

„Und ich mit regem Blute sah die Betrogene an.“ Zu Gustave Courbets Tierdarstellungen

Wolfgang Brassat

Kunstgeschichte, Universität Bamberg

Hans-Peter Ecker zum 60. Geburtstag

Die Gemälde mit Tiermotiven von Gustave Courbet, um die es in diesem, dem einzigen kunstwissenschaftlichen Beitrag im vorliegenden Band, gehen wird, sind bemerkenswerte Beispiele einer Identifikation mit der leidenden Kreatur. Um ihre Modernität zu verdeutlichen, soll ihrer Behandlung eine knapp skizzierte Geschichte des Tiers in der bildenden Kunst seit dem Ende der Antike vorangestellt werden.¹

Das Tier als Sujet der bildenden Kunst der Nachantike

Nach der Zeitenwende am Ende der Antike hat in frühchristlicher Zeit bekanntlich die Theologie den Rang einer alle anderen Wissenschaften als „ancillae theologiae“ kolonialisierenden Leitwissenschaft eingenommen, welche die Tierwelt als Offenbarung Gottes und seines Heilsplans deutete. Im „Physiologus“, dem „Naturkundigen“, einer wohl schon um 200 n. Chr. wahrscheinlich in Alexandria entstandenen Schrift, werden in 55 Abschnitten

¹ Bei den folgenden Ausführungen kann es sich nur um einen komprimierten Überblick handeln. Einschlägige Publikationen zum Thema sind: Lucia Tongiorgi Tomasi u. Edward J. Nygren, Artikel „Animal subjects“, *Dictionary of Art*, Hg. Lana Turner, reprinted with minor corrections (Oxford [et al.] 1998) Band 2, 102-108; Hgg. Paul Münch und Rainer Walz, *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses* (Paderborn/München 1998); Hg. Peter Dinzelbacher, *Mensch und Tier in der Geschichte Europas* (Stuttgart 2000); *Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung*, Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden (Ostfildern-Ruit 2003); Hgg. Andreas Blühm und Louise Lippincott, *Tierschau. Wie unser Bild vom Tier entstand*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln (Köln 2007); Hg. Bernd Küster, *TierARTen. Das Tier in Kunst und Kulturgeschichte*, Ausst.-Kat. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg (Bremen 2007); Hg. Germanisches Nationalmuseum, *Vom Ansehen der Tiere*, Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum 11 (Nürnberg 2009); Hg. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, *Von Schönheit und Tod. Tierstillleben von der Renaissance bis zur Moderne*, Ausst.-Kat. (Heidelberg/Berlin 2011).

zahlreiche Tiere, darunter auch Fabelwesen wie das Einhorn, sowie die Perle, der Diamant, weitere Gesteins- und zwei Baumarten als Heilssymbole und ihre Merkmale und Verhaltensweisen als Gleichnisse für ein christlich-ethisches Verhalten gedeutet. In diesem ältesten und meistverbreiteten Tierbuch des christlichen Mittelalters erfahren wir z. B., dass der Biber, dessen Geschlechtsteile damals als Arzneimittel verwendet wurden, wenn er einen Jäger sieht, sich dieselben abreißt und dem Jäger hinwirft, und wenn der nächste Jäger kommt, sich auf den Rücken legt, damit dieser erkennt, dass er keine Geschlechtsteile mehr hat, und von ihm ablässt. So wie der Biber, erklärt der „Physiologus“, solle auch der gute Christ Hurerei und Unzucht von sich abreißen.²

Oder wir lesen, dass der Hase, da seine Vorderläufe kürzer als die Hinterläufe sind, seine Schnelligkeit nur in ansteigendem, nicht aber in abschüssigem Gelände ausspielen kann, und so solle auch der Mensch nach dem Willen Gottes laufen, den wahren Felsen, unseren Herrn Jesus Christus, aufsuchen und die Anstiege der Tugend bewältigen.³ Gestützt auf Texte wie Aristoteles' „Tierkunde“, die Schriften des Demokriteers Bolos von Mendes, die „Naturalis Historia“ von Plinius d.Ä. und vielleicht auch die ungefähr gleichzeitig entstandenen, sich eng mit ihm berührenden 17 Bücher Aelians „Über die Eigentümlichkeiten der Tiere“,⁴ berichtet der „Physiologus“ z. B., dass der Pelikan versehentlich seinen Nachwuchs tötet, um ihn drei Tage danach, indem er sich die Brust aufreißt und ihn mit seinem Blut betropft, wieder zum Leben zu erwecken.⁵ Dass der Pelikan tatsächlich seine Jungen mit Futter aus seinem dehnbaren Kehlsack versorgt, dazu den Schnabel auf die Brust stemmt, um Fischreste auszuwürgen, wobei sich seine weißen Federn oft mit Fischblut färben, hatte den uralten Irrglauben begründet, er reiße sich seine Brust auf, um seine Kinder mit dem eigenen Blut zu nähren. Schon in der ägyptischen Kunst als Sinnbild aufopferungsvoller elterlicher Liebe verwendet, wurde der Pelikan daher zu einem noch in der Kunst des Barock weit

² *Der Physiologus*, Übertr. und Erl. Otto Seel (Zürich/München 41983) Nr. 23, 22.

³ Ebd., Nr. 51, 47f.

⁴ Zu den antiken Quellen des „Physiologus“ siehe im Nachwort: ebd., 56, 58 sowie die Zusammenstellung ebd., 98ff.; siehe auch P. Gerlach, Artikel „Physiologus“, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Hg. Engelbert Kirschbaum SJ (Freiburg im Breisgau 1971) Band 3, Sp. 432-436.

⁵ *Der Physiologus*, Nr. 4, 6f.

verbreiteten Symbol für den Opfertod Christi und die Auferstehung. Bekannte Darstellungen sind z. B. die von dem Bologneser Simone dei Crocefissi um 1355 gemalte „Vision Mariä (Il sogno della Vergine)“ (Ferrara, Pinacoteca Nazionale), in der das Nest des Pelikans und seiner Jungen den aus dem Leib der schlafenden Jungfrau sich erhebenden Kreuzesbaum bekrönt,⁶ und Tizians späte, um 1570-76 entstandene „Pietà“ (Venedig, Galleria dell' Accademia), in der der blutende Pelikan mit seinen Kindern in der Kalotte der Aspis erscheint.

Als Spiegel der Heilsgeschichte hat der „Physiologus“ auch das Verhalten des Vogel Strauß gedeutet, der nach alter Überlieferung seine Eier nicht ausbrütet, sondern sie nur unverwandt anblickt, anhaucht oder, wie der „Physiologus“ meinte, durch die Sonne ausbrüten lässt.⁷ Daher wurde der Strauß zum Symbol der Auferstehung Christi und der Erweckung frommer Seelen durch die göttliche Gnade, wie die Darstellung aus dem 1596 veröffentlichten Emblembuch des Nürnberger Arztes Joachim Camerarius zeigt (Abb. 1), und das Straußenei, das man noch heute im Osten zu Ostern in Kirchen aufzuhängen pflegt, zum Symbol der jungfräulichen Mutterschaft.

Das Mittelalter hat die ihm bekannte Fauna mit einer christlichen Symbolik belegt und Tiere vorwiegend als Träger derselben repräsentiert, sofern ihre Darstellung nicht ohnehin bei biblischen Themen wie der Geschichte der Schöpfung und der Arche Noahs oder als Attribute von Heiligen gefordert war, wie z.B. der Löwe, dem Hieronymus einen Stachel aus der Pranke zog, oder der Hirsch mit dem Kreuz im Geweih, der dem Heiligen Eustachius erschien. Noch in Vittore Carpaccios Darstellung eines jungen Ritters in der Sammlung Thyssen-Bornemisza (Abb. 2) sind wie im Alten Testament reine und unreine Tiere unterschieden.⁸ Das links unten auf dem Cartellino mit dem latinisierten Namenszug „VICTOR CARPATHIUS“ signierte und auf 1510 datierte Gemälde zeigt einen jungen Ritter – es handelt sich wahrscheinlich um ein frühes ganzfiguriges Porträt –, dessen Motto „MALO MORI QUAM FOEDARI“ (Lieber sterben als sich beschmutzen) auf dem an einem Zweig am rechten Bildrand befestigten,

⁶ Abb. im Artikel „Pelikan“, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Band 3, Sp. 390-92, 391.

⁷ *Der Physiologus*, Nr. 49, 46.

⁸ Zu diesem Werk und seinen Deutungen siehe Hg. Mar Barobia, *Museo Thyssen-Bornemisza. Old Masters* (Madrid 2007) 98f.

zweiten Cartellino steht. Detailliert geschildert, nehmen die reiche Flora und Fauna hier teil am Kampf zwischen Reinheit und Unreinheit, Gut und Böse. Man beachte die fette Kröte, die links im Bild unter dem Cartellino sitzt. Der nahe bei ihr befindliche weiße Hermelin ist ein Symbol der Reinheit, wie auch die weißen Lilien und die Wasservögel, die Schlangen und Kröten verschlingen. Wir sehen weiter die Nutztiere, Pferde und Hunde, sowie weiße Hasen, den Hirsch, der nach Psalm 42,2 nach frischem Wasser schreit, wie die Seele nach Erlösung, zahlreiche Vögel, darunter einen von einem Greifvogel attackierten Pelikan, den Pfau neben dem Herbergsschild und ganz hinten, auf den Mauern der Befestigungsanlage den Storch, den Feind der Schlangen, der sein Nest nie unbewacht lässt.

