

Begräbnis als Selbstinszenierung : Courbets "Enterrement à Ornans" - eine Neuinterpretation

Autor(en): **Zelger, Franz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der
Universität Zürich**

Band (Jahr): **5 (1998)**

PDF erstellt am: **03.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720014>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Begräbnis als Selbstinszenierung

Courbets »Enterrement à Ornans« – eine Neuinterpretation

Für Werner Weber

»Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans«. Unter diesem Titel schickte Courbet das Bild, ein Riesenformat, das sich heute im Musée d'Orsay in Paris befindet, an den Salon von 1851 (Abb. 1).¹ »Les petits tableaux ne font pas la réputation«,² meinte der Maler. So zeigt das »Begräbnis« eine Bestattung nach damaligem Brauch, doch ins Monumentale gesteigert.

Vorerst sei das Bild kunsthistorisch situiert. Wichtige Fakten und rezeptionsgeschichtliche Aspekte sollen in Erinnerung gerufen werden, denn sie bilden den Ausgangspunkt für eine neue Deutung, bei der Courbets Vorliebe für Selbstinszenierung im Zentrum steht.

Über den Anlass der Entstehung des Gemäldes gehen die Meinungen ebenso auseinander wie über dessen Bedeutung. Courbet berichtet in einem Brief an Champfleury, dass jedermann in Ornans auf dem Bild dargestellt werden wollte, er habe schon »den Bürgermeister porträtiert [...], den Priester, den Friedensrichter, den Kreuzträger, den Notar, den Referendar Marlet, meine Freunde, meinen Vater«.³ Die einzelnen Figuren können tatsächlich identifiziert werden.⁴ Im Trauernden ganz links aussen erkennt man den damals bereits verstorbenen Grossvater des Künstlers, Antoine Oudot, was darauf hinweist, dass es sich hier um eine fiktive Darstellung handelt.⁵ Dann folgen die vier Sargträger, breitkrepelige Filzhüte auf dem Kopf: vorne Alphonse Promayet, der aus Ornans stammende Musikerfreund; dahinter, im Profil, ein weiterer Freund Courbets, der Schriftsteller Max Buchon. Abbé Benjamin Bonnet, der Pfarrer von Ornans, ist flankiert vom Sakristan mit dem Tragkreuz und von Kirchendienern verschiedenen Ranges. Im Vordergrund kniet der Totengräber Joseph Cassard. Dann folgen weitere Trauernde, Régis Courbet, der Vater des Malers, en face, hinter ihm Urbain Cuenot, der Jagd- und Kaffeehausgefährte, vorne, prominent plaziert, Hippolyte Proudhon, ein wohlhabender Jurist. Beim korpulenten Herrn dahinter handelt es sich um Prosper Teste, den Bürgermeister des Ortes. Zwei Republikaner von 1793 bilden den Abschluss der Männergruppe. In der Frauengruppe erkennt man, umgeben von Bäuerinnen und Bürgerinnen, Courbets drei Schwestern: Juliette, die weint, Zoe, die ihr Gesicht hinter einem

7

Dieser Text, mehrfach vorgetragen, wurde durch Diskussionen vertieft und erhärtet. Ich danke den Gesprächspartnern in folgenden Institutionen: Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a. M.; Université de Genève; Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich; Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz, Winterthur; The Minneapolis Institute of Arts; Washington University, St. Louis; Université Lumière, Lyon 2; Eremitage, St. Petersburg.

1 Toussaint, Hélène, *Gustave Courbet 1819–1877*, Ausst.-Kat. Grand Palais Paris, Paris 1977, Nr. 21.

2 Courthion, Pierre (Hrsg.), *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, 2 Bde., Genève 1950, S. 71.

3 Ten-Doesschate Chu, Petra (Hrsg.), *Correspondance de Courbet*, Paris 1996, S. 86.

4 Vgl. dazu: Mayaud, Jean-Luc, *Courbet à découvert*, in: Fernier, Jean-Jacques/Mayaud, Jean-Luc/Le Nouène, Patrick: *Courbet et Ornans*, Paris 1989, S. 72, 73.

5 Die Darstellung fiktiver Versammlungen war um die Mitte des 19. Jahrhunderts nichts Ungeöhnliches (vgl. z. B. Ingres' »Apotheose Homers«).



Abb. 1. Gustave Courbet: Begräbnis in Ornans, 1849, Öl auf Leinwand, 5,13 x 6,64 m, Paris, Musée d'Orsay.

Taschentuch verbirgt, und Zélie, nachdenklich mit gesenkten Augenlidern. Bemerkenswert ist ferner Courbets Mutter rechts aussen, die ein kleines Mädchen, Françoise Teste, an der Hand hält; es handelt sich um das einzige bekannte Bildnis von Madame Courbet.

Nach einer von Héleine Toussaint überlieferten Mitteilung des Pfarrers von Ornans entspricht das Ritual auf dem Bild bis in die Details den Gepflogenheiten der Zeit.⁶ So ist nicht nur genau festgehalten, wie damals der Sarg getragen wurde,

Franz Zelger



auch das darüber gelegte Tuch zeigt das traditionelle Muster. Und das Holzkruzifix wird noch heute von den Nonnen der -Heimsuchung Mariae- von Ornans bei Beerdigungen gebraucht.

Die landschaftliche Umgebung hat Courbet so präzise festgehalten, dass man seinen Standort problemlos finden kann. Der Blick führt zu den Felsen, die sich hinter Ornans erheben, links zur -Roche du Château-, rechts zur -Roche du Mont-.

Begräbnis als Selbstinszenierung

⁶ Toussaint 1977 (wie Anm. 1), S. 99.



