

Courbet, Nomothet der
Avantgarden: 1848 und die Folgen
der Revolution in der
internationalen Kunstwelt

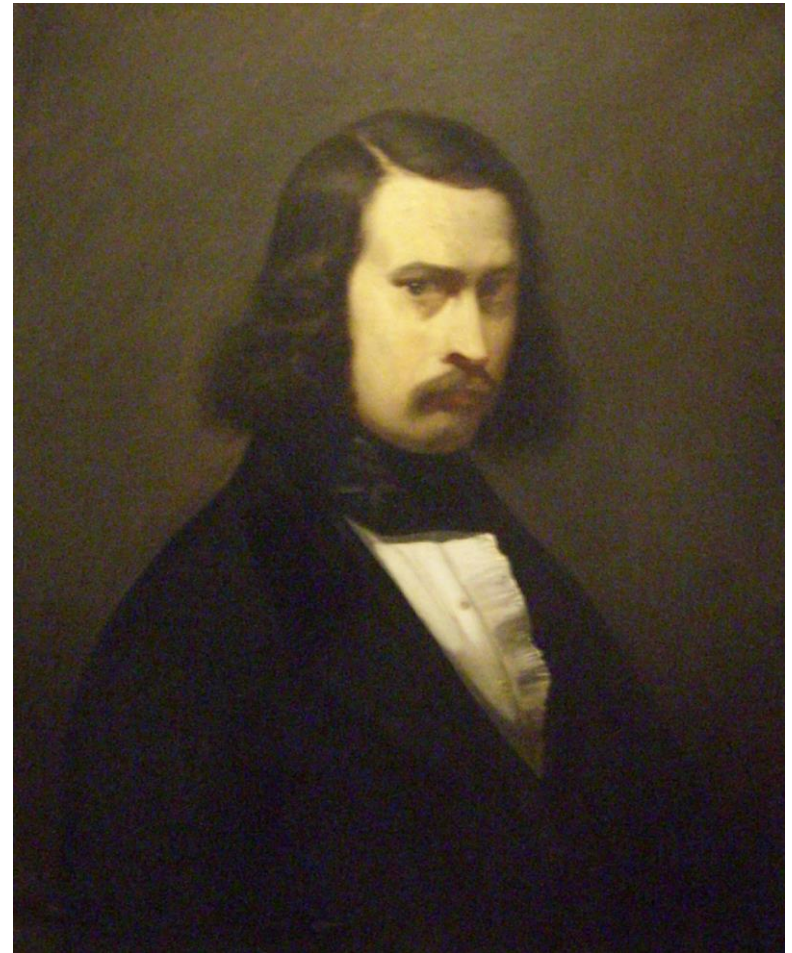


Carja, Portrait von Courbet, um 1860

- Gliederung:
- 1. Courbet, der (selbststilisierte) „Andere“.
- 2. Der Weg nach Paris über das Ausland.
- 3. « Ici à Francfort j'ai une foule de jeunes peintres de mon école » - Transfer des Realismus nach Deutschland.
- 4. Die Stellung Courbets im Kanon der Kunstgeschichte der Französischen Dritten Republik: Verhängnisse einer « engagierten » Künstlerstrategie.



- Jean François Millet:
- Aus einem Dorf in der Normandie.
- 1837, Stipendiat der Stadt Cherbourg an der Ecole des Beaux Art.
- Nach dem Scheitern am Rompreis zieht er sich nach Barbizon (Fontainebleau) zurück.



Jean François Millet, Autoportrait, 1841



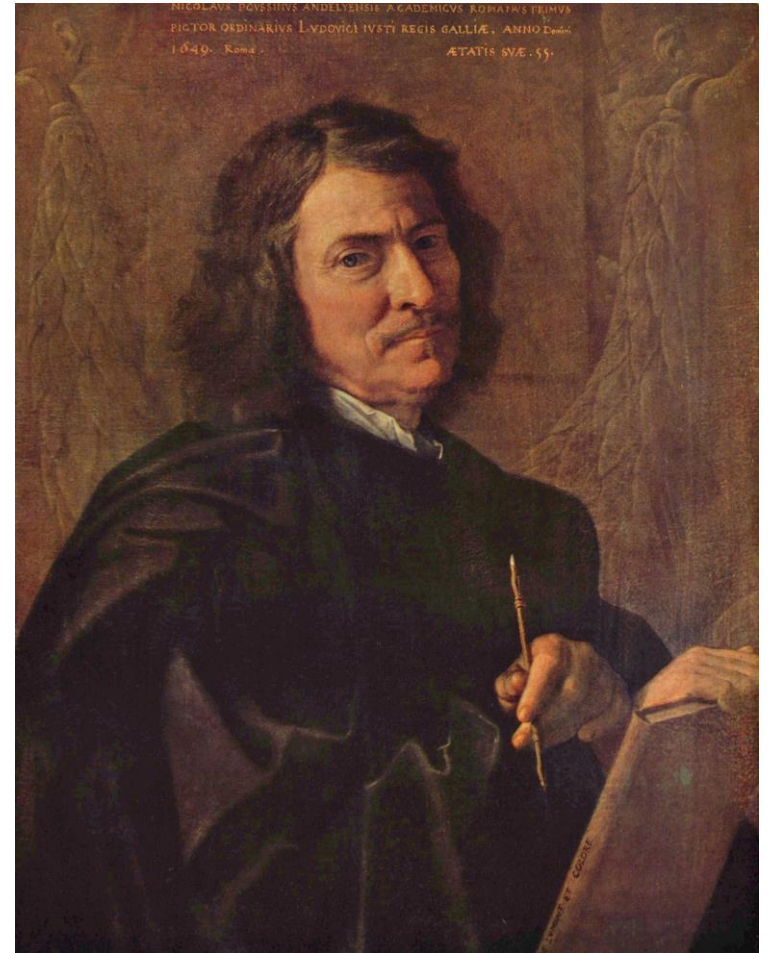
Jean – François Millet, Les glaneuses, 85 x 110 cm, Paris, Musée d'Orsay



Jean François Millet, L'homme à la houe, 1860-62, 31,5 x 39 cm, Los Angeles, Getty Center



Courbet Portrait de l'artiste, dit L'Homme à la ceintue de cuir, 1845-1846





Courbet Homme blessé 1844 Musée d'Orsay



Villa Medici, seit 1804 für die Preisträger des « Prix de Rome » reserviert; zunächst nur Malerei, Skulptur und Architektur, seit 1803 auch für Musik.

