Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 23 (1936)
Heft: 2

Artikel: Gustave Courbet
Autor: Jedlicka, Gotthard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-19893

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Gustave Courbet von Gotthard Jedlicka

Der Realismus in der französischen Malerei, der in Courbet seinen bedeutendsten Vertreter hat, kann zu einem Teil als Gegenbewegung zur französischen Romantik erklärt werden, wie sich der Impressionismus wiederum als Gegenbewegung gegen den Realismus darstellen lässt. Doch sieht man die Dinge immer zu einfach, wenn man eine künstlerische Bewegung restlos aus einer andern Bewegung heraus erklären will. Bewegung und Gegenbewegung gehen im geistigen und im künstlerischen Leben nie restlos auseinander hervor. Das kann man gerade in diesem besondern Falle wieder beweisen. Der französische Realismus trat nur mit Teilen seiner künstlerischen Form, mit Teilen seiner Gestaltung in Gegensatz zur französischen Romantik. Mit seinem Programm, mit seiner geistigen und bewussten Haltung nahm er den Kampf auf. In seiner unbewussten Haltung, mit grossen Teilen der künstlerischen Form aber nicht. Der französische Realismus nahm vieles aus der romantischen und sogar aus der vorromantischen Form auf. Die Romantik und der Realismus haben ein verschiedenes Verhältnis zu dem, was man Natur nennt. Die französische Romantik war im Kern naturfeindlich. Sie brauchte die Natur immer nur zur Begleitung der Handlung. Es ist kein Zufall, dass Ingres, Géricault, Delacroix kaum je Landschaften gemalt haben. Natürlich hat neben ihnen eine grosse Landschafterschule bestanden. Der französische Realismus aber wollte wiederum von der Natur ausgehen. Und hierin konnte er die Schule von Barbizon fortsetzen. So bringt er einerseits ein neues künstlerisches Verhältnis zur Natur. Aber andererseits enthält er auch eine Theorie der sozialen Bestimmung der Kunst. Die französische Romantik hat einen aristokratischen Zug. Der französische Realismus hat einen humanitären, einen sozialen Einschlag. Bestimmte künstlerische Bewegungen werden stark durch ihre entschiedene Bindung an die Vergangenheit. Andere Bewegungen nur dadurch, dass sie diese Bindung in einem grossen Ausmass aufgeben. Der Realismus hat die Bindung an die Vergangenheit und an die Tradition weitgehend und zwar absichtlich aufgehoben. Er tat es vor allem einmal durch die andere Aufgabenstellung. Er wollte nicht mehr das Schöne, das Interessante, das gesteigert Charakteristische darstellen, das er als Lüge bezeichnete und in Bausch und Bogen abtat, sondern die Wirklichkeit des Alltags, die Natur und sozusagen auch alles, was man mit der Bezeichnung «banal» abzutun liebte.