Man hat dieses Gemälde lange irrtümlich Albrecht Dürer zugeschrieben, da es trotz seiner herkömmlichen Symbolik das die Renaissance charakterisierende neue Interesse an der Natur und genaue Studium derselben bezeugt. In dieser Zeit entstanden tatsächlich viele Arbeiten wie Dürers berühmte akribische, mit Wasserfarben und Gouache ausgeführte Darstellung eines jungen Feldhasen von 1502 (Wien, Albertina), die allerdings nur den Status von Studien hatten. Auch das früheste erhaltene Beispiel eines Tierstilllebens, Jacopo de' Barbaris auf 1504 datiertes „Rebhuhn mit Eisenhandschuhen und Armbrustbolzen“ (München, Alte Pinakothek), war wahrscheinlich nicht als autonomes Werk konzipiert, sondern als *trompe l'oeil* in die Holzvertäfelung eines höfischen Innenraums eingelassen.⁹ Das autonome Tierbild entstand erst später. Gemäß der biblisch verbürgten Superiorität des Menschen, der sich die Schöpfung untertan machen soll, rangierte in der akademischen, bis ins 19. Jahrhundert gültigen Gattungslehre die Historienmalerei vor dem Porträt, der Genremalerei, der Landschaft und dem Stillleben. Obwohl Tierdarstellungen demnach zu den niedrigsten Gattungen zählten, etablierten sich in der Frühneuzeit verschiedene Darstellungstypen. Nutztiere, allen voran das Pferd und der Hund, konnten in höchste Sphären der herrscherlichen Repräsentation aufsteigen. So ließ Francesco Gonzaga, der Herzog von Mantua, 1527/28 von Giulio Romano und seiner Werkstatt die prachtvollsten, mit Hilfe arabischer Tiere gezüchteten, damals an allen europäischen Höfen

⁹ Barbara Welzel, „Tiere malen und Bilder machen“. Hg. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, *Von Schönheit und Tod* 40.

begehrten Pferde seines Gestüts in der Sala dei Cavalli, einem Empfangs- und Festsaal, im Palazzo del Te porträtieren. Die Tiere – bei vier von ihnen sind sogar ihre Namen überliefert – zieren die Wände gemeinsam mit Götterdarstellungen und den Taten des Herkules.¹⁰

Große Verbreitung fanden Darstellungen von Potentaten zu Pferde und mit ihren Hunden. In dem auf antik-imperiale Ursprünge zurückgehenden Reiterporträt, z. B. Tizians „Karl V. zu Pferde“ (1548, Madrid, Prado), symbolisiert die mit der Piaffe demonstrierte Reitkunst die Fähigkeit des Regenten, sein Volk zu führen, und das wohlgenährte, gepflegte Tier bezeugt seine Fürsorglichkeit.¹¹ Jacob Seisenegger, der Hofmaler Ferdinands I., verewigte 1532 dessen älteren Bruder Karl V. in Bologna in einem wegweisenden Ganzfigurenporträt mit dem imponierend großen Hund (Wien, Kunsthistorisches Museum), den der Kaiser auf seiner Reise nach Italien mit sich führte.¹²

Für die Entwicklung zoologischer Darstellungen wurde die mehrbändige, in Zürich von 1551 bis 1587 publizierte „Historia animalium“ des Konrad Gessner wegweisend, welche die damals bekannten Vierbeiner, Vögel und Fische in 1200 Holzschnitten wiedergibt. Wenngleich der überwiegende Teil dieser Darstellungen „nach dem Leben“ angefertigt worden war, umfasst Gessners Enzyklopädie auch Fabelwesen und Hinweise auf Legenden, Sprichwörter und die symbolische Bedeutung der Tiere.¹³

¹⁰ Siehe Chiara Tellini Perina, „Die Wandmalereien“, Gianna Suitner und Chiara Tellini Perina, *Der Palazzo Te in Mantua* (Mailand 1990) 51-118, 59-65.

¹¹ Siehe Roy Strong, *Van Dyck: Charles I on Horseback* (London 1972); Martin Warnke, „Das Reiterbildnis des Baltasar Carlos von Velázquez“, Ders., *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, Hg. Michael Diers (Köln 1997) 146-159; Simon A. Vosters, „Das Reiterbild Philipps IV. von Spanien als Allegorie der höfischen Affektregulierung“, *Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock*, Hgg. Ulrich Heinen und Andreas Thielemann (Göttingen 2001) 180-191 sowie Ulrich Keller, „Reiterstandbild“, *Handbuch der Politischen Ikonographie*, Hgg. Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler (München 2011) Band II, 303-309.

¹² Karl Schütz, „Jacob Seisenegger, Kaiser Karl V.“, *Kunsthistorisches Museum Wien. Die Gemäldegalerie* (Wien 1996) 176. Dieses Werk, das Tizians im folgenden Jahr gemalten „Porträt Karls V. mit Hund“ (Madrid, Prado) zugrunde lag [Peter Humfrey, *Tizian* (Berlin 2007) 95f.], begründete den Typus des Aristokratenporträts mit Hund. Zu diesem siehe Manfred Schneider, „Der Hund als Emblem“, Hgg. Anne von der Heiden und Joseph Vogl, *Politische Zoologie* (Zürich/Bern 2007) 149f.

¹³ Zu Gessner und der Tradition zoologischer Darstellungen siehe Christa Riedl-Dorn, *Wissenschaft und Fabelwesen. Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldro-*

Über das flämische Markt- und Küchenstillleben (Abb. 3), Darstellungen von Vorratskammern und Jagdstillleben sollte sich seit dem späten 16. Jahrhundert das autonome Tierstillleben entwickeln. In der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, die bereits zu großen Teilen für den Kunstmarkt entstand und eine spezialisierte Fachmalerei hervorbrachte, erfreuten sich dieses und generell das nunmehr autonome Tierbild großer Beliebtheit, wie z. B. Aelbert Cuyp's 1648-50 entstandene „Flusslandschaft mit Kühen“ (Washington, National Gallery), der von Carel Fabritius 1654 gemalte „Distelfink“ (Den Haag, Mauritshuis), und Gabriel Metsus „Der tote Hahn“ von ca. 1659/60 (Madrid, Museo del Prado) zeigen.

Tiere und Tierdarstellungen kamen damals auch in enzyklopädischen Zusammenhängen vor: Naturalia gehörten zu den Kunst- und Wunderkammern; die Fauna wurde repräsentiert in Darstellungen der Elemente, der Jahreszeiten und der Erdteile, wie in den Gemälden des Antwerpener Malers Jan van Kessel in der Alten Pinakothek, in denen vor Ansichten namhafter Städte charakteristische Tiere dargestellt sind (Abb. 4).¹⁴ Und weiterhin diente die Fauna in der Emblematik als Spiegel des menschlichen Lebens, als ein vielfach immer noch aus antiken Schriften gewonnenes Motivreservoir, aus dem eine sentenziöse Weltweisheit moralische Maximen ableitete. „Wie der Hecht seine Kinder dem eigenen Bauch einverleibt, so quälen die Menschen einander“, und „Sieh, der Salamander geht unverletzt durch die Flammen hindurch. Unverletzt bleibt immer auch die Reinheit“, erklären die Epigramme der entsprechenden Embleme im viertem Band des Camerarius.¹⁵

vandi (Wien/Köln 1989) sowie Claus Nissen, *Die zoologische Buchillustration. Ihre Bibliographie und Geschichte*, 2 Bände (Stuttgart 1966-1978); Peter S. Danse, *The Art of Natural History: Animal Illustrators and their Work* (London 1978).

¹⁴ Kessel war ein spezialisierter Tier- und Blumenmaler. Die Figuren in diesen Werken wurden wahrscheinlich von Erasmus Quellinus gemalt. [Konrad Renger mit Claudia Denk, *Flämische Malerei des Barock* (München/Köln 2002) 231ff.].

¹⁵ Hgg. Arthur Henkel und Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Taschenausgabe (Stuttgart/Weimar 1996) Sp. 698 u. 739. Zur Tierwelt in der Emblematik: ebda., Sp. 365-946. Zu den Tieremblemata des Camerarius siehe Hermann Maué, „Wundersame Verhaltensweisen von Tieren. Altdorfers Prämienmedaillen, die Emblembücher des Camerarius und die ‚Naturalis historia‘ Plinius‘ des Älteren“. Hg. Germanisches Nationalmuseum, *Vom Ansehen der Tiere* 71-81.

Die Epoche der Aufklärung zeitigte grundlegende Veränderungen im Verständnis der Natur und der Tierwelt. Rousseau vertrat die Vorstellung von einem friedlichen Naturzustand, in dem der Mensch noch nicht Feind der Tiere gewesen sei.¹⁶ Hatte noch Descartes erklärt, dass diese keine Seele hätten, nur aus Materie bestünden und daher empfindungslos seien, gewannen nun Philosophen an Einfluss, die auch ihnen Seele und Empfindungen zusprachen. Charles Bonnet (1720-1793), Pierre Louis Moreau de Maupertuis (1698-1759) und weitere Autoren entwickelten ethische Grundsätze des Umgangs mit Tieren, die im Namen der Natur Grausamkeit gegen diese untersagten.¹⁷ Und einige Aufklärer reklamierten die Menschenrechte auch für das Tierreich. Beeindruckende Zeugnisse einer nun um sich greifenden Tierliebe sind die Grabmäler, welche die englische Gentry in ihren Landschaftsgärten verstorbenen Lieblingstieren errichten ließ. Legendär ist die Tierliebe Friedrichs des Großen, der testamentarisch verfügte, mit seinen Lieblingshunden, mit denen er zuweilen sogar sein Bett teilte, begraben zu werden, und seinem Pferd Condé uneingeschränkten Zugang zum Park von Sanssouci und selbst zum Runden Salon des Palastes gewährte, obwohl dessen Fußboden unter den Hufen wiederholt Schaden nahm und erneuert werden musste.¹⁸ Zu den kunsthistorischen Zeugnissen dieser neuen Haltung zählen die zahlreichen Tierporträts, die der 1724 in Liverpool geborene George Stubbs anfertigt hat.¹⁹ Als Autor und Illustrator seiner 1766 veröffentlichten Schrift „The Anatomy of the Horse“ wurde er weit über England hinaus bekannt.

Einen abermals grundlegenden Wandel im Verständnis der Tierwelt bezeugt das um 1889 entstandene Gemälde „Affen als Kunstrichter“ des vielseitig, auch theosophisch und spiritistisch interessierten Münchener

¹⁶ Vgl. Heinz Meyer, „Frühe Neuzeit“, Hg. Dinzelsbacher, *Mensch und Tier* 351f.

¹⁷ Rainer Walz, „Die Verwandtschaft von Mensch und Tier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft“, Hgg. Münch und Walz, *Tiere und Menschen* 295-321.

¹⁸ Siehe Sybille Prinzessin von Preußen u. Friedrich Wilhelm Prinz von Preußen, *Die Liebe des Königs – Friedrich der Große, seine Windspiele und andere Passionen* (München 2006).

¹⁹ Siehe Hg. Herbert W. Rott, *George Stubbs (1724-1806): Die Schönheit der Tiere. Von der Wissenschaft zur Kunst*, Ausst.-Kat. Neue Pinakothek München (München 2012).