- Avantgarde – braucht Überzeugungstäter, die einen Sinn fürs Praktische haben. Ist definitiv der Fall von Courbet.
- Ein anti-akademischer Kraftprotz aus der Provinz?
- Nicht so einfach: eher eine Art von ironischer Bauernschläue. Kennt genau das Feld in dem er sich befindet, führt es ab absurdum.



Courbet: *Die Ringer*, 1851/52, 252 x 198 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum



Die Quelle (La Source), 1868, 127 x 97 cm, Paris, Musée d'Orsay



Jean Dominique Ingres, La Baigneuse de Valpinçon, 146 x 97 cm, 1808, Louvre



Les Baigneuses, 1853,



L'atelier du peintre : allégorie réelle déterminante une phase de sept années de ma vie artistique, 5,98 x 3,61 , Paris, Musée d'Orsay

1. Courbet, der (selbststilisierte) „Andere“



Der Aufstand der Provinz gegen Paris

Mit Riesenformaten durchbricht Courbet das Einverständnis der bürgerlichen Epoche: Dandy, Verzweifelter und Kraftprotz in einem, provoziert er das Publikum wie seine Malerkollegen.

PARIS, im Oktober Nach dreißig Jahren präsentiert Frankreich wieder einmal Courbet. Den Auftakt zur Ausstellung bildet eine Folge verwirrender Selbstporträts. In ihnen paradiert der unerhörte Egotismus des jungen Künstlers. Dieser präsentiert sich nicht nur in immer anderen Attitüden, die zwischen Ego-Homo und Hybris schwanken, Courbet entzieht sich durch den chamois-haften Auftritt als Dandy, Raucher, Cellospieler, Verwundeter, Melancholiker, Verzweifelter letztlich jeder Charakterisierung. Man spürt, dass sich jemand in seinem Jahrhundert etablieren möchte, der die Freiheit des Rollenspiels gegen politische Zwänge und gegen die ästhetischen Kategorien des Klassizismus und der Romantik stellen sollte. Stolz verkündet der Maler in einem Brief: „Wenn ich nicht mehr umstritten bin, werde ich nicht mehr bedeutend sein.“

Mag Courbet auch als Beispiel eines Künstlers gelten, der eine liberale politische Haltung zeigte, so muss sich doch Proudhon schweren Herzens mit dem gesellschaftskritisch bindenden Fleck im Werk des Freundes abfinden. Denn eigentlich greift dieser so gut wie nie zu sozialkritischen Themen. Courbet sieht über die Industrialisierung und über den Pauperismus hinweg. Er bleibt dabei weit hinter Daumier und selbst dem oft verglichenen Millet zurück. Man kann deshalb in keinem Fall, wie es Aragon in seinem „L'exemple de Courbet“ (1952) versuchte, von einem Wegbereiter des sozialistischen Realismus sprechen. Es ist nicht zuletzt ein Unabhängiger, der die Berge des Doubs und des Jura, die vergleichsweise gesichts- und geschichtslose Gesellschaft der Provinz dem Zentralismus urbanen Lebens entgegenstellt. Courbet malt die Ent-



Er hat die Entfernung der Provinz von Paris, der verführerischen Metropole seines Jahrhunderts, gemalt. Und Julius Meier-Graefe hat über seinen Umgang mit Farbe notiert, er sei so delikat, dass man meinen könnte, der Maler habe seine Lippen eingesetzt: Menschen in Bernichtung von Gustave Courbets Monumentalbild „Das Atelier“, 1855. Foto: Frank Roth

Entdeckung der flämischen Kunst und der Begegnung mit Le Nain allenfalls im kleinen Format, im Tafelbild, gestattete. Für die Metropole blieben viele der Themen inhaltslos. Baudelaire, der provisorische Freund, kann kaum etwas mit diesen unverschlüsselten Bildern anfangen. Ihm erscheint Courbet zu „positiv“. Er vermisst bei ihm Hintergründigkeit.

Arkadien der Kohlschlepper

Im Grund naste dieser besitzerzweifende,

oder der „Verkündigung“ ins Unterholz zu versetzen. Abscheulich seien Vulgarität und Nutzlosigkeit der Gedanken Courbets. Man entdeckte in den Bildern ein „Arkadien der Kohlschlepper“, beklagte den Mangel an Idealismus und glorioser Emotion, die sich gegen das Wissen und die Erwartung des Betrachters stämmen.

Der monumentale Auftritt der Bauern im „Begräbnis in Ornans“, die Statuarik und Liturgie, hinter der sie verschwinden, wurde – vor dem Hintergrund der sakral-

isierung des Riesenformats. Der Aufbau erinnert an Davids „Kronung Napoleons I.“ oder an die „Verteilung der Adler“. Und selbst die monumentalen späten Jagdstücke lesen wir heute als antihierarchische Historienbilder.

Man denkt vor diesen weißen Trierfriedhöfen an den Rückzug der Armee aus Russland, an „Krieg und Frieden“ oder an die versteinerte Welt in „Napoleon in Eylau“ von Antoine-Jean Gros. Offensichtlich ging es um die dramatische Präsentation

zieht Courbets teigige, taktile Malerei an, die, wie er sagt, den Geruch von feuchten Blättern und die Vorstellung von moosigen Mauern im Wald hervorruft.