Das Verhältnis von Géricault zu Courbet, das für die Beurteilung der Malerei von Courbet wesentlich ist, wird nur dann richtig bewertet, wenn man auch jenes von Géricault zu Delacroix in Betracht zieht. Durch ihre Beziehung zu Géricault werden Delacroix und Courbet auch gegenseitig charakterisiert. In der Geschichte der Kunst tritt der ähnliche Fall verhältnismässig selten ein. In der Gestaltung von Géricault, der am Ende des ersten Jahrhundertviertels mit seinem «Medusafloss» so stark und reich in Erscheinung trat, ist im Keim schon enthalten, was auf der einen Seite in der Malerei von Delacroix, auf der andern Seite in jener von Courbet sich befreit und damit erst mächtig wird. Den Beginn der Romantik in der französischen Malerei lässt man oft mit dem Tag zusammenfallen, an dem dieses Medusafloss zum erstenmal in der Oeffentlichkeit gezeigt wurde. Aber eigentlich beginnt damit, worauf man nie hinweist, auch schon der französische Realismus. So gehen von Géricault nicht nur zwei grosse Maler, sondern auch zwei grosse künstlerische Bewegungen aus. Géricault war ein Vorläufer, und er wollte, wie viele Vorläufer, nicht nur das Grosse erreichen, sondern zugleich auch das Unmögliche erfüllen. Auch in der Kunst gibt es Mögliches und Unmögliches, auch in der Kunst braucht es sehr viel Erfahrung, um das eine vom andern zu scheiden. Die künstlerische Gestaltung von Géricault war nämlich von einem grossen Zwiespalt durchsetzt, der auf diesen Willen zum Unmöglichen zurückging, und dadurch auch gelähmt. Es war das künstlerische Ziel von Géricault, mit der reichsten und dichtesten farbigen Materie doch zugleich auch die stärkste innere und äussere Bewegung wiederzugeben. Der Fiebertraum auf seinem Krankenlager, wenige Monate vor seinem Tode, Riesenbilder mit Eimern von Farbe und mit Besen als Pinsel zu malen, war eigentlich auch der Traum seiner besten und seiner nüchternsten Stunden. Er wollte in seiner Malerei immer Dynamiker und Statiker zugleich sein. Delacroix und Courbet konnten von Géricault angeregt und entscheidend gefördert werden, weil sie gegensätzliche, aber dabei gleich geschlossene und intakte künstlerische Naturen waren; weil beide, um die Formel, die wir bereits geäussert haben, noch einmal aufzunehmen, in ihrer künstlerischen Gestaltung nicht zugleich Dynamiker und Statiker sein wollten: sondern der eine, Delacroix, in der Malerei vor allem die Bewegung darstellen wollte, der andere, Courbet, aber die bewegte Ruhe.

Delacroix erkannte, dass die Darstellung der Bewegung in der Malerei in dem Masse gehemmt wurde, in dem er die Farbe mit zeichnungsfremder Materie lud und beschwerte. So übernahm er sehr vieles von der zeichnerischen Wucht von Géricault, so gab er aber auch seine ganze farbige Materie (und wahrscheinlich mit einem grossen Bedauern) auf. Und weil er nun nicht mehr durch die farbige Materie wirken konnte, musste er sie durch die Farbigkeit ersetzen, durch eine besondere farbige Leuchtkraft, und ergaben sich für ihn daraus die andern Probleme, das Problem des Auftrags der Farbe in getrennten Strichlagen und in komplementären Farben — alle die malerischen Probleme, durch die er dann wiederum zum Vorläufer des Impressionismus wurde: der eigentliche Vater dieser Bewegung, wie man ihn auch schon genannt hat. Und Courbet? Genau das, was Delacroix in der Malerei von Géricault auf der Seite liess, auf der Seite lassen musste, nahm Courbet in seiner Malerei auf. Er wollte der Stofflichkeit der Natur, der Fülle von Materie, die er überall empfand, auch wieder eine farbige Stofflichkeit entgegensetzen, eine eigene Materie, mit der er seine besondere Welt schaffen konnte. Und was für grossartige Ansätze in dieser Richtung fand er nun in der Malerei von Géricault! Er konnte von der genau gleichen Farbe und vom genau gleichen Farbenauftrag ausgehen. Und weil er vom Problem der Darstellung der Bewegung entlastet war, weil es für ihn überhaupt keine Rolle spielte, so konnte er nun seinerseits die farbige Materie ausbauen und ausgestalten. Er unternahm es selbstverständlich nur aus seinem künstlerischen Instinkt heraus. Und es ist durchaus denkbar, dass Delacroix gerade durch diese dichte farbige Materie, die er zum erstenmal bei Géricault erlebt hatte, wiederum angesprochen wurde, als er der Malerei des jungen Courbet zum erstenmal begegnete, und dass vor allem s i e ihn zu seiner Anerkennung bewog, so dass er also sogar noch in Courbet, in dem er seinem ganzen Wesen nach einen Gegner zu sehen hatte, die künstlerische Gestaltung von Géricault bewundert hätte. In diesem Sinne ergänzen sich Delacroix und Courbet ebensosehr, wie Ingres und Delacroix. Wer sie miteinander vergleicht, wird so ziemlich zu allen Fragen geführt, die in der französischen Malerei wichtig sind. Auch sie stellen in ihrer Verbindung eine Summe von Möglichkeiten der französischen Malerei dar. Sie sind künstlerische Extreme. Delacroix ist der geistigste Maler, den Frankreich je gehabt hat, Courbet der naturhafteste. Der eine ist die leidenschaftlichste künstlerische Intelligenz, der andere der ungestümste Naturtrieb.