Abb. 2: Gustave Courbet: Begräbnis in Ornans, Detail von Abb. 1.

10

7 Nochlin, Linda, *Gustave Courbet. A study of style and society*, New York/London 1976, S. 141. Toussaint (wie Anm. 1), S. 104.

8 Ferrier, Jean-Louis, *Courbet. Un Enterrement à Ornans*, Paris 1980, S. 37, 47f.

9 Schapiro, Meyer, *Courbet and Popular Imagery*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4, 1941, S. 168. Wiederabgedruckt in: *Moderne Kunst*, 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1981, S. 62ff.

10 Haddad Michèle, *Hypothèses nouvelles sur «l'Enterrement à Ornans»*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Année 1994, Paris 1995, S. 21ff.

11 Herding, Klaus, *Les voyages secrets de Monsieur Courbet. Unbekannte Reiseskizzen aus Baden, Spa und Biarritz*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Baden-Baden/Kunsthau Zürich, Baden-Baden 1984, S. 23f.

12 Linda Nochlin konnte zwar nachweisen, dass die Neubestimmung des Historienbildes nicht mit Courbets »Begräbnis«, sondern mit Bonvins »La femme qui taille la soupe« einsetzt (Mulhouse, Musée des Beaux-Arts); dieses Bild wurde von Champfleury bereits 1849 als »tableau historique« bezeichnet (Nochlin 1976 [wie Anm. 7], S. 126). Dass aber erst Courbet der Durchbruch gelang, ist in der Wahl des Grossformats begründet, wodurch der Inhalt aufgewertet wird. Zudem hielt sich der Wagemut von Bonvin und der übrigen »Protorealisten« in Grenzen: sie malten gefällig, bescheiden, nostalgisch (Herding, Klaus, *Gustave Courbet. Zum Forschungsstand I*, in: *Kunstchronik* 30, 1977, S. 487). »Schmutzige« Farben und bedrängende Nahsicht fehlten im Repertoire dieser Künstler, was Emile Bouvier in »La Bataille réaliste« zu folgender Äußerung veranlasste: »Bonvins Realismus hat nicht die Brutalität von Courbet.« (Zit. nach Nochlin 1976 [wie Anm. 7], S. 127).

Die erste Bestattung auf dem dargestellten Friedhof fand – worauf noch heute ein Schild am Eingang hinweist – am 6. September 1848 statt. Es gab also gar keine alten Gräber, wie es der anscheinend exhumierte Totenschädel vermuten lassen könnte (Abb. 2).

Im Musée des Beaux-Arts von Besançon befindet sich ein Entwurf Courbets, der in wesentlichen Partien vom Monumentalgemälde abweicht: Dort zieht ein Trauerzug am Betrachter vorbei, hier verharren die Figuren am Platz. Durch die Umgestaltung wird das Geschehen auf das Grab konzentriert. Von dieser Kohlezeichnung ausgehend, hat Courbet Studien zu einzelnen Figuren auf Leinwand gemalt und dann das grosse Bild in Angriff genommen.

Als mögliche Vorbilder für das »Enterrement« werden in der Literatur die grossformatigen Gruppenportraits der Holländer des 17. Jahrhunderts genannt, vorab Bartholomeus van der Helsts »Schützengesellschaft des Kapitän Bircher« von 1639 (Amsterdam, Rijksmuseum), ferner »Die magere Kompanie« von Frans Hals und von Thomas de Keyser »Die Schützengesellschaft des Kapitän Allaert Cloek« (beide Amsterdam, Rijksmuseum).⁷ Zweifellos hat Courbet auf seiner Holland-Reise im Jahre 1846 Beispiele von Schützenstücken gesehen. Doch die von Linda Nochlin postulierten Übereinstimmungen zwischen van der Helst und Courbet vermögen nicht zu überzeugen. So hat Courbet mit dem Knienden im »Enterrement« wohl kaum den sitzenden Schützen van der Helsts zum Vorbild genommen. Überhaupt haben wir formal und inhaltlich zwei völlig verschiedene Gemälde vor uns.

Jean-Louis Ferrier glaubt, gewisse Einflüsse der Pleurants am Sarkophag des Burgunderfürsten Jean-sans-peur zu Dijon in Courbets Trauernden zu erkennen.⁸ Aufschlussreicher als solche Vermutungen ist Meyer Schapiros Hinweis, das »Begräbnis« sei volkstümlichen Bildwerken ähnlich; doch sind die von ihm angeführten Vergleichsbeispiele »Souvenir Mortuaire« und die »Stufen des Lebens«, ein französischer Druck des frühen 19. Jahrhunderts, zu wenig signifikant.⁹ Einleuchtender ist Michèle Haddads Vorschlag. Sie weist auf einen 1841 in Epinal entstandenen Druck hin, »Exhumation des Cendres de Napoléon«, den Courbet gekannt haben dürfte: Der Figurenfries, die differenziert wiedergegebenen Trauernden, die Gruppe des Pfarrers und der Kirchendiener zeigen grosse formale Ähnlichkeit mit dem Gemälde.¹⁰

Das Interesse an volkstümlicher Graphik, vor allem an Flugblättern, war um 1850 weit verbreitet. Aber erst Courbet beruft sich auf sie, um die Hochkunst der Volkskunst anzunähern. So wirkte auch im »Begräbnis« die »imagerie populaire« anregend für die Komposition. Dieser Einfluss muss allerdings wieder relativiert werden, wenn man bedenkt, dass er – wie Klaus Herding aufgezeigt hat – zu den »hölzernen« Köpfen auf dem Begräbnisbild ebenso durch Stifterfiguren in der Art Adrian Keys angeregt worden war¹¹, zumal die »primitifs flamands« im Kreis der Realisten um Champfleury und Proudhon selbst schon als volkstümlich galten.