Die Ausstellungsregie schafft es, die braunen und grünlichen Tonalitäten so nebeneinanderzusetzen, dass man dazu aufgefordert wird, die Tradition des tektonischen Bildaufbaus über Cézanne hinaus zu verfolgen. Es sind die Töne, auf die sich Braque und Picasso in den Jahren des analytischen Kubismus beschränken. All dies,

Bush rattert

Wer Fakten schaffen will, muss Worte schaffen. Wenn Bush jetzt seine Rhetorik wieder auffällig verschärft und in gleißendem Vokabular vor dem dritten Weltkrieg für den Fall warnt, dass Iran sich in den Besitz von Atomwaffen bringe, dann hat der amerikanische Präsident sich damit die sprachliche Ausgangsposition gebaut, die er benötigt, um einen Krieg gegen Iran vom Zaun zu brechen. Die Kriegsmaschine Bush rattert sich als Konversationsmaschine schon einmal ein. Erst nach dem großen Worte-Rattern kann sie mit den Waffen knattern. Erst wenn der dritte Weltkrieg sprachlich Gestalt gewonnen hat, lässt sich zu einer Verhinderung ein nicht-sprachlicher, ein sprachlos machender waffenklirrender Krieg führen. Was Bush weiß, ist dies: Auch politische Wirklichkeit muss zunächst „unterhalten“ werden, um als Wirklichkeit in Erscheinung treten und schließlich mit dem Einsatzbefehl bekämpft werden zu können. Wieder, wie damals im Irak, möchte Bush der Welt einen Vertrauensvorschluss abverlangen, möchte er für jemand gehalten werden, der schon weiß, was er tut. Wieder gibt er sich als Eingeweihter, der mehr weiß über die Existenz von nuklearen Massenvernichtungswaffen, als der Rest der Weltgemeinschaft je wird wissen können. „Ich weiß“ ist die Formel, hinter der er sein höheres Wissen um den *casus belli* behauptet. „Ich weiß, dass sie (die Iraner) die Fähigkeit und das Wissen anstreben, eine Atombombe zu bauen“, sagte Bush. „Und ich weiß, dass es im Interesse der Welt liegt, dies zu vermeiden.“ Dass der amerikanische Präsident allein auch die richtigen Mittel kennt, wie sich in Iran Atomwaffen verhindern lassen, ist mit dem Statement vom drohenden dritten Weltkrieg gleich mitgesetzt. In dem Augenblick, da Putin sich mit der Ankündigung neuartiger russischer Waffen triumphal in Szene setzt, sieht Bush den Moment für gekommen, um seine eigenen Waffensysteme in Iran aufzurollen. Jeder Krieg erneuert die Wafentechnik. So weit das Interesse des amerikanischen Präsidenten, wenn er vorgibt, das Interesse der Welt zu vertreten – und dies im Zweifel besser zu können als diese selbst, wenn sie für Verhandlungen eintritt. Dass auf der anderen Seite des Verhandlungstisches ein politischer Berserker wie der iranische Präsident

„J’ai passé la tradition comme un bon nageur passerait une rivière ; les académiciens s’y sont tous noyés“. Cité par Théodore Sylvestre : *Histoire des Artistes vivants, étudiées après nature* Paris 1856

„Ich habe die Tradition überwunden, wie ein guter Schwimmer einen Fluss überquert; die Akademiker sind alle dabei ertrunken“



Portrait des Künstlers (Der Wahnsinnige) (Portrait de l'artiste, dit le Désespéré), 1843-44, 45 cm x 54 cm, Privatsammlung



Rembrandt: *Selbstbildnis mit geöffnetem Mund*, 1630,



Caravaggio: *Medusa*, 1596, Florenz, Uffizi



Selbstportrait (Der Mann mit der Pfeife), 1848-49



Plakat und Cover des Ausstellungskatalogs New York/Paris
2007/2008



Nachmittag in Ornans (Une après-dinée à Ornans), 1848-49, 1,95 x 2,57, Salon 1849

Ein « Anti-historienbild »

- „C’était au mois de novembre, nous étions chez notre ami Cuénot, Marlet revenait de la chasse et nous avions engagé Promayet à jour du violon devant mon père“. (zit. Katalog 1977/78, S. 94)
- Es war November, wir waren bei unserem Freund Cuénot zu Hause, Marlet kam von der Jagd zurück und wir hatten Promayet gebeten für meinem Vater Geige zu spielen.
- Champfleury, *Essai sur la vie et les œuvres des Le Nain, peintres Laonnois*, 1850.



Louis Le Nain: *Bauernmalzeit (La dînée)*, 1642, 97 x 122cm, Paris, Louvre



Caravaggio: *Die Berufung des Matthäus*, um 1600, 322 x 340 cm, Rom, San Luigi dei Francesi

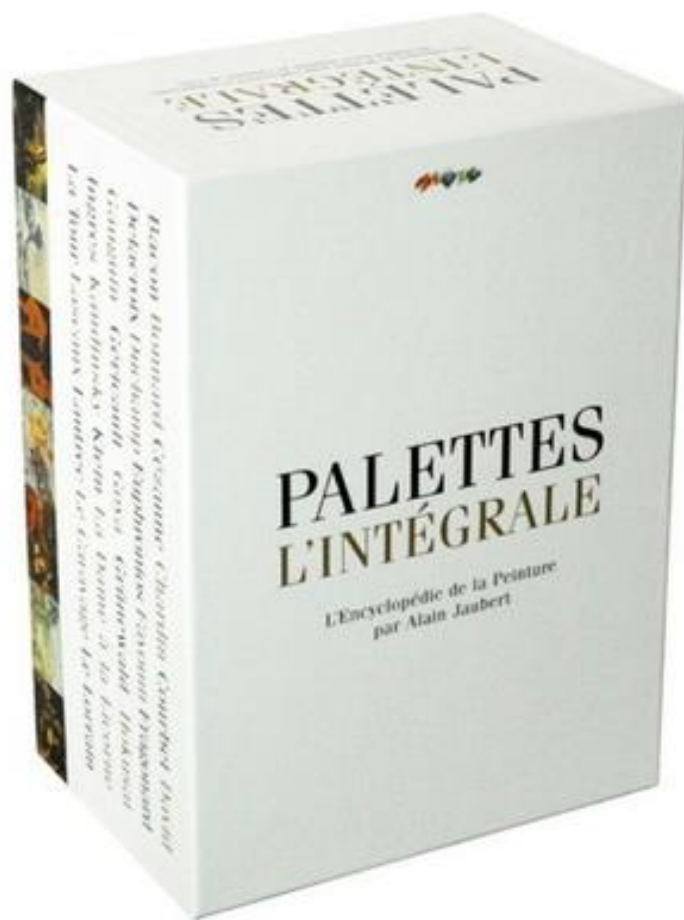


Gustave Courbet, Les casseurs de pierres, 190 x 300 cm, 1849-50, Dresden, Gemäldegalerie zerstört