Malers Gabriel von Max (Abb. 5).²⁰ Er hat in diesem Werk ein älteres satirisches Bildthema aufgegriffen, wobei es ihm doch um mehr als das ging. Von Max besaß eine große naturwissenschaftliche Sammlung, mit prähistorischen, ethnographischen, zoologischen und anderen Objekten, insgesamt 60.000, von denen ein Teil in die Bestände des Reiss-Engelhorn-Museums in Mannheim eingegangen ist. Er hat sich intensiv mit der Lehre Darwins auseinander gesetzt und in seiner Villa am Starnberger See Affen gezüchtet. Sein Gemälde in der Neuen Pinakothek, das er mit Hilfe zahlreicher Fotos ausgestopfter Tiere schuf, bezeugt sein Interesse für die Evolution, deren Entdeckung durch Charles Darwin und andere deutlich gemacht hatte, dass die Tierwelt eben nicht von Gott für den Menschen geschaffen wurde. Der von Darwin in seiner 1859 publizierte Schrift „On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life“ erbrachte Nachweis einer evolutionären Kontinuität, mit dem Descartes' kategorische Trennung von Mensch und Tier hinfällig wurde, förderte die Vermenschlichung der Tierwelt in der Kultur des späten 19. Jahrhunderts. Diese war zugleich Ausdruck eines infolge von Industrialisierung, Landflucht und Verstädterung und der zunehmenden Entfremdung von der Natur widersprüchlich gewordenen Verhältnisses zum Tier, dessen objektive Ausbeutung als Nutztier und Nahrungsmittellieferant und die fortschreitende Zerstörung seiner natürlichen Lebensräume durch eine subjektiv sentimentalische Haltung kompensiert wurde.²¹

Dass im 19. Jahrhundert die Tierdarstellung eine Aufwertung erfuhr, die hier an den großformatigen Gemälden Courbets erörtert werden soll, war zudem darin begründet, dass die bis dahin unterbewerteten Gattungen der Landschaft und der Tierdarstellung mit dem Bedeutungsverlust der akademischen Gattungslehre zu bevorzugten Sujets der Avantgarde avancierten. Gemälde wie Courbets „Hirsch am Wasser“ (Abb. 12) wiederum bereiteten den Boden dafür, dass im frühen 20. Jahrhundert z. B.

²⁰ Siehe Hg. Karin Althaus, *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus u. Kunstbau, München, in Zsarb. mit den Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim (München 2010).

²¹ Siehe Roland Prügel, „Versachlichung und Vermenschlichung des Animalischen. Zur Tiermalerei des 19. Jahrhunderts“, Hg. Germanisches Nationalmuseum, *Vom Ansehen der Tiere* 205-216.

Franz Marc sich ganz von der menschlichen Gestalt abwandte und in seinen kosmischen Visionen, wie etwa „Die gelbe Kuh“ von 1911 (New York, Salomon R. Guggenheim Museum) und „Turm der blauen Pferde“ aus dem Jahr 1913 (ehemals Berlin, Neue Nationalgalerie), Tiere darstellte, die er als schöner und reiner empfand, oder dass Max Ernst, der aufgrund seiner scharf geschnittenen Gesichtszüge oft mit einem Adler verglichen wurde, sich mit Vögeln identifiziert, immer wieder solche dargestellt und sein Alter Ego „Loplop, den König der Vögel“ ersonnen hat. Im Haus seines Freundes, des surrealistischen Dichters Paul Éluard in Eaubonne hat er sich selbst im Kinderzimmer in einem Wandbild in Vogelgestalt, auf eine biomorphe Form zu schwimmend, dargestellt (Abb. 6). Es ist dies eine Allegorie seiner Zuneigung zu Gala Éluard, der späteren Frau und Muse Salvador Dalís, die Ernst 1922 zu seinem Umzug von Köln nach Paris bewegen hatte.²²

Nachdem das Tier in der Kunst der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts noch eine vielfach prominente Rolle gespielt hatte, büßte es seine Bedeutung als Sujet der bildenden Kunst fast gänzlich ein.

Gustave Courbet, Realist

Kommen wir zu dem 1819 in Ornans bei Besançon geborenen Gustave Courbet (Abb. 7)²³ und seinen Jagd- und Tierbildern, einem Sujet, dem er sich erstmals 1856 zugewandt hat. Zuvor war der sozialistische Maler und spätere Kommunist weithin bekannt geworden, als er 1850 im Salon seine Realismus-Trilogie ausstellte. Mit den Gemälden „Das Begräbnis von Ornans“, „Die Steinklopfer“ (Abb. 8) und „Die Rückkehr der Bauern

²² Dieter Scholz, „Les oiseaux ne peuvent disparaître / Autant rêver d'ouvrir les portes de la mer“, *Max Ernst. Die Retrospektive*, Hg. Werner Spies, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie, Berlin, Haus der Kunst, München (Köln 1999) 88.

²³ Zu Courbet siehe Timothy J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (London 1973); Linda Nochlin, *Gustave Courbet: A Study in Style and Society* (New York 1976); Klaus Herding, *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei* (Frankfurt am Main 1978); James Henry Rubin, *Realism and social vision in Courbet and Proudhon* (Princeton, NJ 1980); Michael Fried, *Courbet's Realism* (Chicago/London 1990); Hg. Petra ten-Doesschate Chu, *Courbet's Letters* (Chicago 1992); *Gustave Courbet*, Ausst.-Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris; The Metropolitan Museum of Art, New York; Musée Fabre, Montpellier (Paris 2007).

vom Markt“, in denen er die Landbevölkerung seiner Heimat, der Franche-Comté, und Tagelöhner in Formaten präsentierte, welche bis dahin der Historienmalerei vorbehalten waren, wurde er zum führenden Vertreter des Realismus.

Im Salon von 1853 brüskierte er das Publikum mit den Gemälden „Die Ringer“ (Budapest, Szépművészeti Múzeum), einer politischen Allegorie, in der er seiner Hoffnung auf den Sieg der fortschrittlichen politischen Kräfte, hier verkörpert durch den voraussichtlich siegreichen Ringer in roter Hose, Ausdruck verlieh und durch die allen Konventionen spottende füllige Aktfigur in „Die Badenden“ (Montpellier, Musée Fabre), die Théophile Gautier eine „Hottentotten-Venus“ nannte. Wie Klaus Herding betont hat, blieben solche Attacken auf das autoritäre Zweite Kaiserreich nur deshalb folgenlos, weil Courbet in Charles, dem Duc de Morny, dem Halbbruder des Kaisers, einen mächtigen Beschützer hatte.²⁴

1855 waren elf der vierzehn von Courbet eingereichten Gemälde auf der Pariser Weltausstellung zu sehen, nicht aber sein zurückgewiesenes kolossales Atelierbild, das er selbst als „Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique“ (Paris, Musée d'Orsay) bezeichnet hat – gemeint war damit die Zeit von der 48er Revolution bis zur Entstehung dieses Gemäldes. Daher veranstaltete Courbet auf eigene Kosten parallel zur Weltausstellung eine Einzelausstellung in dem eigens errichteten „Pavillon du Réalisme“ mit dem Atelierbild und weiteren 40 Werken.

Als der führende Avantgarde-Künstler, der als Sozialist und arroganter Egozentriker allerdings höchst umstritten war, zumal er immer wieder den „instrumentierten Skandal“ als Selbstbehauptungsmittel einsetzte,²⁵ behandelte Courbet ab 1856 mit seinen Jagdbildern ein populäres, unpolitisches Thema, um die Kontroversen über ihn zu beruhigen. Für ihn waren Jagddarstellungen nach eigener Aussage „ein neutrales Terrain, wo sich alle einig sind und man der Begeisterung, die man für Landschaften und Tiere eben hat, freien Lauf lassen kann“.²⁶

²⁴ Klaus Herding, „Courbet, Gustave“, *Dictionary of Art*, Band 8, 50-61, 52.

²⁵ Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem* (Köln 1997) 124ff.

²⁶ Zitiert nach Gilbert Titeux, „Auf der (Traum-)Fährte des Hochwilds – Zu Courbets Jagdbildern“, Hgg. Klaus Herding und Max Hollein, *Courbet. Ein Traum von der Moderne*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt (Ostfildern 2010) 70-75, 70.

Tiermotive als lukrative „harmlose Malerei“

1861 stellte Courbet seine so genannte „Waidmännische Trilogie“, ein weiteres Tierstück und eine Landschaft im Salon aus. Über diese Auswahl schrieb er in einem Brief:

„Es ärgert mich sogar, im Salon nur mit der Landschaft und den Tierbildern vertreten zu sein. Ich wollte ein Figurenbild einreichen, wenn ich einen Aufschub bekommen hätte, aber die Regierung hat ihn nicht gewährt, und mein Daumen ist an allem schuld. Da ich in diesem Jahr unbedingt verkaufen muss, wenn ich mit der Malerei weiter machen will, war ich gezwungen, diese Bilder einzureichen, und ich hätte noch mehr davon eingereicht, wenn ich mir nicht im Winter den linken Daumen gebrochen hätte. Das hat mich für dreieinhalb Monate daran gehindert zu arbeiten.“²⁷

An anderer Stelle schrieb Courbet, er werde in diesem Jahr „achzig Quadratmeter harmloser Malerei (de peinture anodine) einreichen“.²⁸ Diese Bilder bezeichnete auch Thoré als „völlig ungefährlich“²⁹ und auch Théophile Gautier, der Wortführer der L'art pour l'art-Bewegung, fand Gefallen an ihnen. Er schrieb:

„Man könnte sagen, dass Courbet endlich verstanden hat, dass er über zu viel Talent verfügt, um den Erfolg mit gewollten Exzentrizitäten zu suchen. – Der Apostel des Realismus hat sich dieses Jahr damit begnügt, hervorragende und solide Malerei anzufertigen. – Keine gepolsterte Venus, keine Dorfschönheiten, keine Loretten am Ufer der Seine, sondern Tiere und Landschaften von großer Wahrheit und einer meisterhaften Ausführung. (...) Die Tiere sind bewundernswert gemalt, die Landschaft ist prachtvoll.“³⁰

Der breite Zuspruch, den Courbet, wie erwartet, mit diesen Werken erfuhr, war kein Zufall. Denn damals war die Jagd, insbesondere die Parforce-Jagd, ein Modesport, der nicht zuletzt in der Hauptstadt stattfand. Man zeigte sich in Jagdkleidung in vornehmen Restaurants und Cafés,

²⁷ Zitiert nach Stefan Borchardt, *Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler* (Berlin 2007) 208.

²⁸ Zitiert ebd., 210.

²⁹ Zitiert ebd.