Rezeptionsgeschichtliche Aspekte

Was war das auslösende Moment des Skandals, den das »Begräbnis« im Salon von 1851 hervorrief, und weshalb wurde das 1852 auch in Frankfurt und 1873 in Wien ausstellte Gemälde zum Programmbild des Realismus? Da ist einmal das monumentale Format: 3,13 m x 6,64 m, und das für ein Dorfbegräbnis. Mehr noch: Es machte

Franz Zelger

13 Herding, Klaus (Hrsg.), *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Frankfurt am Main 1978, S. 81.

14 Vgl. dazu: Herding 1978 (wie Anm. 13), S. 82. Dem hält mehr als ein Jahrhundert später Jan Bialostocki entgegen: »Das Begräbnis in Ornans spielt sich auf Erden ab, auf einer irdischen Bühne; sie setzt keine Metaphysik voraus.« (Bialostocki, Jan, *Vom heroischen Grabmal zum Bauernbegräbnis. Todesmotive in der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts*, Mainz/Wiesbaden 1977, S. 32.) Diese Feststellung verdeutlicht ein Blick auf die Motivgeschichte. Zweifellos am prägnantesten kommt der Gegensatz zu Courbets »Enterrement« im »Begräbnis des Grafen Orgaz« (1586/88, Santo Tomé, Toledo) von El Greco zum Ausdruck. Dort wird der Leichnam ins Grab gesenkt, während der Priester einen Choral intoniert. Darüber sehen wir einen Engel, der die Seele des Verstorbenen zu Christus und zum göttlichen Gericht führt, wo Maria und Johannes der Täufer bereits Fürbitte leisten, damit Orgaz neben den anderen Heiligen im Himmel einen Platz erhält. Auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind Jenseitsbezüge offensichtlich, oder der dargestellte Vorgang des Totenkultes wird zumindest in einer gleichsam entrückten Sphäre geschildert. Man denke zum Beispiel an Caspar David Friedrichs »Abtei im Eichwald« von 1809/10 (Berlin Nationalgalerie) oder Anne-Louis Girodet's »Begräbnis Atalas« von 1808 (Paris, Louvre).

15 Courthion 1950 (wie Anm. 2), S. 29.

16 Vgl. Wagner, Monika, *Wirklichkeitsbefragung und Bilderfindung. Turner, Constable, Delacroix, Courbet*, in: Funkkolleg Moderne Kunst, Studienbrief 2, Weinheim/Basel 1989, S. 79f.

17 An der Rezeption des Begräbnisbildes konnte Timothy Clark nachweisen, warum das Gemälde in Paris einen Skandal auslöste. In einem solchen Werk wurde nämlich der aus dem ländlichen Kleinbürgertum aufgestiegene Pariser Bourgeois – wie ihn übrigens auch Daumier schilderte – an seine Vergangenheit erinnert, mit der er nichts mehr zu tun haben wollte. Paris war damals eine Einwandererstadt, und zwar auf jeder Gesellschaftsstufe. Alle diese Zugezogenen fürchteten eine Bevölkerungsoberflutung vom Land her, dessen Bewohner sie zugleich verachteten. So stand nun gleichsam Provinzler gegen Provinzler – allein ein paar Jahre trennten sie. Vgl. dazu: Clark, Timothy J., *A Bourgeois Dance of Death. Max Buchon on Courbet*, in: Ten-Doesschate Chu, Petra (Hrsg.), *Courbet in Perspective*, Englewood Cliffs, N. J., 1977, S. 104–107. Vgl. auch Clark, Timothy J., *Image of the people*, London 1973, S. 142ff.

18 Vgl. dazu: Herding, Klaus, *Egalität und Autorität in Courbets Landschaftsmalerei*, in: *Städel-Jahrbuch N. F. 5*, 1975, S. 159ff.

19 Noch schärfer rechnete Courbet in »Eine andere Art der »Rückkehr von der Konferenz« mit den korrupten Priestern ab (Illustration zu dem anonymen Pamphlet »Das Festmahl der Priester«, 1868). Dort lässt er sie in einem Wagen fahren, während die Alten und Armen zu Fuss gehen müssen.

den Anschein, als hätte Courbet ein Historienbild für einen Unbekannten gemalt.¹² Alles ist wirklichkeitsgetreu wiedergegeben, die Repräsentanten des Ortes wie die Topographie der Landschaft, einzig die Identität des Toten wird verschwiegen. So konnte Théophile Gautier schreiben: »Ein Bild von wenigen Fuss hätte dem Gegenstand Genüge getan, nicht jedoch dem Ehrgeiz des Malers, der mit Historienbildern wetteifern und im »Salon Carré« seinen aus dem Leben gegriffenen Personen Seite an Seite mit Propheten, Göttern und Helden Einlass verschaffen wollte.«¹³ Das heisst: Die Bestattung eines Unbekannten, und dann erst noch in der Provinz, durfte damals höchstens kleinformatig dargestellt werden. Kein Zufall, dass Isidore Pils' »Tod einer Schwester der Barmherzigkeit« (Toulouse, Musée des Augustins) im selben Salon mit grossem Lob bedacht wurde. Auf der anderen Seite war der Tod grosser Persönlichkeiten stets eines der Lieblingsthemen der gefeierten Historienmalerei. Da wurde zum Beispiel Paul Delaroches »Tod der Elisabeth von England« (Paris, Louvre) im Salon von 1827 mit sensationellem Erfolg gezeigt. Und das Monumentalgemälde »Seni an der Leiche Wallensteins« (1855, München, Neue Pinakothek) begründete recht eigentlich Pilotys Ruhm. Solchen prunkvollen, theatralischen Werken stellte nun Courbet in einem entsprechenden Riesenformat, in dem Schwarz, Grau und Ocker vorherrschen, die »kleinen« Leute von Ornans entgegen. Es erstaunt nicht, dass die Kritiker scharf mit ihm ins Gericht gingen, zumal sie auch die mit dem Thema üblicherweise verbundenen Hinweise auf Transzendenz vermissten.¹⁴