- « Körpersprache » - man wird von dem Bild gezwungen, seinen eigenen Körper mit zu denken, bzw zu fühlen. Cf Michael Fried, 1990
- « Theatricality and absorption » : hier ganz weit entfernt von dem « Theater » der Historienmalerei (cf Sabinerinnen v David)



Ein Begräbnis in Ornans (Un enterrement à Ornans), 1850, 315 cm x 668 cm, Paris, Musée d'Orsay





Les Paysans de Flagey, revenant de la foire, Ornans, 275 cm x 206 cm, 1850, Besançon, Musée des Beaux Arts et d'Archéologie



Courbet, Les Demoiselles de Village, 195 x 261 cm, 1851, New York, Metropolitan

2. Der Weg nach Paris über das Ausland

- „ (...) nach all den Erkundigungen die ich einziehen konnte, gibt es jeden Anlass zu glauben, dass die Malerei dort nicht ihren Platz haben wird, was es mir erspart, das große Bild zu machen, das ich geplant habe“ (1850, an die Eltern).
- („... pour l'exposition d'Angleterre d'après tous (les) renseignements que j'ai déjà pu prendre, il y a tout à croire que la peinture n'y trouvera pas sa place, ce qui me dispense de faire le grand tableau que j'avais projeté“)

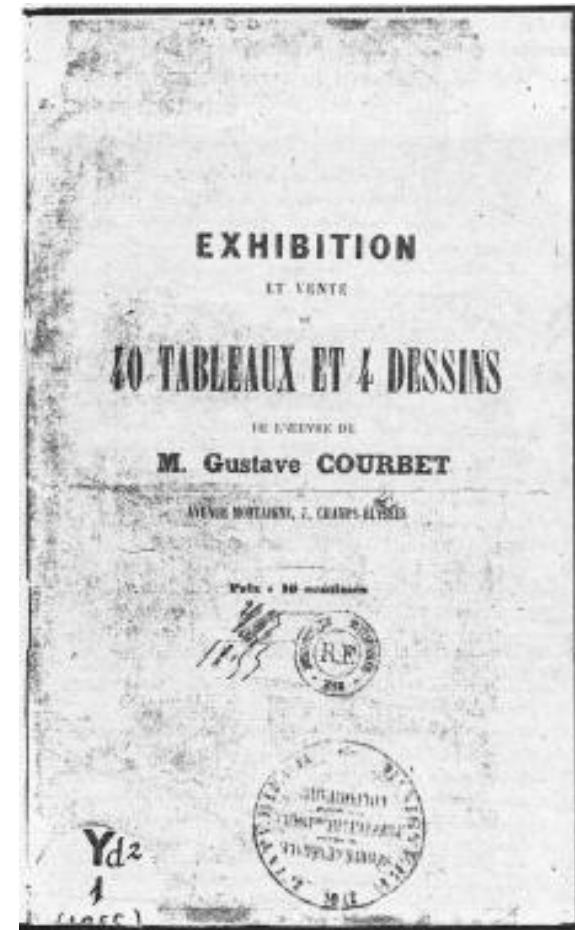
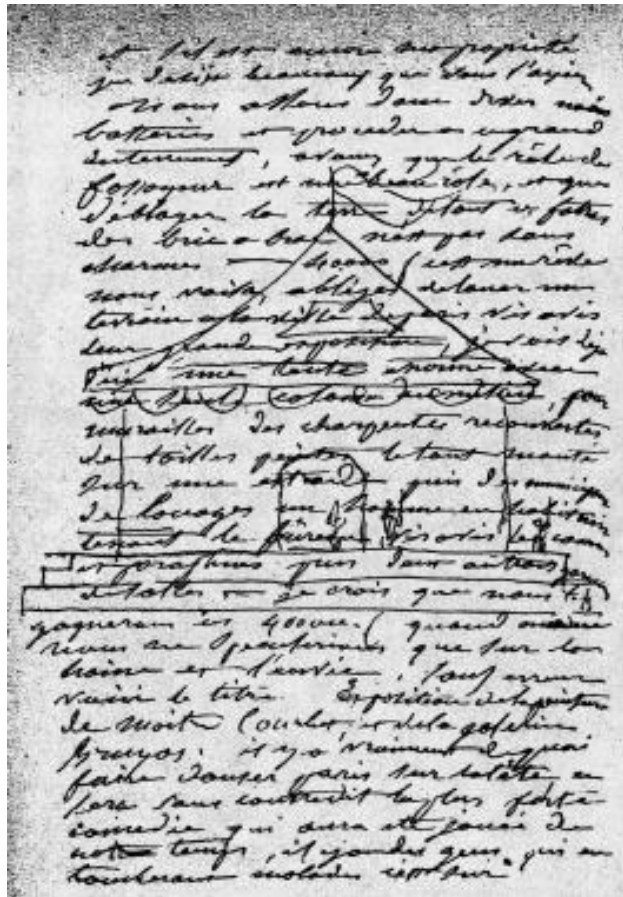


Die Steinklopfer (Les casseurs de pierre), 1849, zerstört, ehem. Dresden
Gemäldegalerie



Der Cellist (Le violoncelliste) 1848/49, Stockholm, Nationalmuseet, 117 cm x 90 cm

Weltausstellung 1855: das Ausland in Paris und das „grand tableau“



Zeichnung des Ausstellungspavillons in der Korrespondenz von Courbet ;
Titelseite des von ihm herausgegebenen Katalogs