³⁰ Zitiert ebd.

und auf den großen Boulevards waren an Sonntagen nicht selten Jagdhörner zu vernehmen. Im Zuge der allgemeinen Anglomanie beeinflussten zu dieser Zeit Jagddarstellungen der englischen Malerei, die auf dem Festland hauptsächlich durch Graphiken verbreitet war, die französische Kunst. Der „Aufbruch zur Jagd“ von Alfred de Dreux (Abb. 9) ist ein Beispiel der damals begehrten, von englischen Vorbildern beeinflussten Jagdmalerei, die die Jagd in erster Linie als Upper-Class-Sport und gesellschaftliches Ereignis repräsentierte und somit viel Wert auf Kleidung und Physiognomien legte. Von der Beliebtheit solcher Bilder hoffte Courbet profitieren zu können. Seine ersten Jagdbilder präsentierte er auf dem Salon von 1857. Zwei Jahre zuvor hatte der Engländer Edward Landseer auf der Internationalen Ausstellung in Paris große Erfolge gefeiert und als einziger britischer Künstler eine Goldmedaille gewonnen. Seinen Werken hat Courbet wiederholt Motive entlehnt. So geht das Motiv der „Hirschkuh am Lorbeerstrauch im Schnee (Jura)“ (1856-57, Privatbesitz), die er 1857 auf dem Salon zeigte, zurück auf eine Lithographie, die Thomas Landseer 1846 nach einem Gemälde seines Bruder Edward angefertigt hatte und die in Paris durch die Kunsthändler Goupil und Vibert vertrieben wurde. Interessant ist, dass Courbet den Titel mit dem Zusatz „Jura“ versah und so den Eindruck erweckte, er habe dieses Werk in seiner Heimat aufgrund eigener Beobachtungen gemalt. Auch das 1861 gemalte und im Salon gezeigte „Durchgehende Pferd“ in der Neuen Pinakothek in München (Abb. 11) geht möglicherweise auf eine populäre englische Vorlage zurück, nämlich auf eine handkolorierte Aquatinta nach einem Aquarell von Henry Thomas Alken, die 1850 als Illustration in einem satirischen Buch über Jagdunfälle reproduziert wurde.³¹

Courbet hat die Bedeutung solcher Motivadaptionen wiederholt heruntergespielt und behauptet, seine Jagdbilder würden auf seiner unmittelbaren Naturbeobachtung beruhen. Dabei ist in kunsthistorischer Hinsicht zu betonen, dass er, wie nach ihm Manet und die Impressionisten, verstärkt auf die neuen populären Bildmedien zurückgriff, anstatt seine Sujets lediglich aus der Tradition abzuleiten.

³¹ Siehe Petra ten-Doesschate Chu, *The most arrogant man in France. Gustave Courbet and the nineteenth-century media culture* (Princeton, NJ 2007) 167.

Die Waidmännische Trilogie

Auch die „Waidmännische Trilogie“, an der Courbet 1858/59 während eines Aufenthaltes in Frankfurt am Main zu malen begann, zeigt seine Verwertung englischer Vorbilder. Zu ihr gehört das Gemälde „Brunft im Frühling oder Kämpfende Hirsche“ (Abb. 10), ein Werk, für das der Maler von Franz Leven, dem Direktor eines 1858 in Frankfurt eingerichteten privaten Zoologischen Gartens und des Zooplastischen Kabinetts, einem Museum für Naturgeschichte in der Großen Gallusgasse 17, zwei ausgestopfte Tiere ausgeliehen hat.³² Als passionierter Jäger hat Courbet zudem an Jagden in den Revieren von Bad Homburg und Wiesbaden teilgenommen. Er war der Sohn einer Großbauernfamilie mit ausgedehntem Grundbesitz im französischen Jura, die erst nach dem Ende des Ancien Régime das Jagdrecht erhalten hatte und dieses als Symbol ihrer neu gewonnenen Selbstbestimmtheit auffasste. Dementsprechend war auch für Courbet „der Jäger [...] ein Mann von unabhängigem Charakter“.³³ Ungeduldig wartete der Maler 1858 auf die Eröffnung der Saison in der Hoffnung, zur Strecke gebrachtes Wild zeichnen und somit als Modell nutzen zu können. Am 8. Februar 1859 berichtete er in einem Brief an seine Schwester Juliette ausführlich von einem Jagderlebnis:

„An Silvester habe ich etwas Herrliches erlebt. Auf einer Jagd erlegte ich in den Bergen Deutschlands einen riesigen Hirsch, einen Zwölfender, das heißt ein 13 Jahre altes Tier. Es war der größte Hirsch, der seit 25 Jahren zur Strecke gebracht worden war.“³⁴

Wie Courbet weiter berichtete, wurde das von ihm geschossene Tier abgelichtet. Und dieses Foto diente ihm als Vorlage für das Gemälde „Deutscher Jäger“ (Lons-Le-Saunier, Musée des Beaux-Arts) und wohl auch für die „Hirschjagd im Winter“ (Besançon, Musée des Beaux-Arts).³⁵

Fotos von Tieren in freier Natur standen Courbet damals noch nicht zur Verfügung, da die Fotografie noch sehr lange Belichtungszeiten be-

³² Titeux, „(Traum-)Fährte des Hochwilds“ 71.

³³ Gustave Courbet, „Notes sur la chasse“, zit. nach der deutschen Übersetzung bei Bert Schug, *Gustave Courbet (Die Jagd in der Kunst)* (Hamburg/Berlin 1967) 7.

³⁴ Zitiert nach Titeux, „(Traum-)Fährte des Hochwilds“ 72.

³⁵ Ebd.

nötigte. Erst 1878 sollte Eadweard Muybridge in der Lage sein, die Bewegungsabläufe galoppierender Tiere fotografisch festzuhalten. Daher bediente sich Courbet noch eines weiteren Hilfsmittels für seine Jagdbilder: Er kaufte regelmäßig erlegte Tiere, um sie als Modelle zu nutzen. In Frankfurt malte er z. B. einen auf dem Markt erstandenen Hasen und in Paris kannte er einen Großwildhändler in der Rue Montorgueil, der ihm regelmäßig erlegte Tiere für kurze Zeit zum Studium zur Verfügung stellte.³⁶

Zu der „Waidmännischen Trilogie“ gehören die Gemälde „Brunft im Frühling oder Kämpfende Hirsche“ (Abb. 10), „Durchgehendes Pferd“ (Abb. 11) und „Hirsch am Wasser“ (Abb. 12). Seinen „Hirsch am Wasser“ nannte Courbet in einem Brief einen „Hirsch, der sich ins Wasser stürzt“, und er schrieb weiter: „Den Ausdruck des Kopfes werden die Engländer lieben, denn er erinnert an die Auffassung der Tiere von Landseer“.³⁷ Anhand dieser Textstelle, die Courbets damalige Ambitionen erkennen lässt, den englischen Markt zu erobern, hat Linda Nochlin ein wichtiges Vorbild identifizieren können, nämlich einen Reproduktionsstich nach Edward Landseers „Der Tod des Hirschen“, der 1851 im „Magasin pittoresque“ publiziert worden war (Abb. 13).³⁸ Diese Graphik hat Courbet allem Anschein nach auch bei der Darstellung der Hirsche in dem Bild „Brunft im Frühling oder Kämpfende Hirsche“ verwertet (Abb. 10).

Gilbert Titeux hat jüngst in einem Beitrag über Courbets Jagdbilder betont, dass der Franzose die Vorlage von Landseer sehr frei adaptiert hat.³⁹ Diese zeigt das Ende eines Zehners, der, vermutlich bereits angeschossen, in einem Bergbach von zwei Jagdhunden gestellt und angefallen wird. Dagegen vergegenwärtigt Courbets „Hirsch am Wasser“ (Abb. 12) eine Szene aus einer Parforcejagd, bei der das Tier gehetzt wird und nicht angeschossen werden darf, mit einem flüchtigen ungeraden Zwölfender, der seinen Verfolgern zu entkommen sucht, indem er, wie Jäger sagen, „das Wasser schlägt“. Bei diesem verzweifelten Rettungsversuch, bei dem der Hirsch mit dem Bauch auf das Wasser klatscht und alle

³⁶ Ebd..

³⁷ Zitiert ebd., 70f.

³⁸ Linda Nochlin, „Gustave Courbet's Meeting. A Portrait of the Artist as a Wandering Jew“, *The Art Bulletin* 49/3 (1967): 209-222, 213; wieder abgedruckt in Dies., *Gustave Courbet* (London 2007) 29-54, 37f.

³⁹ Titeux, „(Traum-)Fährte des Hochwilds“ 71.

Viere von sich streckt, bekommt das Tier krampfartige Zuckungen wie bei einem epileptischen Anfall. Zweifellos wollte Courbet, über den Walter Benjamin gesagt hat, er sei der letzte gewesen, „der versuchen konnte, die Photographie zu überholen“,⁴⁰ in seinem Gemälde diesen Bewegungsablauf präzise wiedergeben.

Man kann darüber streiten, ob die Darstellung des im Sprung röhrenden (!?) und hoffnungsvoll zum Himmel blickenden Hirschen inmitten des weiten Landschaftspanoramas künstlerisch vollends gelungen ist. Schon bald darauf, in den 1870er Jahren, sollten die Fotografien von Muybridge die Darstellung sich bewegender Tiere revolutionieren, wie vor allem Edgar Degas' Bilder von Pferderennen zeigen.⁴¹ Das Besondere an Courbets Gemälde aber besteht darin, dass er in der Darstellung des gejagten Tieres sein eigenes Schicksal thematisiert hat. 1858 war der Maler aus Frankreich geflohen, da Napoleon III., nachdem am 14. Januar ein vergebliches Attentat auf ihn stattgefunden hatte, Sicherheitsgesetze erlassen hatte, welche willkürliche Verhaftungen und Deportationen politisch missliebiger Personen ermöglichten. In dem bereits zitierten Brief, in dem Courbet den „Hirsch am Wasser“ erwähnte, bekundete er auch seine Angst vor der französischen Regierung, vor der er sich vorübergehend in „fremde Länder“ zurückgezogen habe.⁴² Das Gemälde in Marseille ist somit als ein verdecktes Selbstbildnis zu verstehen. Es zeigt das dramatische Ende des verfolgten Tieres in einer weiten, ins Abendlicht getauchten Landschaft. Courbet hat selbst über die trostlose Szene geschrieben:

„Es ist Abend, denn nur nach sechs Stunden Hatz darf ein Hirsch gestreckt werden. Der Tag geht zur Neige, die letzten Sonnenstrahlen legen sich über die Landschaft, die nichtigsten Dinge werfen lange Schatten.“⁴³

⁴⁰ Walter Benjamin, *Pariser Brief (2)*, 1936, hier zitiert nach Titeux, „(Traum-)Fährte des Hochwilds“ 71.

