 und noch für die Sammlung Oskar Reinhart in Winterthur 1925 folgen dem Vorbild Tschudis und stammen aus demselben Netzwerk.²⁹ Bei dem Gemälde, das nach Bremen gelangte, war der Vorbesitzer kein anderer als Meier-Graefe, der das Bild vor längerer Zeit aus einer Pariser Sammlung gekauft hatte.³⁰ Seine Monographie über *Corot und Courbet* aus demselben Jahr erscheint vor diesem Hintergrund wie Werbung in eigener Sache:

Aber nichts kommt der Macht des Ausdrucks gleich, mit der er um diese Zeit das Element selbst ohne alles Beiwerk darstellte. Er faßte den Ausschnitt des Meeres immer enger, machte es hier gerade so, wie mit vielen anderen gleichzeitigen Landschaften, wo er [...] den Felsen oder die Erde dem Beschauer ganz nahe rückt und einen Einblick in das Innerste der Materie öffnet. [...] Er stellte in großem Format mit einem verhältnismäßigen Minimum von gesehenem Raum das Maximum von Kraft dar, Querschnitte durch das ganze tobende Kräfte-Chaos des Meeres.³¹

28 [Frei nach] Paul Cézanne, zit. in Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris: Bernheim-Jeune, 1926, S. 326. Eine deutsche Übersetzung von Else Glaser in Joachim Gasquet, *Cézanne*, Berlin: Casirer, 1930, S. 141.

29 Zur Version in Winterthur, Inv.-Nr. 1925.6, vgl. Mariantonia Reinhard-Felice (Hrsg.), *Sammlung Oskar Reinhart ‚Am Römerholz‘ Winterthur. Gesamtkatalog*, Basel: Schwabe, 2003, S. 422–423 (s.v. „Die Woge“). Das Gemälde wurde von Reinhart 1925 in der Galerie Paul Casirer in Berlin erworben.

30 Dorothee Hansen, Henrike Holsing, *Vom Klassizismus zum Kubismus. Bestandskatalog der französischen Malerei in der Kunsthalle Bremen*, München: Hirmer, 2011, S. 197–201.

31 Meier-Graefe 1905 (wie Anm. 21), S. 195.

3 Die Assoziation mit der deutschen Romantik

Für die Kanonisierung der *Wellen*-Bilder in Deutschland war aber nicht nur ihre Omnipräsenz in Museen und ihre Deutung als exemplarische Einlösung des Naturalismus maßgeblich, sondern auch der naheliegende Vergleich mit einer inzwischen berühmten Bilderfindung Caspar David Friedrichs. *Der Mönch am Meer* war durch die *Jahrhundertausstellung deutscher Kunst* in der Berliner Nationalgalerie im Sommer 1906 ins Bewusstsein der Kunstöffentlichkeit gerückt, in der erstmals seit ihrer Entstehungszeit eine größere Auswahl von Friedrichs Werken vorgestellt wurde.³² Mindestens ein Rezensent der Ausstellung, Georg Josef Kern, ein Mitarbeiter Tschudis, machte den Vergleich explizit: „Mit der Kunst Friedrichs, auf den wir in diesem Hefte nicht nochmals ausführlich zu sprechen kommen wollen [...], ist, wie man weiss, die Ausstellung fabelhaft reich vertreten. Die Bilder mit den Kruzifixen, [...], das Seestück mit der Menschengestalt am Strand, das grossartig ist und im Vordergrund und Meer eine Idee an ... Courbet erweckt.“³³ Die hier kaum ausgesprochene Ähnlichkeit beruht auf dem Fehlen einer innerbildlichen Rahmung und der Suggestion von Unendlichkeit, während Friedrichs Identifikationsfigur des ‚Mönchs‘ bei Courbet in den Realraum des Betrachters verlagert worden ist. Unterstützung erhielt diese Assoziationskette von Friedrich zu Courbet überraschenderweise von einem französischen Kommentator, in einem Aufsatz des Vorbesitzers Théodore Duret, der 1911 in deutscher Übersetzung in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* abgedruckt wurde: „Was er [Courbet] auf zahlreichen Leinwänden vor allem wiedergeben wollte und in der That wiedergegeben hat[,] war die Empfindung des Unermesslichen, die der Anblick des sich im Horizont verlierenden Meeres und des Himmels erweckt, der sich darüber wölbt. Nur ein Titel passt für diese Bilder: Die Unermesslichkeit.“³⁴ Die Erfahrung des Erhabenen in der Natur war das *tertium comparationis* zwischen Courbet und der deutschen Romantik. Damit war die Sonderstellung seiner Meeresbilder gegenüber anderen Bilderfindungen des Künstlers im deutschsprachigen Raum unumstößlich. Die langfristige Resonanz dieser Gleichsetzung reicht in Deutschland noch bis zu den Courbet-Interpretationen Klaus Herdings in den 1970er Jahren.³⁵ Sie macht auch verständlich, warum Courbets Gemälde unter der missverstandenen Bezeichnung „Kurbel-