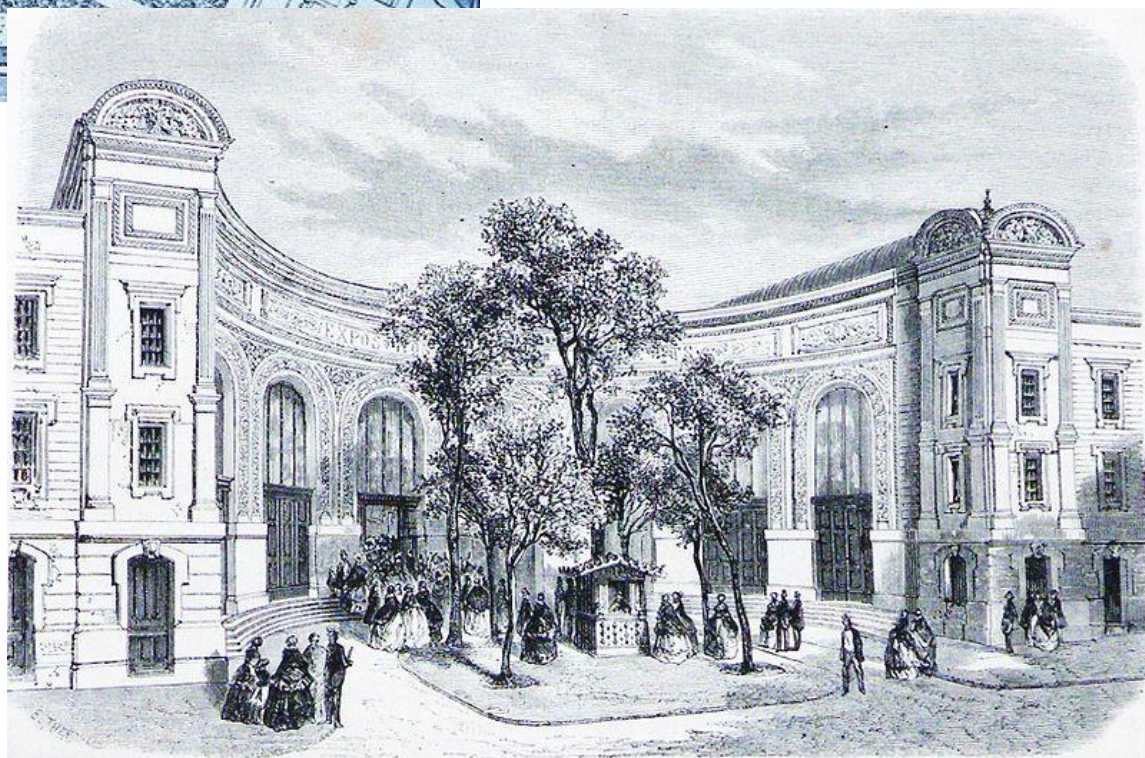
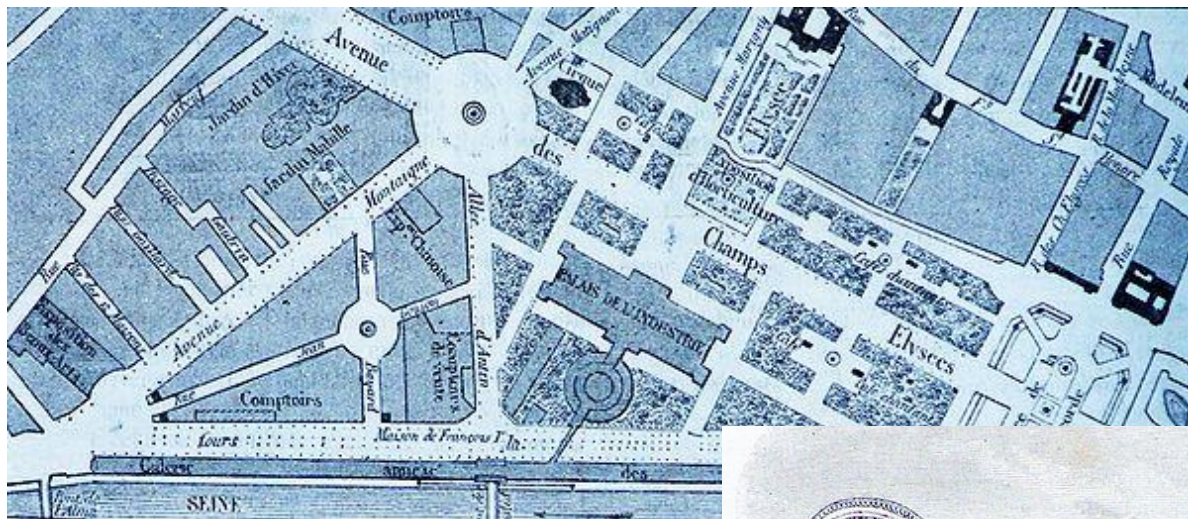
J. D. Ingres: *Bildnis Comte de Nieuwerkerke*, Stich, 1856