⁴¹ Siehe Jean Sutherland Boggs (mit Beiträgen von Shelley G. Sturman, Daphne S. Barbour und Kimberley Jones), *Degas at the Races*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington (New Haven 1998); Werner Hofmann, *Degas und sein Jahrhundert* (München 2007) 131ff.

⁴² Klaus Herding, „Der Hirsch am Wasser (Ins Wasser flüchtender Hirsch)“, Hgg. Herding und Hollein, *Traum von der Moderne*, Kat. Nr. 50, 194.

⁴³ Zitiert nach Titeux, „(Traum-)Fährte des Hochwilds“ 73.

Indem der Maler den Hirsch formatfüllend im Vordergrund repräsentierte, während er die jagende Meute nur im Hintergrund andeutete, löste er das Tier aus dem narrativen Zusammenhang eines bestimmten Jagdgeschehens, monumentalisierte es und verlieh seinem Werk so die Dimension eines Sinnbildes der verfolgten Kreatur. Dabei betont die Weite der Landschaft die Verlorenheit des Tieres, deren Eindruck noch verstärkt wird durch seinen scheinbar auf Erlösung hoffenden, vergeblichen Blick zum Himmel. Als ein verdecktes Selbstbildnis ist „Der Hirsch am Wasser“ ein bemerkenswertes Beispiel einer Identifikation mit den Opfern, die viele der Jagdbilder Courbets charakterisiert.⁴⁴

Der „Hirsch am Wasser“ ist der Schluss- und dramatische Höhepunkt der „Waidmännischen Trilogie“. In Anlehnung an Landseers Zyklus hatte auch Courbet diese Trilogie zunächst als eine narrative Bildfolge konzipiert. Ursprünglich hieß das „Durchgehende Pferd“ in München (Abb. 11) „Le piqueur qui sonne l'eau“ und zeigte einen Piqueur, der ins Jagdhorn stößt, um zu signalisieren, dass der Hirsch ins Wasser gegangen ist.⁴⁵ Wie Roentgenaufnahmen erwiesen haben, hat Courbet den Reiter in dem heute an allen Seiten beschnittenen Gemälde entfernt. Es ist nicht bekannt, warum er so das zyklische Konzept revidiert hat. Anzunehmen ist, dass er die nur lockere, schwer nachzuvollziehende narrative Verknüpfung der drei Gemälde unbefriedigend fand und insbesondere den „Hirsch am Wasser“ zu einem eigenständigen Werk aufwerten wollte, wobei auch die besseren Absatzchancen und der zu erwartende höhere Ertrag dreier Einzelbilder eine Rolle gespielt haben mögen.

⁴⁴ In Zusammenhang mit diesem Werk verdient auch das „Selbstbildnis in Gestalt einer Pfeife“ (Köln, H. G. Prager) Erwähnung, das Courbet 1858 für seine Frankfurter Malerfreunde schuf. Schon in ihm hatte er das Gebot der Ähnlichkeit, dieses Grundprinzip der Porträtmalerei, und auch die Gattungshierarchie missachtet, indem er sich in einem Stillleben verewigte. Siehe Klaus Herding und Ségolène Le Man, „Selbstbildnis in Gestalt einer Pfeife“, Hgg. Herding und Hollein, *Traum von der Moderne*, Kat.-Nr. 46, 187.

⁴⁵ Eberhard Ruhmer, „Gustave Courbet: Durchgehendes Pferd („Le piqueur ou le cheval dérobé“), *Neue Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken* (München ¹1982) 60.

Die Forellenbilder

Die Identifikation mit der verfolgten Kreatur charakterisiert auch Courbets Forellenbilder. Er malte diese in seiner Heimatstadt Ornans zwischen seinem Gefängnisaufenthalt in Sainte-Pélagie, der vom 22. September bis Ende Dezember 1871 dauerte, und seiner Flucht ins Schweizer Exil.

1870 hatte der Maler in einem offenen Brief für den Abriss und die Einschmelzung der Vendôme-Säule, einem Denkmal der Napoleonischen Kriege, plädiert. 1871 war er als Delegierter der Schönen Künste für die Commune tätig gewesen und hatte in dieser Funktion sogar den Louvre gerettet. Da am 16. Mai ohne seine direkte Beteiligung tatsächlich die Vendôme-Säule gestürzt worden war, wurde Courbet nach der Niederschlagung der Commune angeklagt, verhaftet und zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt. Nach seiner Haft wurde er in eine Klinik nach Neuilly überstellt. Zurück in Paris, fand er am 1. Mai 1872 sein Atelier geplündert vor. Danach kehrte er nach Ornans zurück.

Wahrscheinlich malte er dort sein letztes Selbstbildnis, das „Selbstbildnis im Gefängnis von Sainte-Pélagie“ (Ornans, Musée Courbet), wenn es nicht sogar, wie Marie-Thérèse de Forges meint, erst in der Zeit seines Schweizer Exils entstanden ist.⁴⁶ Es zeigt den Künstler in sich gekehrt seine Pfeife rauchend in seiner Zelle in Sainte-Pélagie. Courbet vergegenwärtigte sich nicht in der Häftlingskleidung, sondern in einem braunen Anzug mit Barett und einem roten Halstuch, mit dem er stoisch seine sozialistische Gesinnung bekundete.

Im selben Jahr wird auch sein heute im Züricher Kunsthaus bewahrtes Gemälde „Die Forelle“ (Abb. 14) entstanden sein, obwohl Courbet es auf 1871 datiert hat. In der linken unteren Ecke weist es Datum und Signatur, „71 G. Courbet“, und dazu die lateinischen Worte „in vinculis faciebat“ auf. Dieser Zusatz – „er schuf [es] in Ketten“ – stellt einen Bezug zu seiner Haftzeit her, den Courbet offenbar noch durch die falsche Datierung ins Jahr 1871 unterstreichen wollte.

⁴⁶ Vgl. Rae Becker, „Self-Portrait at Ste.-Pélagie“, *Courbet reconsidered*, Hgg. Sarah Faunce und Linda Nochlin, Ausst.-Kat. The Brooklyn Museum, New York (New Haven/London 1988): 200-203, 203.

Es gibt weitere Gemälde, die Courbet ausdrücklich als Produkte seiner Haftzeit ausgewiesen hat, z. B. das Früchtestillleben „Äpfel, Birnen und Schlüsselblumen auf einem Tisch (Table de Salon couverte de fruits)“ (Pasadena, The Norton Simon Museum), das rechts unten neben der Signatur die Jahresangabe „71“ und die Ortsbezeichnung „St. Pélagie“ aufweist. Auch dieses Werk hat Courbet erst 1872 vollendet und somit falsch datiert, zumal er in der Regel auf seinen Werken nicht ihr Entstehungsjahr, sondern das ihrer ersten Ausstellung angab.

Das Züricher Forellenbild (Abb. 14) zeigt den leidenden Fisch am Angelhaken. Die ockerfarbenen Kiesel und einige größere dunkle Steine deuten das Ufer der Loue an, des Flusses bei Ornans und Maizière, wo sich Courbet im Sommer 1872 im Haus seines Freundes Marcel Ordinaire erholte und mit dessen Söhnen angeln ging. Die Farbpalette ist reduziert auf den silbergrauen Farbton der Forelle und die zu großem Teil mit dem Palettmesser aufgetragenen Ocker- und Schwarztöne. Von ihnen hebt sich nur die rote Farbe des Blutes an den Kiemen und auf den Steinen sowie des darüber im Abendlicht erstrahlenden Felsens ab.

Fische waren bis dahin verbreitete Motive der niederländischen Stilllebenmalerei und der spanischen Küchenstücke, der *bodegones*, des 17. Jahrhunderts gewesen und der Stillebenmalerei des 18. Jahrhunderts, z. B. der Jean Siméon Chardins. Die Forschung stimmt darin überein, dass Courbet viele solcher Darstellungen kannte, dass aber seine Forellen-Bilder eine bei solchen Sujets bis dahin nicht gekannte Dramatik und Intensität aufweisen.

Gleichwohl lohnt es sich, über mögliche Vorbilder von Courbets „Hirsch am Wasser“ und seinen Forellenbildern nachzudenken. Anregungen für diese Gemälde könnte er auch von Rembrandt empfangen haben, den er in höchsten Tönen gelobt und im Louvre und bei seiner Reise in die Niederlande 1846 intensiv studiert hat. Noch 1869, als König Ludwig II. von Bayern ihn mit dem Ritterkreuz des St. Michael Ordens I. Klasse auszeichnete, kopierte er in der Alten Pinakothek ein Selbstbildnis des Niederländers.⁴⁷ Dass er dessen um 1639 entstandenes „Stilleben mit zwei toten Pfauen und einem Mädchen“ (Amsterdam, Rijksmuseum) kannte, ist eher unwahrscheinlich, da sich dieses Gemälde im späten 19.

⁴⁷ Zu der heute im Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie in Besançon befindlichen Kopie siehe ebd., Nr. 78, 193f.

Jahrhundert in einer Londoner Sammlung befand und erst 1923 als Leihgabe ins Rijksmuseum kam, in dessen Besitz es seit 1960 ist.⁴⁸ Das Bild, das in der holländischen Stillebenmalerei keine Vorläufer hat, zeigt im Vordergrund zwei erlegte Pfauen, hinter denen ein aus einem Fenster nachdenklich auf sie blickendes junges Mädchen zu sehen ist. Auch aus diesem Bild spricht die Identifikation mit den Tieren, die dem Betrachter nahe gerückt sind und deren Tod von dem Mädchen betrauert wird. Es gibt lediglich zwei verwandte Gemälde im Oeuvre Rembrandts,⁴⁹ zum einen den ebenfalls um 1639 entstandenen „Jäger mit der Rohrdrommel“ (Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister), in dem man lange ein Selbstbildnis vermutet hat, zum anderen den „Ausgeweideten Ochsen“ im Louvre (Abb. 15).