Das »Begräbnis in Ornans« wurde zu Recht vom Pariser Publikum nicht isoliert betrachtet, sondern als Trilogie des Realismus zusammen mit den »Steinklopfen« (zerstört) und der »Rückkehr vom Markt« (Besançon, Musée des Beaux-Arts). In dieser geballten Form war die Provokation ungleich stärker. Courbet kommentierte dies später mit folgenden Worten: »En 1851, il exposa »l'Enterrement d'Ornans«, les »Casseurs de Pierres«, le »Retour de la Foire« [...] qui fut définitivement son coup de canon et son émission de principes révolutionnaires de peinture seulement humaine.«¹⁵

Generell zählte die Landbevölkerung im Zeitalter der Industrialisierung und Verstädterung zu den beliebten pittoresken und harmlosen Sujets. Die Arme-Leute-Malerei in der Art von Millet hatte Konjunktur und weckte in der Hauptstadt Frankreichs Mitgefühl für diese Bevölkerungsschicht.¹⁶ Das mag mit ein Grund sein, dass ausgerechnet Courbets »Steinklopfer«, denen heute das stärkste sozialkritische Potential attestiert wird, im Salon von 1851 eine noch vergleichsweise milde Beurteilung fanden. Im »Begräbnis« erkannten die Pariser Salonbesucher sofort, dass Courbet die Provinz und die bürgerlich-bäuerische Landbevölkerung aufwertete, deren Gleichrangigkeit durch die zwei Republikaner von 1793 symbolisiert werden sollte.¹⁷ In der Aneinanderreihung der Gestalten sahen sie das Prinzip der »égalité«, das heisst die Überwindung der Klassen, verbildlicht. Ferner vergegenwärtigte die Darstellung die Tendenz regionaler Selbständigkeit, der »décentralisation universelle«: nicht beliebige Landbewohner sind dargestellt, sondern die von Courbets Heimat.¹⁸ Indem er die beiden rotwangigen Kirchendiener – etwas pointiert gesagt – als Säufer karikiert, richtet er eine Spitze gegen den Klerus, wenn auch keineswegs so bissig wie in der »Rückkehr von der Konferenz« von 1863, die später von einem Katholiken zerstört wurde.¹⁹

Begräbnis als Selbstinszenierung

Courbets Freund Max Buchon interpretierte das Begräbnisbild mit Bezug auf die 1848er-Revolution als aktualisierte Darstellung eines Totentanzes: »In den alten Totentänzen von einst war es der Tod persönlich, der Könige, Päpste, Kaiser, alle Grossen der Erde, alle Unterdrücker der armen Welt – ob sie wollten oder nicht – zum Tanzen brachte. Courbet scheint mit seinem Totengräber eine ebenso starke wie bedeutungsvolle Wirkung erzielt zu haben [...] Im Grunde liegt in der kräftigen Gestalt dieses Mannes, dieses Totengräbers, nichts Böses. Er ist sogar der einzige, der in dieser riesigen Versammlung kniet, und doch wirft nur er sich in die Brust, nur er befiehlt. Morgen wird dieser Mann, der in den besten Jahren steht, ruhig in seine Winzerhütte zurückkehren, die er gestern verlassen hat; nur heute fühlt er sich als letzte Instanz aller irdischen Dinge, als Torhüter der anderen Welt. Und trotzdem – muss ich es aussprechen? – werden wir durch die dunkle Beklommenheit, die uns bei seiner Betrachtung überkommt, unwillkürlich an unseren armen Steinklopfer erinnert, dessen psychologisches Gegenstück und Gegengewicht dieser Totengräber in der Vorstellung des Künstlers sein könnte: fast möchte ich sagen, er ist sein Rächer.«²⁰ Buchons Rekurs auf den Totentanz ist zwar geistreich und originell, insofern aber verfehlt, als der Rachegeanke in der Totentanztradition keine Rolle spielt. Sein eigentliches Anliegen war denn auch politischer Natur: Er wollte zeigen, dass dem Kleinbauern die Aufgabe zukomme, den Arbeiter von der Bourgeoisie zu befreien. Eine solche Interpretation dürfte indes über das hinausgehen, was Courbet beabsichtigte.²¹ Bemerkenswert ist aber, dass Buchon im »Begräbnis« die Dominanz des Totengräbers erkannte: »nur er befiehlt«. Nachträglich identifizierte sich Courbet selbst mit dieser Rolle: »Das ›Begräbnis in Ornans‹ ist in Wahrheit das Begräbnis der Romantik gewesen und hat von dieser Richtung der Malerei nur das übriggelassen, was eine Errungenschaft des menschlichen Geistes war, also eine Existenzberechtigung besass, das heisst die Bilder von Delacroix und Rousseau [...] Die romantische Kunst war, wie die klassizistische Richtung, Kunst um ihrer selbst willen [...] Indem ich das Ideal sowie alles ablehne, was darauf folgt, gelange ich zur vollen Selbstbefriedigung des Individuums bis hin zur Verwirklichung der Demokratie. Der Realismus ist seinem Wesen nach die demokratische Kunst.«²² Wohl nicht zufällig hatte Courbet das »Begräbnis« in einem Brief an seinen Mäzen Alfred Bruyas als »mon début et mon exposé de principes«²³ bezeichnet: Courbet, Totengräber der Romantik.