*

Der Beitrag von Courbet an die Entwicklung der französischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts bestand, wenn man seine Malerei nur kunstgeschichtlich betrachtet, in seiner neuen Naturanschauung und in seiner neuen farbigen Materie. Erst in seiner Malerei beginnt die farbige Materie wieder als solche zu wirken, erst in seiner künstlerischen Form kommt ihr wieder eine grosse Bedeutung zu. Bis zu ihm war sie, auch dann, wenn sie stark entwickelt war, nur eines der vielen Mittel zu einem Zweck, der mit dieser farbigen Materie als solcher nicht mehr sehr viel zu tun hatte. Mit der Malerei von Courbet wurde es anders. Nun war die Unterlage des Bildes nicht mehr die Leinwand, sondern über einer bestimmten Untermalung diese farbige Materie, und mit ihr und aus ihr heraus und ohne andere künstlerische Mittel wurde das Bild entwickelt. Den vielen Ueberraschungen, die sie bot, kam eine grosse Bedeutung zu. Der schöpferische Prozess wurde dadurch in einem grossen Umfang verlagert. Nun waren nicht mehr bloss der menschliche Geist und die Natur die schöpferischen Quellen, sondern auch die farbige Materie. Sie entsprach auf eine wunderbare Weise der physischen Vitalität und der Materialsinnlichkeit dieses Meisters. Courbet verwendete sie wie Ton in der Fläche. Sie gab ihm sehr viel: mit ihrem fruchtbaren Widerstand, mit ihrer steigernden Schmiegsamkeit. Wir vermögen überhaupt nicht zu ermessen, wie vieles Courbet gerade dieser Materie zu verdanken hat. Viele Gefahren wurden damit von vornherein ausgeschaltet. Die Bedeutung dieser Tatsache haben die Zeitgenossen selbstverständlich nicht sogleich erfasst. Sie entsetzten sich über die Malerei von Courbet. Aber sie wussten nicht richtig, warum sie es taten. Erst mussten andere Ereignisse eintreffen. Die tieferen Erkenntnisse stellten sich auf Umwegen ein, wie es ja häufig geschieht. Man hat die Grösse der Malerei von Courbet in ihrem vollen Ausmass darum erst spät erkannt, weil man sich über die Fülle der Materie nur in dem Umfang klar wurde, in dem man sie auch in den alten Meistern wiedererkannte. Und dann erst sah man, dass sie auch in diesem neuen Meister vorhanden war. Man war ja von jeher geneigt, die Malerei von Courbet, die sich in einer so geschlossenen und primitiven Kräftigkeit darbot, viel einfacher zu sehen, als sie in Wirklichkeit ist. Das Grosse, welcher Art es nun sei, wirkt immer einfach. Aber das grosse Einfache ist vielfältig zusammengesetzt, es ist in einem reichen Boden verwurzelt, es ist aus vielen Kräften genährt. Das erkennt man gerade auch vor der Malerei von Courbet. Er ist ein Meister, der durch jeden Meister gewinnt, den man neu kennenlernt und mit ihm in Beziehung setzt.

*

Courbet hat vieles erfüllt und in vielem ist er ein Vorläufer gewesen. Er war ein Maler, an dem ein anderer zu lernen vermochte wie an der Natur selbst. So hat