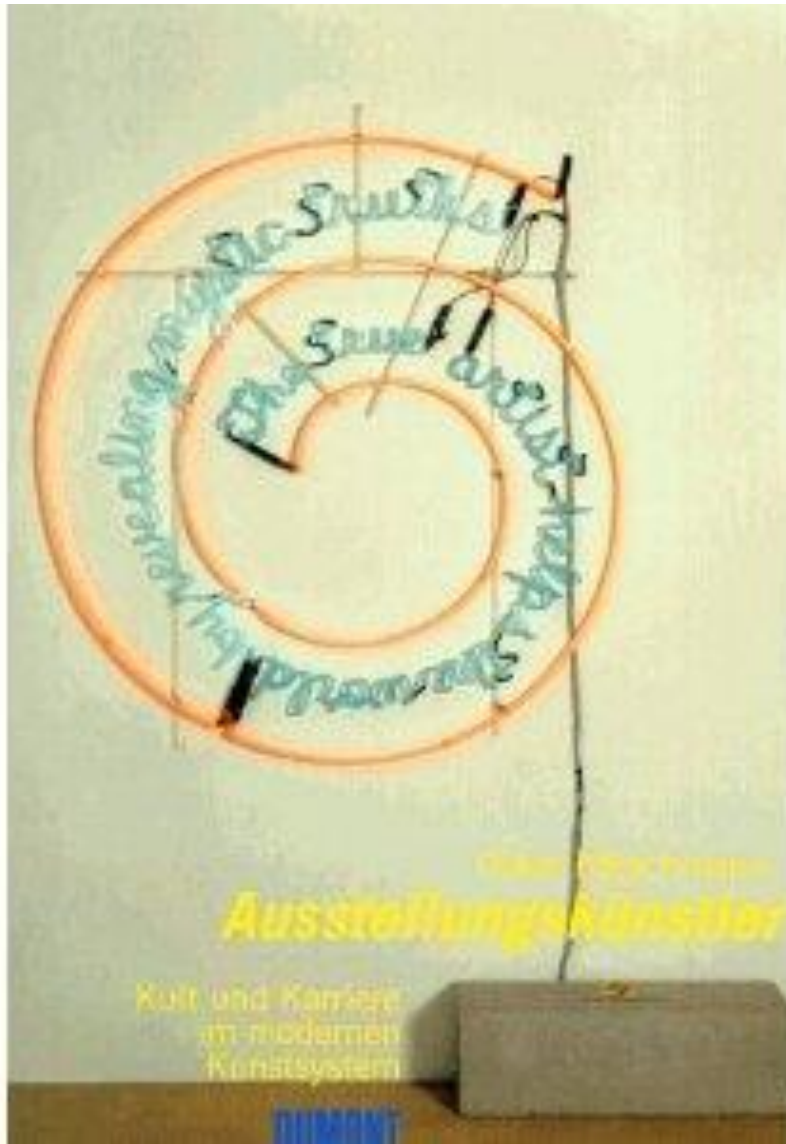
Palais des Beaux Arts, Av de l'Alma, Weltausstellung 1855



Die « Ingres-Wand ». 40 Werke, 35 Werke für Delacroix, 22 für Horace Vernet... und 11 für Courbet.



Exposition universelle de 1855. — Entrée de l'Exposition des Beaux-Arts, avenue Montaigne, aux Champs-Élysées.
Dessin de Théron.



Oskar Batschmann: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, 1997



Johann Heinrich Füssli, *Die schlafwandelnde Lady Macbeth*, 1784, Paris, Louvre



L'atelier du peintre : allégorie réelle déterminante une phase de sept années de ma vie artistique, 5,98 x 3,61 , Paris, Musée d'Orsay

Garibaldi in 1849, lithograph by Dantzer



Napoleon III in 1863 by Yvon, Musée National de Compiègne.

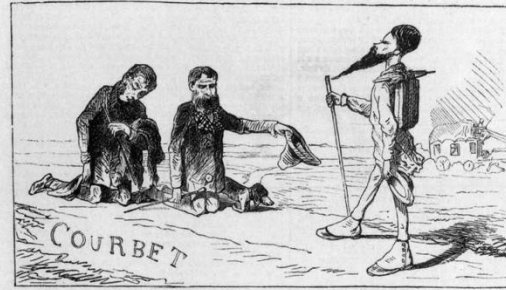


Zeitbezüge: Gegenüberstellung, Napoleon III – Der « Mann mit den Hunden »

La peinture réaliste de M. Courbet, par Quillenbois.

AU SALON, EXTRA MUROS.

... l'œuvre même s'explique d'elle-même.



L'adoration de M. Courbet, en tison réaliste de l'adoration des Mages.

HORS DU SALON, EXTRA MUROS. — (PRIX : 1 FRANC, SI ON ENTRAÎT.)



... l'œuvre même s'explique d'elle-même.



Une Espagnole en cuir de Russie.

Une fille qui ne s'est jamais débrouillée.



Réapparition de la Vénus du Bas-Rhin.



M. Courbet dans toute la gloire de sa propre individualité, allégorie réelle dérivant d'une phase de sa vie artistique. (Voir le programme, où il prouve victorieusement qu'il n'a jamais eu de maître... de perspective.)



Lutte entre les adorateurs de la Vénus.



M. Courbet chantant sa gloire.



M. Courbet de face.



M. Courbet blessé.



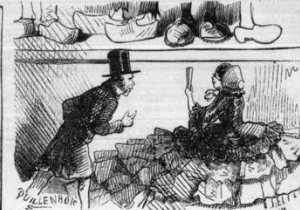
M. Courbet couronné.



Les terres à M. Courbet.



Les vaches à M. Courbet.



L'enterrement de M. Courbet.