Die Forschung gab sich mit dieser Interpretation nicht zufrieden, vielmehr suchte man nach einer bestimmten Persönlichkeit, von der hier Abschied genommen wird. Michèle Haddad glaubt, das »Enterrement« sei eine Hommage an Courbets Schwester Clarisse, die 1834 im Alter von dreizehn Jahren starb. Der Künstler zelebrierte hier im Beisein seiner Nächsten die alte Tradition eines Familienbegräbnisses, das er zu einem feierlichen Historienbild gestaltete.²⁴ Nach einer anderen These wird Courbets Grossvater, Antoine Oudot, zu Grabe getragen, der im August 1848 gestorben war und – wie bereits erwähnt – im Bild links aussen dargestellt ist.²⁵ Claudette Mainzer dagegen interpretiert die Szene als Begräbnis von Claude-Etienne Teste, dem Grossonkel des Malers, einem Republikaner von 1793, dem Gesinnungsgenossen die letzte Ehre erweisen.²⁶ Teste war der erste Tote, der auf diesem Friedhof bestattet wurde. Michael Fried attestiert Mainzers These Überzeugungskraft, ohne sie zu übernehmen.²⁷

Franz Zelger

20 Max Buchon, *Ankündigung von Courbets Ausstellung in Dijon (1850). Die Steinklopfer und das Begräbnis in Ornans*. Zit. nach Herding 1978 (wie Anm. 13), S. 72f.

21 Wenn das »Begräbnis« von den Salonbesuchern immer wieder als sozialistische Malerei getadelt wurde – »voilà la démocratie dans l'art«, lobte auf der anderen Seite Sabathier-Ungher im Salonbericht von 1851 –, so war die Abweichung von den etablierten künstlerischen Normen ausschlaggebend für die Opposition; vgl. Sabathier-Ungher, François, *Salon de 1851*. (Zit. nach Nochlin 1976 [wie Anm. 7], S. 137). Courbets Forderung »il faut encanailler l'art« zielt auf den Umsturz der konventionellen Wertvorstellungen über die Aufgaben der Kunst (Courbet an Francis Wey, 26. II. 1849; vgl. Ten-Doesschate Chu [wie Anm. 3], S. 82).

22 Realismus und Demokratie. Courbets Rede in Antwerpen (1861). Zit. nach Herding 1978 (wie Anm. 13), S. 28.

23 Borel, Pierre (Hrsg.), *Lettres de Gustave Courbet à Alfred Bruyas*, Genève 1951, S. 71.

24 Haddad 1995 (wie Anm. 10), S. 207f.

25 Vgl. dazu: Toussaint 1997 (wie Anm. 1), S. 99.

26 Mainzer, Claudette Roseline, *Gustave Courbet, Franc-Comptois. The Early Personal History Paintings, 1848–1850*, Ph. D. thesis., Ohio State University 1982, S. 117ff. Dieselbe, *Who is buried in Ornans?*, in: Faunce, Sarah/Nochlin, Linda, *Courbet reconsidered*, Ausst.-Kat. The Brooklyn Museum, Brooklyn N. Y./The Minneapolis Institute of Arts, New Haven/London 1988, S. 77ff.

27 Fried, Michael, *Courbet's Realism*, Chicago/London 1990, S. 112: »though of course it's possible that Courbet had no particular death in mind«.

Wenn nun der Totengräber in Verbindung zu den beiden Republikanern gebracht wird, gelangt man zu Jean-Luc Mayauds These, in Ornans – wo diese politische Gruppierung eine grosse Anhängerschaft hatte – werde nach der Wahl von Louis-Napoléon Bonaparte zum Kaiser die junge Republik zu Grabe getragen.²⁸ Ferner wollte man in dem Bild eine Annäherung von Kirche und Freimaurerei erkennen, die damals angestrebt wurde. »C'est le Retour officiel à Dieu des Maçons«, schreibt Pierre Chevallier. Vertreter beider Parteien würden um das offene Grab stehen, links die Geistlichkeit, rechts die Freimaurer. Im Trauernden neben Bürgermeister Prosper Teste glaubte man bis in die jüngste Zeit Melchior Proudhon zu erkennen, der in der lokalen Loge eine führende Rolle spielte.²⁹ Heute wird er allgemein als Hippolyte Proudhon identifiziert, und damit verliert die These an Gewicht.

Die neue Deutung

Die genannten Vorschläge vermögen kaum zu überzeugen. Es bleibt die zentrale Frage, ob Courbet ein Bild im Format der ranghöchsten Gattung, eben der Historienmalerei, schaffen wollte, um die Bestattung eines Unbekannten oder nur wenig Bekannten festzuhalten. Eine solche Absicht ist zwar nicht auszuschliessen, scheint aber im Kontext des übrigen Schaffens von Courbet eher unwahrscheinlich.