32 Sabine Beneke, *Im Blick der Moderne. Die „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775–1875)“ in der Berliner Nationalgalerie 1906*, Berlin: Bostelmann und Siebenhaar, 1999.

33 [Georg Josef Kern], Die Jahrhundertsausstellung in der Nationalgalerie II, in: *Kunst und Künstler* 4 (1906), S. 351–361, S. 359–360.

34 Théodore Duret, Gustave Courbet, in: *Kunst und Künstler* 9 (1911), S. 617–626, S. 621.

35 Herding 1975 (wie Anm. 3).

welle“ als einziges Kunstwerk des 19. Jahrhunderts auf einer Liste ahnungsloser Publikumsfragen nach kanonischen Hauptwerken der Sammlung auftritt, die 1965 an den West-Berliner Museen aufgezeichnet worden ist.³⁶

4 Ausblick

Weit über Deutschland hinaus spiegelt sich der ikonische Status der *Wellen*-Bilder in der Verbreitung dieses Motivs in vielen internationalen Museumssammlungen zur Kunst des 19. Jahrhunderts, ohne dass dafür ebenfalls eine Bezugnahme auf die deutsche Romantik vorausgesetzt werden kann. Ausschlaggebend war neben der großen Zahl an Exemplaren, die Courbet hergestellt hatte und die einen Ankauf für ein Museum bis heute möglich machen, vor allem die internationale Vernetzung der Sammler, Händler und Kuratoren, die den französischen Impressionismus favorisierten. Die meisten frühen Erwerbungen der *waves* von Courbet in den USA waren Schenkungen aus bekannten Privatsammlungen mit eben dieser Ausrichtung wie 1905 in Philadelphia aus dem Besitz von John G. Johnson oder 1925 in Brooklyn aus dem Besitz von Henry und Louisine Havemeyer.³⁷ Es wäre noch zu untersuchen, ob es zumindest bis 1914 direkte Kontakte der amerikanischen Sammler zu den deutschen Museumsreformern gegeben hat oder ob die Händler impressionistischer Werke in Paris, wie etwa Duret oder Durand-Ruel, das einzige Scharnier zwischen den beiden Museumslandschaften bildeten. Aber vor allem gilt es, analog zu dem hier vorgestellten Beispiel der deutschen Rezeption, den spezifischen angelsächsischen Diskurs zu rekonstruieren, in dem Courbets Platz in der Vorgeschichte der modernen Kunst definiert wurde. Eine erste Vorstellung davon kann die Stellungnahme des Kunstkritikers Frank Rinder vermitteln, der 1923 als Agent für den Aufbau der National Gallery of Victoria tätig war und auf dem Londoner Kunstmarkt eine *Welle* von Courbet sah, die das australische Nationalmuseum im Folgejahr auf seinen Rat hin ankaufte: „Only once in a hundred times does even an eminent artist compass so dramatically elemental a pictorialisation of the sea. The waters of deep green convey a wonderful sense of volume and mo-

36 Publiziert und kommentiert als „Museumsfragen“ in Martin Warnke, *Künstler, Kunsthistoriker; Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte*, Luzern, Frankfurt/M.: Bucher, 1979, S. 119–122.