das Erlebnis seiner Malerei dem jüngeren Manet manchen Umweg erspart. Eine Periode seiner Entwicklung kann mit dem Namen Courbet bezeichnet werden, wie eine andere mit dem Namen: Hispanisierung. An Courbet hat Manet die Grösse und die Gefahr einer bestimmten künstlerischen Gestaltung erkannt. Manet hat an Velasquez gelernt, wie man es machen soll, an Courbet aber, wie er es nicht machen durfte. Das Wort von der Billardkugel, das er vor dieser Malerei äusserte, weist darauf hin. Und es war schon so: Manet war von der Malerei von Courbet in gleicher Weise fasziniert und befremdet. Er wurde von ihr zugleich angezogen und abgestossen. Die Plastizität der malerischen Wirkung befremdete ihn. Nach seinem Empfinden war damit in der Malerei etwas erreicht (und zwar vollendet erreicht), was damit überhaupt nicht erreicht werden sollte. Die Fülle der Materie und die reiche Tonigkeit aber riefen seine Bewunderung hervor. Die Bilder schienen aus farbigen Kostbarkeiten zusammengesetzt. Man sagt, dass ein Maler immer nur seine ganz persönliche Vision verwirkliche. Aber diese Realisierung ist auch ein dialektischer Vorgang. Der Künstler verwirklicht in einem grossen Ausmass, was andere vor ihm und neben ihm nicht verwirklicht haben — und er verwirklicht es gerade im Gegensatz zu ihnen. Auch darin drückt sich eine Gesetzmässigkeit aus. Wer weiss, wie sehr die Vollkommenheit der malerisch-plastischen Wirkung der Malerei von Courbet den Jüngeren dazu geführt hat, in seiner Malerei nach einer ebenso intensiven Flächigkeit zu streben? Die Malerei von Velasquez verhalf ihm dazu. Die Malerei von Courbet ist vor allem dort gross, wo sie die reichste farbige Materie hat. Die Malerei von Manet ist dort vollendet, wo sie auf die eigentliche farbige Materie verzichtet, wo die Formen und Farben gleichsam abstrakt geworden sind und jede Materie überwunden haben. Dabei wirkt sie doch wieder wie ein einziger Extrakt aus der Malerei von Courbet, aus seiner Materie und aus seinen Farben und Formen. Diese Auffassung wird nun auch noch durch eine geschichtliche Tatsache bestätigt. Es ist kein Zufall, dass die japanische Kunst in Frankreich unmittelbar nach Courbet entdeckt worden ist. Entdeckungen auf dem Gebiete der Kunst entsprechen einer Notwendigkeit. Nur nach einer so kräftigen und körperlichen Malerei, die in ihrer Art vollkommen war und eine Weiterführung in ihrer Richtung gerade durch diese Vollkommenheit verbot, konnte die Sehnsucht nach einer andern Gestaltung mächtig und die Schönheit der japanischen Flächenkunst in ihrer ganzen Grösse erlebt werden. Sie zeigte Manet und der Generation, die auf ihn folgte, noch mehr künstlerische Möglichkeiten als Velasquez. Und es spricht durchaus für die künstlerische Bedeutung von Courbet, dass der französischen Malerei die Ueberwindung und Weiterführung seiner künstlerischen Gestaltung nur aus dem Erlebnis einer ganz anderen Kunst gelang.

*

Die Auseinandersetzung von Manet mit der Malerei von Courbet ist in einem grossen Ausmass durch das künstlerische Bewusstsein, durch die künstlerische Intelligenz, durch den Kunstverstand geschehen, so dass man Courbet und Manet manchmal fast rechnerisch miteinander vergleichen kann. Man glaubt zu sehen, wie das Gehirn von Manet vor dieser Malerei zu arbeiten beginnt.