Gerade der Vergleich mit anderen Werken des Künstlers, insbesondere den Selbstdarstellungen, könnte helfen, die Frage zu beantworten. Um 1843 stellt sich Courbet in der Pose rasender, an Wahnsinn grenzender Verzweiflung dar, wild die Haare raufend, mit weit aufgerissenen Augen (Privatbesitz), oder er stürzt in ganzer Figur auf den Betrachter zu (Oslo, Nasjonalgalleriet). Einmal kokettiert er als selbstbewusster Dandy (Paris, Petit Palais), dann ist er niedergesunken – mit blutender Brustwunde, den Kopf an einen Baumstamm gelehnt, ein Schwert zu seiner Seite (Paris, Musée d'Orsay). Die Christus-Assoziation ist evident. Courbet bezieht sich auf einen seit Dürer verbreiteten Künstlertopos, die christomorphe Verfremdung. Auch später, im Zusammenhang mit dem Sturz der Vendôme-Säule, vergleicht der Maler sein eigenes Schicksal mit der Passion Christi: »Da steh ich nun an diesem Schandpfahl von einer Säule wie Jesus Christus, als er sein Kreuz trug.«³⁰ In diesen Zusammenhang gehört auch das »Selbstbildnis mit Pfeife« (Montpellier, Musée Fabre), ein Brustbild, das den Künstler mit über die linke Schulter zurückge-
neigtem Kopf zeigt. Courbets Freunde sprachen nicht zufällig vom »Christus mit Pfeife«³¹, von dem eine Ruhe ausströmt, die erst wieder in Courbets letztem »Selbstbildnis im Gefängnis von Sainte-Pélagie« (Ornans, Musée Gustave Courbet) erreicht wird. Die Art der Zurschaustellung knüpft unverkennbar an Ecce-Homo-Darstellungen an, in denen nicht allein das Leiden, sondern auch die göttliche Schönheit offenbar wird.

Als eitle Selbstinszenierung gilt der »Rencontre« (Montpellier, Musée Fabre), in dem der Künstler die Rolle des Herrn, der Mäzen jene des Untergebenen übernimmt. Die Salonkritik nannte das Bild die »Verbeugung des Reichtums vor dem Genie«.³² Bescheiden wirkt Courbet auch am »Strand von Palavas« nicht (Montpellier, Musée Fabre). Den Hut schwenkend, tritt er, nach seinen eigenen Worten der »stolzeste und hochmütigste Mann Frankreichs«, in Herrscherpose grüssend vor die See: »Oh

Begräbnis als Selbstinszenierung

28 Mayaud 1989 (wie Anm. 4), S. 71.

29 Vgl. dazu: Toussaint 1997 (wie Anm. 1), S. 102.

30 Zit. nach Aragon, Louis, *Das Beispiel Courbet*, Dresden 1956, S. 62.

31 Vgl. Léger, Charles, *Courbet et son temps*, Paris 1948, S. 54.

32 Courthion 1950 (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 119.

Meer, deine Stimme ist furchtbar, aber sie kommt nicht gegen die meines Ruhmes an, die der ganzen Welt meinen Namen zuruft.«³³

Den Höhepunkt der Selbstinszenierung erreicht Courbet zweifellos mit seinem Atelierbild von 1854/55 (Paris, Musée d'Orsay), das nur wenige Jahre nach dem »Begräbnis« entstanden ist und in dem zum Teil dieselben Personen wieder auftauchen: Promayet, Buchon, Cuenot. »Es ist die moralische und physische Geschichte meines Ateliers. Es sind Leute, die mir dienen und die an meinem Tun teilnehmen [...] ich hoffe, die Gesellschaft durch mein Atelier ziehen zu lassen, meine Zu- und Abneigungen erkennbar und liebenswert zu machen«, schrieb Courbet an Bruyas.³⁴ Und in einem Brief an Champfleury: »Es ist die Gesellschaft in ihren Höhen, in ihren Tiefen, in ihrer Mitte. Mit einem Wort, es ist meine Art, die Gesellschaft in ihren Interessen und Leidenschaften zu sehen. Es ist die Welt, die zu mir kommt, um sich malen zu lassen [...] Das Bild teilt sich in zwei Hälften. Ich selbst sitze malend in der Mitte. Zur Rechten befinden sich alle Teilhaber, das heisst die Freunde, die Mitarbeiter, die Liebhaber der Welt der Kunst. Zur Linken die Welt des gewöhnlichen Lebens, das Volk, das Elend, die Armut, der Reichtum, die Ausgebeuteten, die Ausbeuter, die Leute, die vom Tod leben.«³⁵

Parallelen zwischen diesem Bild und dem »Begräbnis« sind unübersehbar: das grosse Format, eine imaginäre Versammlung als Spiegel der Gesellschaft, die Aufteilung in eine linke und eine rechte Figurengruppe, die Präsenz der Republikaner von 1793, der Totenschädel, die heimatliche Loue-Landschaft – ein Hort der Freiheit –, im »Begräbnis« als Schauplatz des Geschehens, im »Atelier« als Bild auf der Staffelei, an der Courbet malend sitzt. Ist der Künstler im »Atelier« offensichtliches Zentrum der Szene, so erkennt man im »Enterrement« an dieser Stelle das offene Grab auf dem neuen Friedhof von Ornans. Spricht etwas dagegen, dass damit Courbets eigene Begräbnisstätte gemeint sein könnte? Die Anwesenheit der Bürger- und Bauersleute von Ornans, der Freunde und der vollzähligen Familie des Künstlers, miteingeschlossen der verstorbene Grossvater, die Republikaner: all dies dürfte eine solche These unterstützen. So hat Courbet die bürgerlich-bäuerliche Landbevölkerung um das Grab versammelt, mit der er sich identifizierte und die er den Pariser Bürgern gleichstellte.