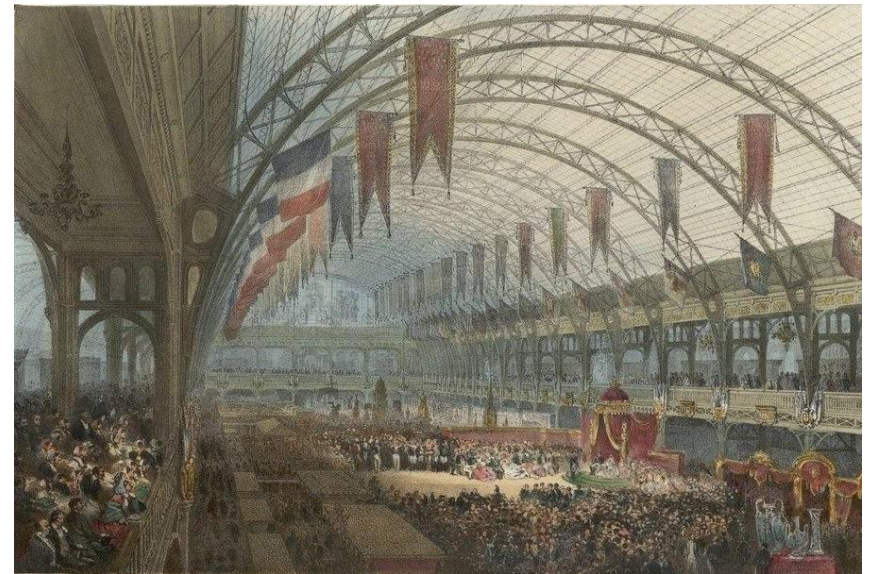
D. 1862

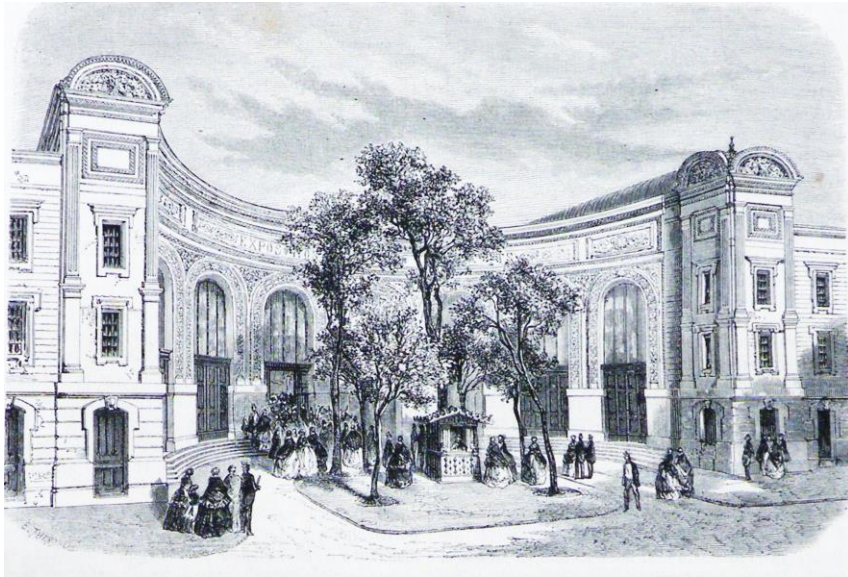
Karikatur von Quillembois, 1855, über Courbets Teilnahme an der Weltausstellung

**3. « Ici à Francfort j'ai une foule de
jeunes peintres de mon école » -
Transfer des Realismus nach
Deutschland.**

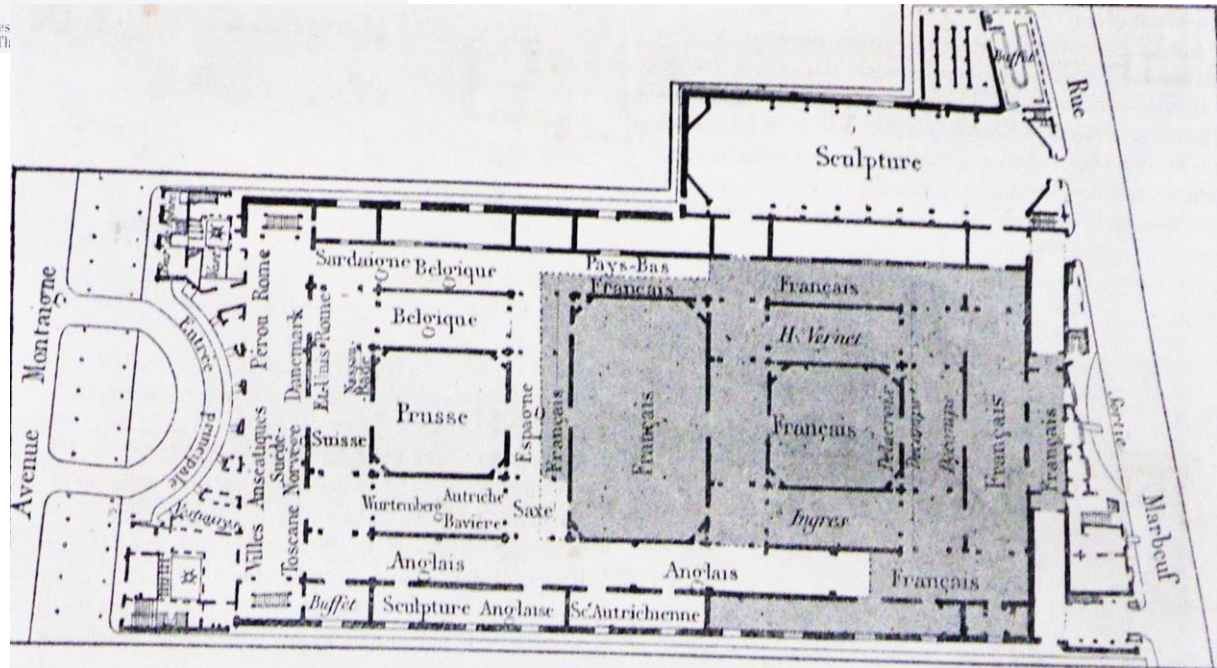
- « Je roule dans les pays étrangers pour trouver l'indépendance d'esprit qui m'est nécessaire et pour laisser passer ce gouvernement dans lequel je ne suis pas en honneur, vous le savez, mon absence m'a réussi admirablement, mes actions montent à Paris, on m'écrit de tous les côtés, on écrit à mes amis que mes partisans ont plus que double et que je finis pas être le seul sur le champ de bataille »
- (Courbet an seine Eltern, Dezember 1858, Courbet 1996 S. 148)
- "Ich gehe ins Ausland, um die Unabhängigkeit des Geistes zu finden, die für mich notwendig ist, und um zu warten bis diese Regierung fällt die mir die Ehrung verweigert, wissen Sie, meine Abwesenheit hat großen Erfolg, meine Aktion in Paris gehen nach oben, man schreibt mir von allen Seiten, sie schreiben meinen Freunden, dass meine Anhänger sich mehr als verdoppelt haben und dass ich am Ende der Einzige auf dem Schlachtfeld bin".
- (Courbet an seine Eltern, Dezember 1858, Courbet 1996 S. 148)

- Hintergrund dieser Reisen ist die immer stärkere Zirkulation der Kunst – Courbet reist seinen Bildern (und seinem Ruf) hinterher.
- Ein kosmopolitisches Feld der Kunst ist im Entstehen.





Exposition universelle de 1855. — Entrée de l'Exposition des
Dessin de Th.





PETER • CORNELIUS.