Die Natur von Renoir war von jener von Manet grundverschieden. Und darum war auch die künstlerische Wirkung von Courbet auf ihn eine andere. Die Betrachtung seiner frühen Werke, die so sehr unter dem Einfluss von Courbet stehen, dass man sie auf einen ersten Blick hin mit ihnen verwechseln kann (zum Beispiel ein grosses Blumenstilleben der Sammlung Liebermann, das man auch einmal in Zürich hat sehen können), zeigt sehr deutlich, wie unbefangen er sich diesem künstlerischen Erlebnis hingegeben hat: so unbefangen und so intensiv wie dem Erlebnis der Natur selber und ohne den Ehrgeiz, von vornherein eine eigene grosse Leistung geben zu wollen. Aber meistens gewinnt man gerade auf diese Weise sehr viel! Was konnte Renoir für seine wesentliche Gestaltung bei Courbet lernen? Die Frage ist nicht so einfach zu beantworten wie bei Manet. Was Manet lernen konnte, das lernte er schon bei der ersten Auseinandersetzung, und zwar für immer. Aber Renoir lernte an Courbet zuerst viel weniger, als dass er ihn eben ganz in sich aufnahm. Nach seinem ersten grossen Erlebnis lösten sich in ihm so viele Gegenkräfte aus, dass sich seine eigene künstlerische Natur — und gleichsam ohne einen willentlichen Beitrag von seinem künstlerischen Bewusstsein her — die Ueberwindung dieser Abhängigkeit erzwang. Aber später hat Renoir doch wieder und wieder auf Courbet zurückgegriffen. Seine künstlerische Entwicklung vollzieht sich zwischen zwei Polen, von denen man den einen mit dem Namen Courbet, den andern vielleicht mit dem Begriff Impressionismus bezeichnen kann. Die grossartige Altmeisterlichkeit der frühen Meisterwerke, mit der starken Plastizität, der herrlich festen Haut («Der Junge mit der Katze») ist ohne Courbet nicht denkbar. Aber wie sehr ist Courbet darin doch schon verfeinert! Am stärksten zeigt sich die Wirkung von Courbet aber dort, wo man sie am wenigsten erwartet: in den späten Akten von Renoir, in der sonderbar lockeren Festigkeit dieser Frauenkörper, deren grosse und neue Schönheit auch heute noch nicht in das künstlerische Allgemeinbewusstsein übergegangen ist. In Werken dieser Art sind die beiden Pole, zwischen denen sich seine künstlerische Entwicklung durch die Zeit hindurch vollzog, ins gleiche Bild zusammengerückt, und mit den einfachsten Mitteln, mit einer fast asketi-

schen Beschränkung auf wenige Töne ist doch eine vollkommene Festigkeit der plastischen Wirkung erreicht.

Courbets Verhältnis zur körperlichen Form ist sehr aufschlussreich. Die Körperlichkeit seiner Gestalten, die man in vielen Fällen plastisch nachbilden zu können glaubt, ist nicht durch äusserliche Mittel, nicht durch Zeichnung, Licht und Schatten, sondern nur durch die Stufung in den Farben und in ihren Tonwerten erreicht. Courbet steht damit in einem entschiedenen Gegensatz zu David und Ingres, wie er damit auch längst vergessene Möglichkeiten der Malerei wiederum aufnimmt. David und Ingres haben die Welt der Erscheinungen plastisch gesehen und zwar aus verwandten künstlerischen Temperamenten heraus. Sie haben diese Wirklichkeit, die nie restlos jene des reinen Malers sein kann, mit den Mitteln der illusionistischen Modellierung durch Zeichnung und Farbe wiedergegeben. In der Geschichte der Malerei lässt sich der eine Vorgang immer wieder verfolgen. In dem Masse, in dem in der künstlerischen Gestaltung das Problem der Darstellung der Bewegung an Intensität gewinnt, nimmt in ihr auch der Gehalt an plastischer Anschauung ab. Man betrachte daraufhin die Malerei von David und Ingres im Verhältnis zu jener von Courbet. Der Wille zur Darstellung der plastischen Erscheinung auch in der Malerei hat im Werk von David und Ingres weitgehend die Verwendung der zeichnerischen und malerischen Mittel bestimmt. Dieser Wille hat auch die Hierarchie in diesen Mitteln geschaffen. Aus diesem Willen hat sich auch die ganze künstlerische Methode ergeben. Die Malerei der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich ist ebensosehr durch die Zeichnung bestimmt wie die wesentliche Malerei der zweiten Jahrhunderthälfte von der Farbe ausgeht. Die künstlerische Gestaltung von David, Gros, Géricault, Ingres, Delacroix setzt die Zeichnung voraus. Sie ist das Gerüst, dem alles weitere untergeordnet wird, ob sie nun ganz ausführlich oder bloss skizziert wiedergegeben sei. Die künstlerische Gestaltung von Courbet aber braucht keine Zeichnung mehr. Sie geht von einem farbigen Erlebnis der Welt der sichtbaren Erscheinungen aus. In der reinen Malerei gibt es nur Farben und Valeurs. Ja, eine Zeichnung müsste die Bildentwicklung von Courbet geradezu stören, sie müsste in die Reifung des Bildprozesses hindernd eingreifen, weil sie Dämme setzt, wo Uebergänge sein müssen. Die plastische Wirkung der Malerei von Courbet ergibt sich durch die farbigen Uebergänge; sie ist das Ergebnis der Tonalität. Und darum kennt man so wenig Zeichnungen von Courbet, wie auch die Malerei des Impressionismus auf die Zeichnung verzichten kann. Dabei steht auch sie zu jener von Courbet in einem entscheidenden Gegensatz. Courbet malt eigentlich ohne sichtbaren Umriss und ohne sichtbare Binnenzeichnung. Die Impressionisten aber haben einen grossen Teil der zeichnerischen Reize und Möglichkeiten in ihre malerische Methode, in die Art ihres Farbenauftrags hinübergerettet. Sie haben die Zeichnung viel weniger aufgegeben als aufgelöst und in Teilen und Teilchen in die Farben hinübergerettet.