Die Franche-Comté betrachtete er als Bollwerk gegen den bonapartistischen Zentralismus, den er trotz gewissen »Annäherungsversuchen« stets bekämpfte. Alle sind sie hier anwesend, die Bauern und prominenten Bürger, die Lokalhonoratioren, die Freunde. Zuvorderst am Grab stehen die Republikaner; sie kommen Courbets politischem Ideal am nächsten. Und die Familie des Künstlers tritt auf keinem anderen Bild so geschlossen auf wie hier. Nie mehr sonst erscheint die Mutter auf einem Werk des Malers. Sie und der bereits verstorbene Grossvater rahmen die ganze Szene ein. Und der rückwärtsblickende Windhund stellt die Verbindung zwischen der trauernden Mutter und dem offenen Grab her. Es ist wohl kein Zufall, dass er gerade an solch prominenter Stelle steht, porträtierte sich doch Courbet hin und wieder mit Hunden.

Ein wichtiges Indiz zugunsten des vorliegenden Interpretationsvorschlags ist sodann der Totenschädel, ein traditionsreiches Atelierrequisit. Er dürfte auf das Künstlergrab anspielen, genauso wie der Spaten, den schon Michael Fried in Bezug zu Pinsel und Spachtel gesetzt hat. Fried charakterisiert das Ausheben des Grabes

33 Zit. nach Toussaint 1977 (wie Anm. 1), S. 127.

34 Borel 1951 (wie Anm. 23), S. 50f.

35 Zit. nach Toussaint 1977 (wie Anm. 1), S. 246; Ten-Doesschate Chu 1996 (wie Anm. 3), S. 121f.

als einen dem Malen analogen Prozess. Dass ein Künstler sein eigenes Grab darstellt, ist nicht neu. Auch Friedrich, Blechen oder Böcklin hatten es so gehalten. Und dass gerade Courbet, der seine Rollen immer wieder wechselt, der eine unvergleichliche Wandelbarkeit und auch Widersprüchlichkeit offenbart, der stets provoziert und kalkuliert, einen ihm adäquaten Abschied inszenierte, und zwar nicht auf einem kleinen Gemälde, sondern im Historienbildformat, rivalisierend mit den grossen Helden der Geschichte, scheint naheliegend. Eine übergrosse Signatur links unten, von der heute nur noch Spuren vorhanden sind und die Fried als »self-representation« interpretierte, hat diese Absicht unterstützt.³⁶ Bertalls Karikatur im »Journal amusant« vom 7. März 1851 erinnert daran.

»Le sauveur du monde«

In diesem Kontext erhält das zuvor angeführte Blatt »Exhumation des Cendres de Napoléon« eine weitere Bedeutung. Es ist nicht nur Beleg für Courbets Übernahme von Motiven aus der Volkskunst; durch dessen Zitierung versucht der Künstler, Napoleons Ruhm, seine Unsterblichkeit, auch für sich zu vereinnahmen.

Es bleibt zu fragen, wie denn Courbet dazu komme, ein kirchliches Begräbnis für sich zu beanspruchen, er, der die Erste Kommunion verweigert hat, der sich nur eine zivile Bestattung wünschte und dessen Maxime lautete: »Ohne Ideal und Religion.«³⁷ Dennoch: Eine stille Abdankung hätte seinem Charakter nicht entsprochen; also hat er im Bild ein feierliches Ritual – wie es damals in der Gegend üblich war – auch für sich zelebrieren lassen. Im übrigen hatte Courbet sich in jenen Jahren noch nicht so radikal von der Kirche abgewandt. Er verkehrte – wie Hélène Toussaint nachweist – damals in einem gläubigen Milieu.³⁸ Auf der anderen Seite setzen die schnapsnasigen Kirchendiener eine unverkennbare antiklerikale Pointe. Sie stehen nicht zufällig den beiden Kämpfern aus der Französischen Revolution gegenüber und ironisieren gleichsam die seit 1848 häufig propagierte Annäherung zwischen Kirche und Revolution.³⁹ Dass der Künstler eine kirchliche Beerdigung ernst nahm, bestätigt sein Freund, der Philosoph Pierre-Joseph Proudhon, wenn er in bezug auf das Bild schreibt: »Si quelque chose doit rester sacré aussi bien pour le croyant que pour l'incrédule, ce sont les derniers instants, le testament, les adieux solennels, les funérailles, la tombe.«⁴⁰

Courbet inszeniert sein eigenes Begräbnis, wohl wissend, dass auf den Tod die Auferstehung folgt, worauf der Totenkopf hinweist: Nach der Legende ist beim Sterben Christi der zum Vorschein gekommene Schädel Adams vom Blut des Gekreuzigten benetzt worden, so dass Adam und seine Nachkommen der Erlösung teilhaftig wurden. In der Rolle des Erlösers, des »sauveur du monde«, wie Baudelaire ihn nannte, erscheint Courbet wieder im »Atelier«: der Maler als Mittelpunkt der Welt, der die Gesellschaft durch die Kunst versöhnt.⁴¹ Das »Begräbnis« wird somit zum Pendant des »Ateliers«.

Eine solche Deutung muss über das Autobiographische hinaus im Kontext des Künstler- und Geniekults situiert werden: Die Gesellschaft gewährt dem Kunstschaffenden in einem Monumentalgemälde ein feierliches Begräbnis, adäquat den Göttern und grossen Helden der Geschichte, dieser wird als Messias auferstehen, um mit seinem Werk die Menschheit zu erlösen. Courbets Selbstinszenierungen, seine

Begräbnis als Selbstinszenierung

36 Fried 1990 (wie Anm. 27), S. 143.

37 *Courbet und Deutschland*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Hamburg/Städel Frankfurt am Main, Köln 1978, S. 49.

38 Toussaint 1977 (wie Anm. 1), S. 100ff.

39 Vgl. dazu: Herding, Klaus, *Courbets Modernität im Spiegel der Karikatur*, in: Courbet und Deutschland 1978 (wie Anm. 37), S. 518.