37 Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, Inv.-Nr. W1905-1-1; vgl. <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/104430.html?mulR=1005280196|20>> (06.04.2017). New York, Brooklyn Museum of Art, Inv.-Nr. 41.1256; vgl. <<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4733>> (06.04.2017).

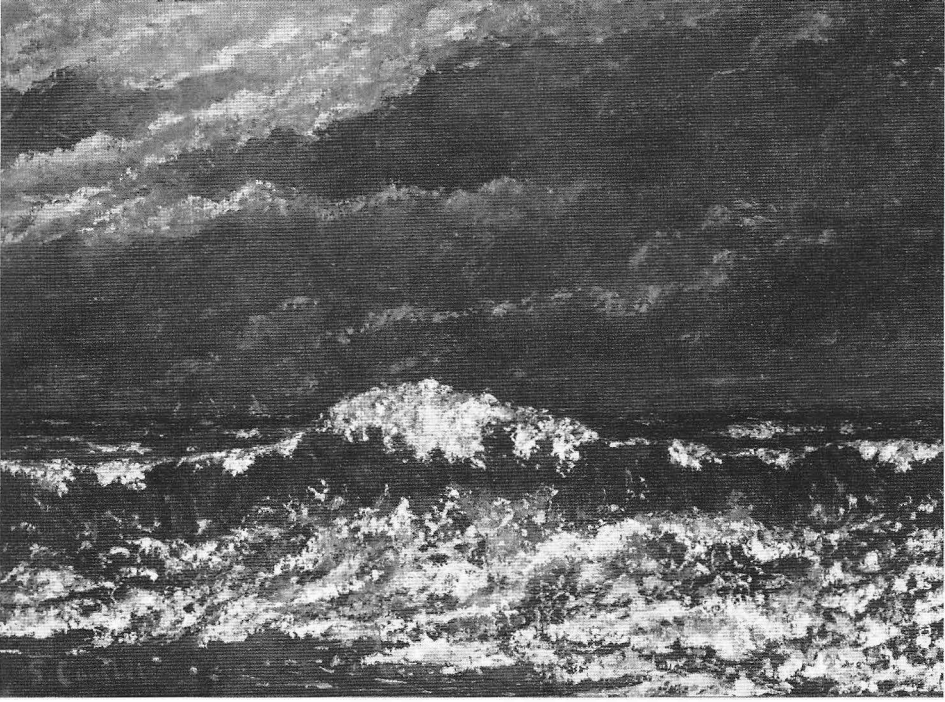


Abb. 4 Gustave Courbet, *The Wave*, Öl auf Lw., ca. 1870–73 (?), Melbourne, National Gallery of Victoria.

mentum, the churned foam, done with the palette knife, is arrestingly expressive, the ominously dark sky, with its break in the upper left section and elsewhere, is a broad and masterful generalization.³⁸ Vor der Version, die sich heute in Melbourne befindet (Abb. 4), sah Rinder nicht mehr die überzeugende Wirklichkeitssuggestion, wie Cézanne sie vor der Fassung konstatiert hatte, die heute in Berlin zu sehen ist, sondern vorrangig eine durch bestimmte Gestaltungsverfahren gesteigerte Ausdrucksstärke auf einer beinahe opaken Oberfläche. Gerade die ‚Sichtbarkeit‘ des Palettenmessers als Arbeitsinstrument machte das von ihm empfohlene Gemälde so ankaufswürdig. Im Anschluss an den britischen Kunstkritiker Roger Fry, der seit 1910 in London Ausstellungen aktueller französischer Malerei ‚jenseits des Impressionismus‘ veranstaltet hatte, liegt

38 Frank Rinder, Brief an E. La Touche Armstrong vom 31. Juli 1923 und 8. August 1923, in Melbourne, National Gallery of Victoria, Frank Rinder Papers, zit. nach Anthony White, *Paysages de Mer. Courbet's The Wave*, in: *National Gallery of Victoria Art Journal* 47 (2007), S. 47–54, S. 47.

der Wert des Bildes in der latenten Autonomie der künstlerischen Mittel, die Courbet Rinder zufolge als einen Vorläufer des Postimpressionismus und der Avantgarde des 20. Jahrhunderts erscheinen ließen.