*

Gegen das Ende des Lebens von Courbet nimmt die Vollkommenheit seiner Malerei etwas ab. Das Nachlassen der künstlerischen Gestaltungskraft ist in den verschiedenen künstlerischen Temperamenten durch verschiedene Gründe bedingt. Die Vollkommenheit der Malerei von Courbet nimmt nicht durch eine Veränderung der künstlerischen Probleme, sondern durch das Schwinden der vitalen Kraft ab. Hier rächt sich, was dieser Malerei ihre Grösse gegeben hat: die physische Vitalität, die den Gesetzen des Reifens und des Alterns unterworfen ist. Courbet hat zu allen Zeiten seines Lebens auch schlechte Bilder gemalt. Sie häufen sich gegen sein Ende. Die schwingende Fülle dieser Malerei, die auf die gespannte Physis zurückgeht, nimmt ab, weil die körperliche Gesundheit zu schwanken beginnt, weil die triebhafte Sinnlichkeit zeitweise versagt — es scheint, als ob die farbige Materie, die nun manchmal viel dichter und kühner aufgetragen wird, nicht mehr die gleiche Kohäsionskraft besitze. Die Farben ergänzen einander nicht mehr, sie treten gegeneinander auf. Und zugleich zeigt sich immer häufiger eine bestimmte Geschmacklosigkeit. Während zum Beispiel gerade der kranke, der gelähmte Manet die herrlichsten Werke schafft, in denen alle stoffliche Befangenheit überwunden wird. Und ähnlich liegt der Fall für van Gogh, für Lautrec. Der Ausweg in die künstlerische Vergeistigung war der malerischen Begabung von Courbet versperrt — er war kein künstlerisch intelligenter Mensch — aber seltsamerweise auch der andere Ausweg in die malerische und farbige Sublimierung, wie sie sich zum Beispiel im Spätwerk von Frans Hals auswirkt. Das Verhältnis von Früh- und Spätwerk in der Malerei von Frans Hals ist anders als jenes in der Malerei von Manet. Im Spätwerk von Manet vergeistigt sich die malerische Form. Im späten Werk von Hals manifestiert sich der reifere Mensch und sublimiert sich die farbige Materie. Im späten Werk von Courbet bemerkt man nur wenig davon. Courbet hat im Verlauf seiner künstlerischen Existenz nur wenige künstlerische Erfahrungen gesammelt. Die Malerei von Courbet hat, in den vollendeten Werken, alles, was die triebhafte Natur gibt, alle Verführung, die vom Stoff ausgehen kann. Sie enthält viel von dem, was der künstlerische Instinkt hinzuzufügen vermag — sie hat wenig oder gar nichts von dem, was über Instinkt und Begabung hinaus der Geist, das Bewusstsein, die künstlerische Problematik zu geben vermag.