Wie in dem Pfauenstilleben in Amsterdam ist auch in diesem 1655 entstandenen Gemälde eine weibliche Person im Hintergrund zu sehen. Aus einer geöffneten Türe heraus blickt sie vorbei an dem geschlachteten Tier zum Betrachter. Die Ähnlichkeit der Bildanlage mit dem Pfauenstilleben ist evident, wenngleich in diesem Fall der Blick der in einer flüssigen Malweise mit dickem, opakem Farbauftrag nur summarisch wiedergegebenen Frau keine tiefe Anteilnahme an dem Schicksal des Tiers verrät. Es ist vielmehr ein flüchtiger, eher den Ort als den Kadaver mustern-der Blick, der gleichwohl die Aufmerksamkeit auf Letzteren lenkt.

Rembrandt hat den „Ausgeweideten Ochsen“, der neben der Darstellung der toten Pfauen mit dem Mädchen sein einziges gemaltes Stilleben ist, 1655 auf einer Holztafel mit den Maßen 94 x 69 cm ausgeführt. Damals durchlebte er seinen gesellschaftlichen Niedergang, der mit Saskias Tod 1642 begonnen hatte und nach der 1649 eingegangenen Lebensgemeinschaft mit Hendrikje Stoffels Mitte der 1650er Jahre in dem Verlust

⁴⁸ Pieter van Thiel, „Stilleben mit zwei toten Pfauen und einem Mädchen“, Christopher Brown, Jan Kelch und Pieter van Thiel, *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*, Band 1 Gemälde, Ausst.-Kat. Gemäldegalerie SMPK im Alten Museum, Berlin, Rijksmuseum, Amsterdam, The National Gallery, London (München/Paris/London 1991), Kat.-Nr. 30, 212.

⁴⁹ Zu dem verwandten „Jagdstillleben mit Rohrdrommel und einem Mädchen“ in der Stiftung Sammlung E. G. Bührle in Zürich, das heute dem Rembrandt-Umkreis zugeschrieben wird, siehe Hg. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, *Von Schönheit und Tod* Kat.-Nr. 39, 228f.

von Haus und Besitz kulminierte. 1656 wurden sein Haus, seine Kunstsammlung und die vorhandenen eigenen Werke versteigert. All´ dies spricht dafür, dass dieses Gemälde, das den bereits enthaupteten und ausgeweideten, mit gestreckten Gliedern aufgehängenen, man ist geneigt zu sagen, „gekreuzigten“ Tierkadaver, der am nächsten Tag zerlegt werden wird, als ein allegorisches Selbstbildnis des Künstlers zu verstehen ist.⁵⁰

„Der ausgeweidete Ochse“ wurde 1857 vom Louvre angekauft,⁵¹ also in dem Jahr, bevor Courbet nach Frankfurt reiste und mit der Arbeit an dem „Hirsch am Wasser“ begann. Zumal der Kauf dieses Gemäldes eine der bedeutendsten Erwerbungen des Museums in dieser Zeit war, ist davon auszugehen, dass Courbet dieses Spätwerk des Holländers gekannt hat, das ihn auch aufgrund der offenen Malweise mit dem pastosen Farbauftrag faszinieren musste. Dieses Gemälde ist das einzige mir bekannte ältere Beispiel eines Künstlerselbstporträts in Gestalt eines gejagten oder getöteten Tieres und damit ein Vorläufer der angeführten Werke Courbets.

Auch der von ihm und seinem Kreis hochgeschätzte Jean Siméon Chardin könnte für die erörterten Gemälde von Bedeutung gewesen sein. Chardins „Toter Hase mit Jagdtasche und Pulverdose“ (Abb. 16), heute im Besitz des Philadelphia Museum of Art, erregte 1860 in Paris großes Aufsehen. In diesem Jahr wurde er in der Galerie Martinet am Boulevard des Italiens im Rahmen einer Ausstellung gezeigt, die den vergessenen Chardin rehabilitieren sollte.⁵² In diesem Zusammenhang erklärte Philippe Burty, dass „der Hase jedem Vergleich mit den Meisterwerken der berühmtesten ausländischen Schulen stand“ halte.⁵³

Die spannungsreiche und doch ausgewogene Komposition, die sparsame Farbpalette und zugleich große Vielfalt der Braun- und Grautöne, das sorgfältig beobachtete Licht und der fließende Übergang von Mauer und Boden, der Courbet und die Impressionisten fasziniert haben wird,⁵⁴

⁵⁰ Als ein solches hat bereits mein verstorbener, ehemaliger Bochumer Kollege Prof. Dr. Reinhard Schleier dieses Werk gedeutet, ohne diese These zu publizieren.

⁵¹ Lawrence Gowing, *Die Gemäldesammlung des Louvre* (Köln 1994) 441.

⁵² Pierre Rosenberg, „Toter Hase mit Jagdtasche und Pulverdose“, *Chardin*, Hg. Kunsthalle Düsseldorf, Ausst.-Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Düsseldorf, Kunsthalle und Kunstmuseum am Ehrenhof, London, Royal Academy of Arts, New York, The Metropolitan Museum of Art (Köln 2000) Kat.-Nr. 20, 154.

⁵³ Zitiert ebd..

⁵⁴ Edouard Manet sollte dieses Merkmal 1865 im Prado in Madrid an dem von ihm kopierten „Porträt des Hofnarren Pabrillos de Valladolid“ von Velázquez studieren und

machen den „Toten Hasen mit Jagdtasche und Pulverdose“ zu einem herausragenden Stillleben Chardins – der Louvre besitzt übrigens ein ähnliches, früheres Exemplar. Auch aus ihm spricht das Mitgefühl des Künstlers mit dem erlegten Tier, dessen achtlos hingeworfenen toten Leib Chardin in einer erbarmungswürdigen, das Auge schmerzenden, obszönen Verrenkung festgehalten hat.

Eine ähnlich eindringliche Darstellung der toten, entstellten Kreatur hat Francisco Goya um 1808-12 mit seiner „Gerupften Pute“ (Abb. 17) geschaffen. Man hat dieses Gemälde mit barocken Darstellungen der Kreuzabnahme und der Kreuzigung Petri verglichen.⁵⁵ Seine Inszenierung des toten Leibes als einer menschenähnlichen Gestalt wird schlagend deutlich, vergleicht man das Gemälde mit dem 64. Blatt „Karrenladungen für den Friedhof“ aus Goyas berühmtem Graphikzyklus „Los Desastres de la Guerra“ (Abb. 18). Gemalt in der Zeit des spanischen Unabhängigkeitskrieges gegen die napoleonische Herrschaft, ist der gerupfte Vogel ein Sinnbild für die Opfer desselben.⁵⁶

Courbets „Forelle“ (Abb. 14) hatte also durchaus Vorbilder, wenn gleich in diesem Gemälde das Drama des Sterbens eine im Tierstillleben bis dahin nicht gekannten Intensität erhielt. Während in dem Züricher Bild mit seiner herberen Farbgebung und den stärkeren Helligkeitskontrasten der Leidensausdruck überwiegt, ist die Farbpalette in dem ein Jahr später, 1873 gemalten Bild (Paris, Musée d'Orsay) wärmer und verleiht ihm „trotz des Leidensausdrucks eine lyrisch-poetische Note.“⁵⁷

James H. Rubin hat 1997 in seiner Courbet-Monographie die These vertreten, dass der Maler zu diesen Werken durch Franz Schuberts Lied „Die Forelle“ angeregt wurde.⁵⁸ Schubert hat dieses 1816/17 komponiert.

danach in mehreren eigenen Gemälden wie „Der Pfeifer“ (Paris, Musée d'Orsay) und dem Porträt von Théodore Duret (Paris, Petit Palais) realisieren. Siehe Hans Körner, *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler* (München 1996) 98f.

⁵⁵ Peter Vischer, *Goyas Stillleben. Das Auge der Natur* (Petersberg 2005) 116.

⁵⁶ Markus Lörz, „Francisco José Goya y Lucientes: Die gerupfte Pute“. Hg. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, *Von Schönheit und Tod* Kat.-Nr. 93, 334. Es ist fraglich, ob Courbet Goyas Stillleben kannte, das erst 1909 aus dem Pariser Kunsthandel für die Neue Pinakothek angekauft wurde.

⁵⁷ Klaus Herding, „Die Forelle“, Hgg. Herding und Hollein, *Traum von der Moderne* Kat.-Nr. 90, 268.

⁵⁸ Rubin schrieb zu dem Züricher Forellenbild: „It brings to mind the famous song 'Die Forelle' ('The Trout') by Franz Schubert (1817), a classic by Courbet's time and surely

Das zugrunde liegende Gedicht stammt von Christian Friedrich Daniel Schubart, der es während seiner zehnjährigen Haft auf der Festung Hohenasperg in den Jahren 1777-87 verfasst hatte. Die Fabel der Forelle umschreibt sein eigenes Schicksal. Der Text schildert zunächst den lebhaften Fisch im Bach, der dem Angler stets entkommt. In der 3. Strophe heißt es dann:

„Doch endlich ward dem Diebe
Die Zeit zu lang. Er macht
Das Bächlein tückisch trübe,
Und eh´ ich es gedacht,
So zuckte seine Rute,
Das Fischlein zappelt d´ran,
Und ich mit regem Blute
Sah die Betrogene an.“⁵⁹

Die Tatsache, dass in diesem Gedicht die Forelle als Identifikationsfigur des Dichters fungiert, und der suggestive Schlusssatz „Und ich mit regem Blute sah die Betrogene an“ sprechen dafür, dass der musikerinteressierte Deutschlandkenner Courbet in seinen verdeckten Selbstbildnissen Schuberts Lied rezipiert hat, was sich freilich kaum verifizieren lässt.

Courbets letzte Behandlung dieses Themas ist das „Stilleben mit drei Forellen“ in Bern (Abb. 19). Es zeigt zwei offenbar bereits tote, mit Haken an einem Baum aufgehängte Fische, neben denen eine dritte, auf das steinige Ufer geworfene Forelle sich im Todeskampf krümmt und zappelt. Vor allem die Tatsache, dass Courbet hier den Forellen menschliches Maß verlieh und sie fast so groß wie den Baum darstellte, lässt keinen Zweifel daran, dass er auch dieses Gemälde als Allegorie seines Schicksals konzipiert hat, als Darstellung seiner selbst, wie er mit dem Tode ringt, während viele seiner politischen Gefährten nach der Niederschlagung der Commune exekutiert worden waren.

known to an artist who was a lover of song and a Germanophile. Its final verses, repeated twice as a refrain when performed, would have conveyed Courbet's feeling of betrayal: 'Und ich mit regem Blute sah die Betrogene an'. [James H. Rubin, *Courbet* (London 1997) 285.]

⁵⁹ Schubart 17-24.