40 Proudhon, Pierre-Joseph, *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, 1865. Zit. nach Toussaint 1977 (wie Anm. 1), S. 99.

41 Vgl. dazu: Herding, Klaus, *Das Atelier des Malers – Treffpunkt der Welt und Ort der Versöhnung*, in: Herding 1978 (wie Anm. 13), S. 223ff.

permanenten und komplexen Rollenwechsel nehmen voraus, was in der Folge für die Kunst des 20. Jahrhunderts zu einem faszinierenden Thema wird. So können etwa Bruce Nauman, Arnulf Rainer, Joseph Beuys, Rudolf Schwarzkogler, Urs Lüthy, Cindy Sherman – um nur einige Namen zu nennen – im Rückbezug auf Courbet gesehen werden.

Es gehört indessen mit zu seinem Inszenierungsstil, dass er gerade über dieses zeitlos-aktuelle Bild am 9. Februar 1873 an seinen Freund, den republikanischen Kunstkritiker Jules Castagnary, schrieb: »L'Enterrement ne vaut rien.«⁴²

Résumé

«L'Enterrement à Ornans», chef-d'œuvre incontesté de Courbet, montre, rehaussé à la monumentalité, un enterrement en province selon les usages de l'époque. Le tableau est complexe et controversé. Ainsi les opinions sur l'identité de la personne décédée divergent. Ce texte tente de répondre à cette question dans le contexte de la création courbetienne, en connaissance du caractère inconstant et contradictoire de l'artiste qui provoque, calcule et se met constamment en scène des rôles différents. Courbet atteint sans doute l'apogée de sa propre mise en scène avec «L'Atelier» de 1854/55, créé peu d'années après «L'Enterrement» et où apparaissent en partie les mêmes personnages. Les similitudes entre les deux tableaux sont évidentes: le grand format, la réunion imaginaire de personnages reflétant la société, leur agencement en un groupe à gauche et un à droite, la présence des républicains de 1793, la tête de mort, le paysage natal de la Loue. Tandis que l'artiste est le centre manifeste de la scène de «L'Atelier», on reconnaît à cet endroit dans «L'Enterrement» une fosse ouverte sur le nouveau cimetière d'Ornans. L'hypothèse qu'il ne peut s'agir que de la tombe de Courbet lui-même semble ainsi s'imposer. Il a réuni dans le deuil le peuple bourgeois-paysan de la contrée avec lequel il s'identifiait et qu'il égalait aux bourgeois parisiens. Ce n'est pas par hasard que les républicains sont placés tout près de la fosse: ce sont eux en effet qui sont les plus proches de l'idéal politique du peintre. Il est significatif aussi que ce soit à la fois le seul tableau où sa famille est ainsi réunie et où sa mère est représentée. Elle et le grand-père, décédé à l'époque de la création du tableau, encadrent la scène. La tête de mort, un accessoire d'atelier riche en tradition, permet une allusion au tombeau de l'artiste, ainsi que la bêche qui rappelle une spatule. Tout étaye la thèse que Courbet, en mettant en scène des adieux adéquats, et en s'appropriant pour cela le format d'un tableau d'histoire, se compare aux plus grands héros. Il représente ses propres funérailles, conscient que la mort est suivie de la résurrection, à laquelle fait encore allusion la tête de mort qui peut être comprise comme le crâne d'Adam, symbole de rédemption pour lui et sa descendance. Courbet réapparaît dans le rôle du »sauveur du monde«, comme l'appelait Baudelaire à propos de «L'Atelier». Sa place est au centre et sa tâche est de réconcilier le monde par l'art. Ce parallèle fait de «L'Enterrement» le pendant de «L'Atelier».

42 Ten-Doesschate Chu 1996 (wie Anm. 3), S.426.

Summary

The "Burial at Ornans", one of Courbet's key-works, represents a common rural funeral of the time enlarged to monumental size. The painting is complex and controversial, the opinions as to who is buried here are diverse. This paper pursues this issue by taking into consideration how changeable, contradictory and provocative, calculating and self-aware Courbet was. He surely reached the climax of his showmanship in "The Artist's Studio" of 1854/55, which he painted only a few years after "The Burial at Ornans", and on which several figures from the earlier work reappear. The correspondences between the paintings are obvious: the large format, the imaginary assembly as a mirror of society, the divisions into a left and a right hand group of figures, the presence of the republicans of 1793, the skull, and finally, his native Loue-landscape.

Whilst the central space in "The Artist's Studio" is predominantly occupied by Courbet himself, there yawns an open grave in "The Burial at Ornans". Hardly any argument can be found against reading this as Courbet's own grave. Here the artist united the rural population with which he identified and whom he considered equal with the bourgeoisie of Paris. It is not by accident that the republicans stand closest to the grave as they were closest to Courbet's own political ideals. In addition, no other work shows the artist's family united so completely as "The Burial at Ornans". Never again did the artist represent his mother, but it is she and his grandfather – who by the time he created this painting was already dead – who frame its composition. Furthermore, the skull, a traditional artist's prop, together with the spade may allude to the artist's grave. One can hardly rule out that Courbet wanted to stage an adequate farewell for himself. He did not do so on a small canvas, but on a monumental scale traditionally used for history painting rivalling the great heroes of the past. Courbet was well aware that death is followed by resurrection. Hence, the proposed interpretation is supported by the skull which ought to be read as Adam's, and thus, according to Christian tradition, implies salvation for Adam and his descendants. In "The Artist's Studio" Courbet appears in the role of the Redeemer, the "sauveur du monde" as Baudelaire called him, bringing the reconciliation of the world through his art. As such, "The Burial at Ornans" is a sort of equivalent to "The Artist's Studio".