Courbet hat, nachdem er sich wegen ihrer politischen Unbedenklichkeit und aus finanziellen Gründen der Jagdthematik zugewandt hatte, auch auf diesem Terrain Außerordentliches geschaffen. Ein Jahr nach der Entstehung des „Stillebens mit drei Forellen“ floh er, mittlerweile als vermeintlich Alleinverantwortlicher für den Sturz der Vendôme-Säule verurteilt, sie auf seine Kosten neu errichten zu lassen, in die nahegelegene Schweiz, wo er 1877 in La Tour-de-Peilz am Genfer See an der Wassersucht verstarb.

Abbildungsverzeichnis

- 1) *Strauße beleben ihre Eier durch Anhauchen*, in: SYMBOLORUM & EMBLEMATUM EX VO= / LALIBUS ET INSECTIS / DESUMTORUM / CENTURIA TERTIA / COLLECTA / A / IOACHIMO CAMERARIO / MEDICO NORIMBERG. / ..., Nürnberg 1596, Nr. 18.
- 2) Vittore Carpaccio: *Junger Ritter in einer Landschaft*, 1510, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- 3) Joachim Beukelaer: *Geflügelmarkt*, 1570, London, National Gallery.
- 4) Jan van Kessel: *Europa*, 1664, München, Alte Pinakothek.
- 5) Gabriel von Max: *Affen als Kunstrichter*, um 1889, München, Neue Pinakothek.
- 6) Max Ernst: *Les oiseaux ne peuvent disparaître (Die Vögel können nicht verschwinden)*, 1923, Öl auf Gips auf Leinwand übertragen, Paris, Privatbesitz.
- 7) Gustave Courbet: *Selbstbildnis als Verzweifelter*, um 1844/45, Privatbesitz.
- 8) Gustave Courbet: *Die Steinklopfer*, 1849, Dresden, Staatliche Gemäldesammlungen, seit 1945 vermisst.
- 9) Alfred de Dreux: *Aufbruch zur Jagd*, um 1850, Paris, Musée de la chasse et de la nature.
- 10) Gustave Courbet: *Brunft im Frühling oder Kämpfende Hirsche*, 1861, Paris, Musée d'Orsay.
- 11) Gustave Courbet: *Durchgehendes Pferd*, 1861, München, Neue Pinakothek.
- 12) Gustave Courbet: *Hirsch am Wasser oder Ins Wasser flüchtender Hirsch*, 1858-61, Öl auf Lw., 220 x 275 cm, Marseilles, Musée des Beaux-Arts.
- 13) Reproduktionsstich von Edward Landseers „*Der Tod des Hirschen*“, aus: Le Magasin pittoresque, 1851.
- 14) Gustave Courbet: *Die Forelle*, 1872, Kunsthaus Zürich.
- 15) Rembrandt: *Ausgeweideter Ochse*, 1655, Paris, Louvre.
- 16) Jean Siméon Chardin: *Toter Hase mit Jagdtasche und Pulverdose*, um 1730, Philadelphia Museum of Art.
- 17) Francisco José Goya y Lucientes: *Die gerupfte Pute*, 1808-12, München, Neue Pinakothek.

- 18) Francisco José Goya y Lucientes: *Los Desastres de la Guerra*, 1810-14, Blatt 64: *Karrenladungen für den Friedhof*.
19) Gustave Courbet: *Stilleben mit drei Forellen*, 1872, Bern, Kunstmuseum.

Literaturverzeichnis

- Althaus, Karin, Hg.. *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus u. Kunstbau. München, in Zsarb. mit den Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim. München 2010.
- Barobia, Mar, Hg.. *Museo Thyssen-Bornemisza. Old Masters*. Madrid 2007.
- Bätschmann, Oskar. *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln 1997.
- Blühm, Andreas, und Lippincott, Louise, Hgg.. *Tierschau. Wie unser Bild vom Tier entstand*. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln. Köln 2007.
- Boggs, Jean Sutherland (mit Beiträgen von Shelley G. Sturman, Daphne S. Barbour und Kimberley Jones). *Degas at the Races*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art. Washington, New Haven [et al.] 1998.
- Borchardt, Stefan. *Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler*. Berlin 2007.
- Brown, Christopher, Kelch, Jan, und Thiel, Pieter van. *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*. Band 1. Gemälde. Ausst.-Kat. Gemäldegalerie SMPK im Alten Museum. Berlin, Rijksmuseum, Amsterdam, The National Gallery, London. München/Paris/London 1991.
- Chardin. Hg. Kunsthalle Düsseldorf, Ausst.-Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Düsseldorf, Kunsthalle und Kunstmuseum am Ehrenhof, London, Royal Academy of Arts, New York, The Metropolitan Museum of Art. Köln 2000.
- Clark, Timothy J.. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London 1973.
- Danse, Peter S.. *The Art of Natural History: Animal Illustrators and their Work*. London 1978. *Der Physiologus*, übertragen u. erläutert v. Otto Seel. Zürich/München 41983.
- Dinzelsbacher, Peter, Hg.. *Mensch und Tier in der Geschichte Europas*. Stuttgart 2000.
- Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Hgg. Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Taschenausgabe. Stuttgart/Weimar 1996.
- Faunce, Sarah, und Nochlin, Linda, Hgg.. *Courbet reconsidered*, Ausst.-Kat. The Brooklyn Museum, New York. New Haven/London 1988.
- Fried, Michael. *Courbet's Realism*. Chicago/London 1990.
- Germanisches Nationalmuseum, Hg.. *Vom Ansehen der Tiere*. Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum 11. Nürnberg 2009.
- Gowing, Lawrence. *Die Gemäldesammlung des Louvre*. Köln 1994.

Gustave Courbets Tierdarstellungen

- Gustave Courbet*. Ausst.-Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris; The Metropolitan Museum of Art, New York; Musée Fabre, Montpellier. Paris 2007.
- Herding, Klaus. Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei. Frankfurt am Main 1978.
- Herding, Klaus. „Courbet, Gustave“. *Dictionary of Art*. Hg. Lana Turner. Reprinted with minor corrections. Oxford [et al.] 1998. Band 8. 50-61.
- Hofmann, Werner. *Degas und sein Jahrhundert*. München 2007.
- Humfrey, Peter. *Tizian*. Berlin 2007.
- Keller, Ulrich. Artikel „Reiterstandbild“. Hgg. Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler. *Handbuch der Politischen Ikonographie*. München 2011. Band II. 303-309.
- Körner, Hans. *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler*. München 1996.
Kunsthistorisches Museum Wien. Die Gemäldegalerie. Wien 1996.
- Küster, Bernd, Hg.. *TierARTen. Das Tier in Kunst und Kulturgeschichte*. Ausst.-Kat. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Bremen 2007.
- Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Hg. Engelbert Kirschbaum SJ. 8 Bände. Freiburg im Breisgau 1971.
- Maué, Hermann. „Wundersame Verhaltensweisen von Tieren. Altdorfers Prämienmedaillen, die Emblembücher des Camerarius und die „Naturalis historia“ Plinius’ des Älteren“. *Vom Ansehen der Tiere*. Hg. Germanisches Nationalmuseum. Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum 11. Nürnberg 2009. 71-81.
- Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung*. Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden. Ostfildern-Ruit 2003.
- Meyer, Heinz,, „Frühe Neuzeit“. *Mensch und Tier in der Geschichte Europas*. Hg. Peter Dintelbacher. Stuttgart 2000. 293-403.
- Münch, Paul, und Walz, Rainer, Hgg.. *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Paderborn/München 1998.
- Nissen, Carl. *Die zoologische Buchillustration. Ihre Bibliographie und Geschichte*. 2 Bände. Stuttgart 1966-1978.
- Nochlin, Linda. „Gustave Courbet’s Meeting. A Portrait of the Artist as a Wandering Jew“. *The Art Bulletin* 49/3 (1967): 209-222.
- Nochlin, Linda. *Gustave Courbet: A Study in Style and Society*. New York 1976.
- . *Gustave Courbet*. London 2007.
- Preußen, Sybille Prinzessin von/Friedrich Wilhelm Prinz von Preußen. *Die Liebe des Königs – Friedrich der Große, seine Windspiele und andere Passionen*. München 2006.
- Prügel, Roland. „Versachlichung und Vermenschlichung des Animalischen. Zur Tiermalerei des 19. Jahrhunderts“. *Vom Ansehen der Tiere*. Hg. Germanisches Nationalmuseum. Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum 11. Nürnberg 2009. 205-216.
- Renger, Konrad, mit Denk, Claudia. *Flämische Malerei des Barock*. München/Köln 2002.

- Riedl-Dorn, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen. Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. Wien/Köln 1989.
- Rott, Herbert W., Hg.. *George Stubbs (1724-1806): Die Schönheit der Tiere. Von der Wissenschaft zur Kunst*. Ausst.-Kat. Neue Pinakothek München, München 2012.
- Rubin, James Henry. *Courbet*. London 1997.
- . *Realism and social vision in Courbet and Proudhon*. Princeton, NJ 1980.
- Schneider, Manfred. „Der Hund als Emblem“. *Politische Zoologie*. Hgg. Anne von der Heiden und Joseph Vogl. Zürich/Bern 2007, 149f.
- Schug, Bert. *Gustave Courbet (Die Jagd in der Kunst)*. Hamburg/Berlin 1967.
- Spies, Werner, Hg.. *Max Ernst. Die Retrospektive*. Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie, Berlin, Haus der Kunst, München, Köln 1999.
- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Hg.. *Von Schönheit und Tod. Tierstillleben von der Renaissance bis zur Moderne*. Ausst.-Kat. Heidelberg/Berlin 2011.
- Strong, Roy. *Van Dyck: Charles I on Horseback*. London 1972.
- Suitner, Gianna u. Tellini Perina, Chiara. *Der Palazzo Te in Mantua*. Mailand 1990.
- Ten-Doerschate Chu, Petra. *The most arrogant man in France. Gustave Courbet and the nineteenth-century media culture*. Princeton, NJ [et al.] 2007.
- Ten-Doerschate Chu, Petra, Hg. *Courbet's Letters*. Chicago 1992.
- Titeux, Gilbert. „Auf der (Traum-)Fährte des Hochwilds – Zu Courbets Jagdbildern“. *Courbet. Ein Traum von der Moderne*. Hgg. Klaus Herding und Max Hollein. Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 2010, 70-75.
- Tongiorgi Tomasi, Lucia, und Nygren, Edward J.. „Animal subjects“, *Dictionary of Art*. Hg. Lana Turner. Reprinted with minor corrections. Oxford [et al.] 1998. Band 2. 102-108.
- Vischer, Peter. *Goyas Stillleben. Das Auge der Natur*. Petersberg 2005.
- Vosters, Simon A.. „Das Reiterbild Philipps IV. von Spanien als Allegorie der höfischen Affektregulierung“. *Rubens Passionen. Kultur der Leidenschaften im Barock*. Hgg. Ulrich Heinen und Andreas Thielemann. Göttingen 2001. 180-191.
- Walz, Rainer. „Die Verwandtschaft von Mensch und Tier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft“. *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Hgg. Paul Münch und Rainer Walz. Paderborn/München 1998. 295-321.
- Warnke, Martin. „Das Reiterbildnis des Baltasar Carlos von Velázquez“. Ders.. *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*. Hg. Michael Diers. Köln 1997. 146-159.
- Welzel, Barbara. „Tiere malen und Bilder machen“. *Von Schönheit und Tod. Tierstillleben von der Renaissance bis zur Moderne*. Ausst.-Kat. Hg. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Heidelberg/Berlin 2011. 39-49.



Abb. 1: Strauße beim Anhauchen ihrer Eier.⁶⁰

⁶⁰ In: *symbolorum & emblematum ex vo=latilibus et insectis / desumtorum / centuria Tertia / collecta / a / ioachimo camerario / medico norimberg. / ...*, Nürnberg 1596, Nr. 18.



Abb. 2: Junger Ritter in einer Landschaft.⁶¹

⁶¹ Vittore Carpaccio: *Junger Ritter in einer Landschaft*, 1510, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Gustave Courbets Tierdarstellungen



Abb. 3: Geflügelmarkt.⁶²

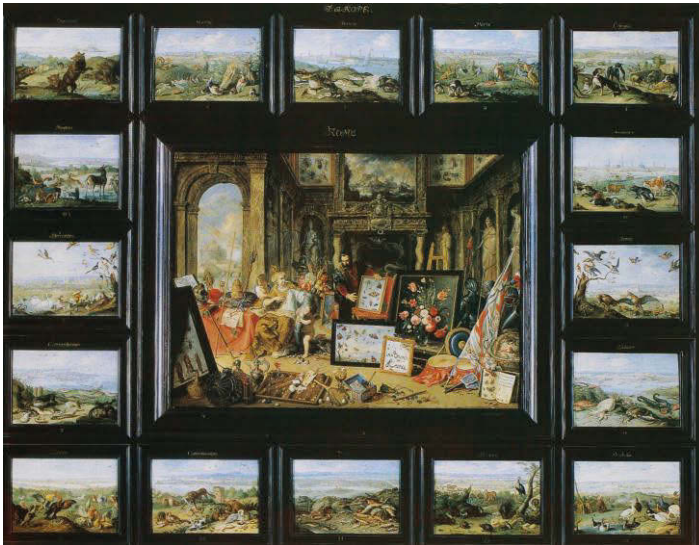


Abb. 4: Europa.⁶³

⁶² Joachim Beukelaer: *Geflügelmarkt*, 1570, London, National Gallery.

⁶³ Jan van Kessel: *Europa*, 1664, München, Alte Pinakothek.



Abb. 5: Affen als Kunstrichter.⁶⁴

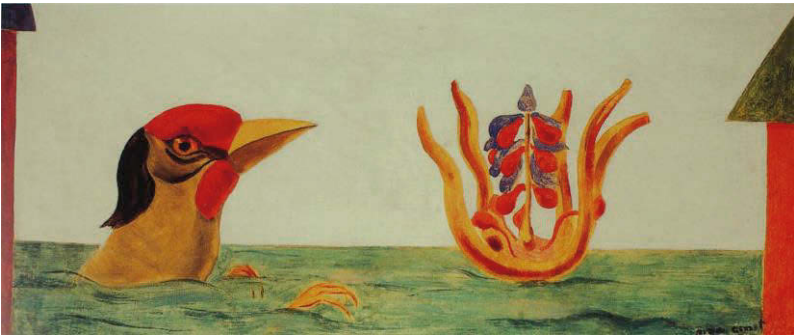


Abb. 6: Die Vögel können nicht verschwinden.⁶⁵

⁶⁴ Gabriel von Max: *Affen als Kunstrichter*, um 1889, München, Neue Pinakothek.

⁶⁵ Max Ernst: *Les oiseaux ne peuvent disparaître* (*Die Vögel können nicht verschwinden*), 1923, Öl auf Gips auf Leinwand übertragen, Paris, Privatbesitz.

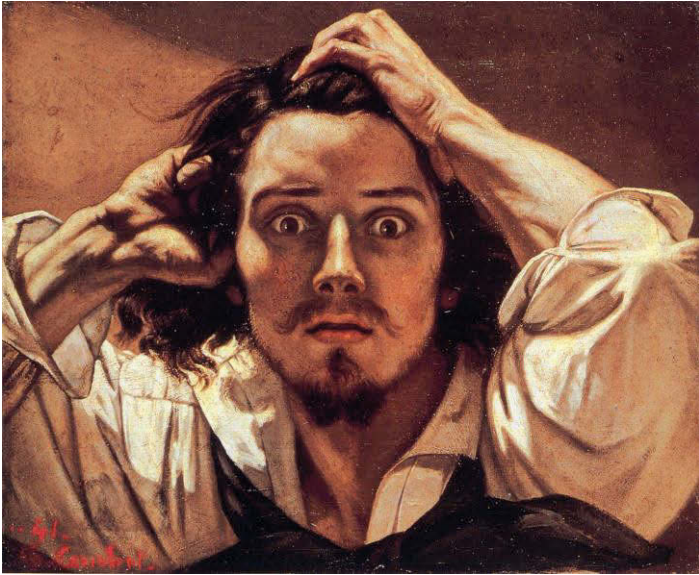


Abb. 7: Selbstbildnis als Verzweifelter.⁶⁶



Abb. 8: Die Steinklopfer.⁶⁷

⁶⁶ Gustave Courbet: *Selbstbildnis als Verzweifelter*, um 1844/45, Privatbesitz.

⁶⁷ Gustave Courbet: *Die Steinklopfer*, 1849, Dresden, Staatliche Gemäldesammlungen, seit 1945 vermisst.



Abb. 9: Aufbruch zur Jagd.⁶⁸



Abb. 10: Brunft im Frühling oder Kämpfende Hirsche.⁶⁹

⁶⁸ Alfred de Dreux: *Aufbruch zur Jagd*, um 1850, Paris, Musée de la chasse et de la nature.

⁶⁹ Gustave Courbet: *Brunft im Frühling oder Kämpfende Hirsche*, 1861, Paris, Musée d'Orsay.



Abb. 11: *Durchgehendes Pferd*.⁷⁰



Abb. 12: *Hirsch am Wasser oder Ins Wasser flüchtender Hirsch*.⁷¹

⁷⁰ Gustave Courbet: *Durchgehendes Pferd*, 1861, München, Neue Pinakothek.



Abb. 13: *Der Tod des Hirschen*.⁷²



Abb. 14: *Die Forelle*.⁷³

⁷¹ Gustave Courbet: *Hirsch am Wasser oder Ins Wasser flüchtender Hirsch*, 1858-61, Öl auf Lw., 220 x 275 cm, Marseilles, Musée des Beaux-Arts.

⁷² Reproduktionsstich von Edward Landseers „*Der Tod des Hirschen*“, aus: *Le Magasin pittoresque*, 1851.

⁷³ Gustave Courbet: *Die Forelle*, 1872, Kunsthaus Zürich.



Abb. 15: *Ausgeweideter Ochse*.⁷⁴

⁷⁴ Rembrandt: *Ausgeweideter Ochse*, 1655, Paris, Louvre.

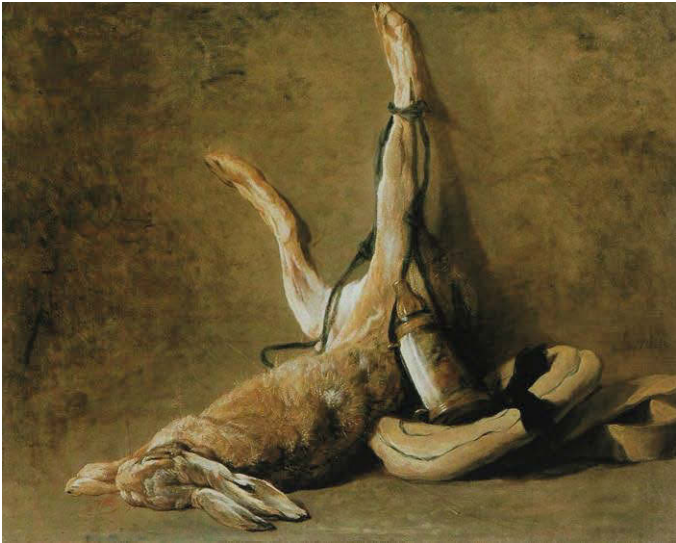


Abb. 16: Toter Hase mit Jagdtasche und Pulverdose.⁷⁵

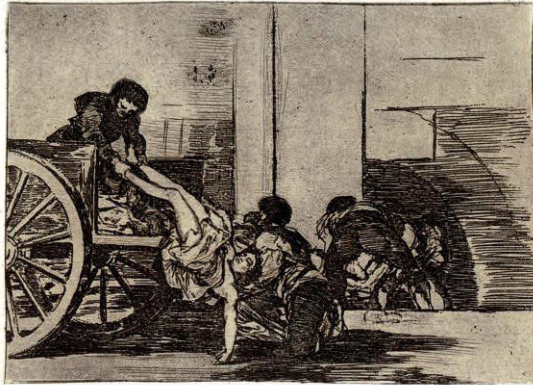


Abb. 17: Die gerupfte Pute.⁷⁶

⁷⁵ Jean Siméon Chardin: *Toter Hase mit Jagdtasche und Pulverdose*, um 1730, Philadelphia Museum of Art.

⁷⁶ Francisco José Goya y Lucientes: *Die gerupfte Pute*, 1808-12, München, Neue Pinakothek.

64



Carreteras al cementerio.

Abb. 18: Karrenladungen für den Friedhof.⁷⁷



Abb. 19: Stilleben mit drei Forellen.⁷⁸

⁷⁷ Francisco José Goya y Lucientes: *Los Desastres de la Guerra*, 1810-14, Blatt 64: *Karrenladungen für den Friedhof*.

⁷⁸ Gustave Courbet: *Stilleben mit drei Forellen*, 1872, Bern, Kunstmuseum.