PARABEL VON DEN KLUGEN UND THÖRICHTEN JUNGFRÄUEN

ENTWURFEN VON HERMANN KUNZE



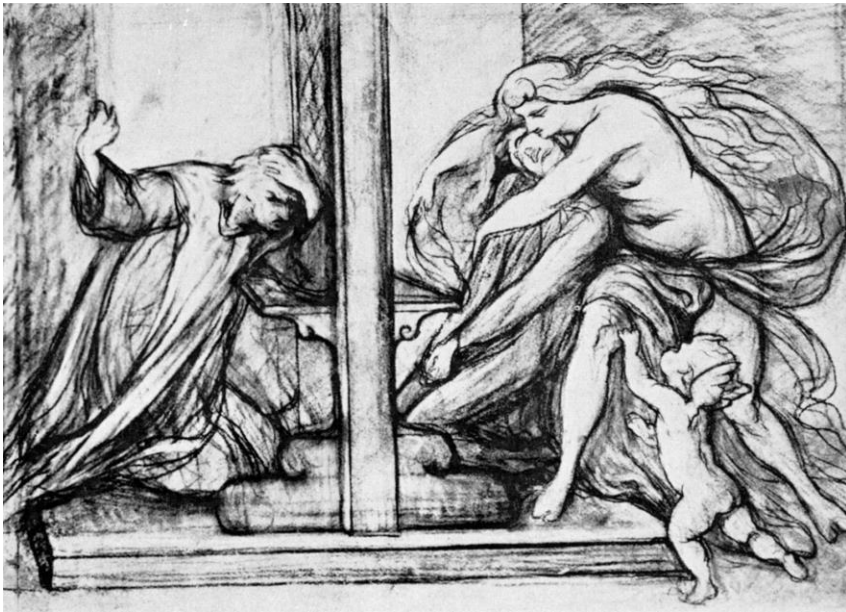
Peter Cornelius, Karton für die Fürstengruft, Berlin



Zwei « Pflanzstätten » des Realismus – Frankfurt und München



Wilhelm Leibl: *Portrait Viktor Müller*, 1870, Köln, Richard Wallraf Museum



Victor Müller, Thannhäuser im Beichstuhl



V M, Skizze



Victor Müller, Abendspaziergang, um 1855

- Noch ein Gesetz der Moderne:
- « Confraternité d'artistes » – Künstler-Brüderschaften
- Notwendig kosmopolitisch
- Für Courbet ist es umso leichter, das Talent der Deutschen anzuerkennen, als sie ihm keine Konkurrenz sein können.



Wilhelm Leibl, Selbstbildnis



Wilhelm Leibl, Bildnis der Minna Gedon, 1869



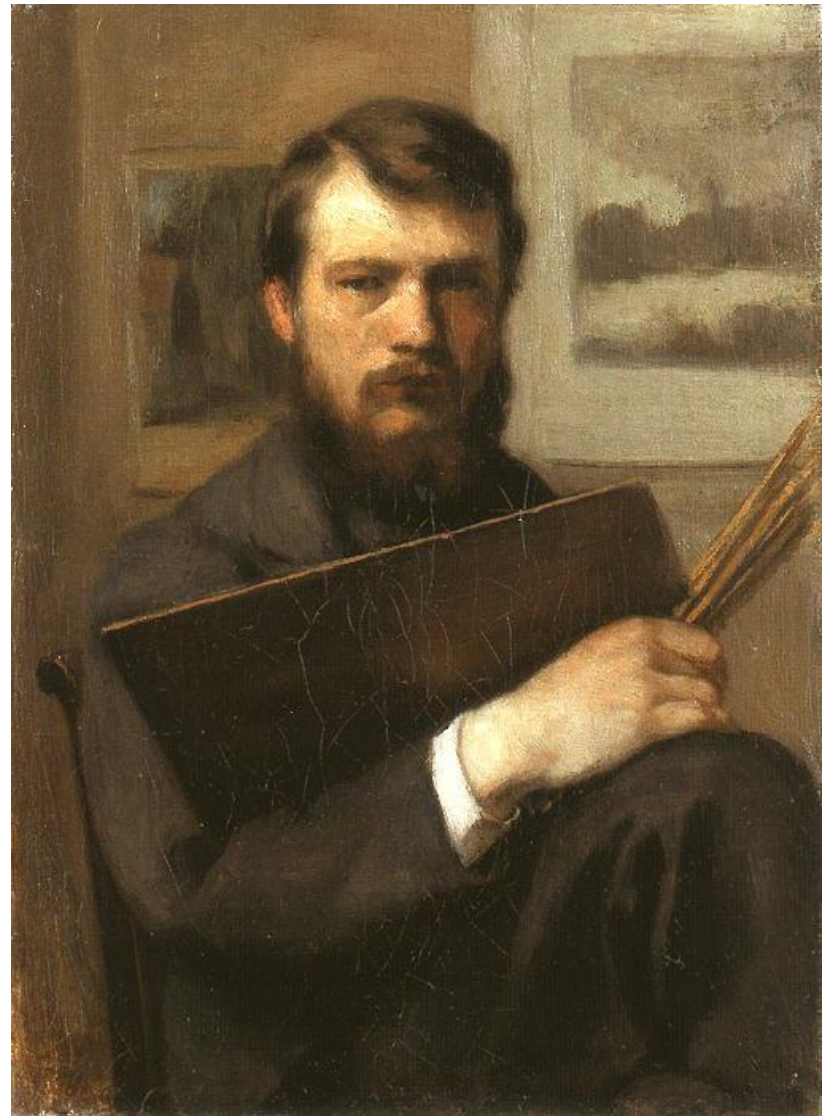
Wilhelm Leibl: *Alte Pariserin*, 1869, Köln, Wallraf-Richartz Museum



Wilhelm Leibl: *Junge Pariserin (Kokotte)*, 1869, Köln, Richard Wallraff Museum



Wilhelm Leibl: *Konzertstudie*, 1869, Köln, Richard Wallraff Museum



Otto Scholderer: *Selbstbildnis mit Malutensilien*, 1861/62, 34 x 25 cm, Frankfurt, Städel



Henri Fantin-Latour: *Ein Künstleratelier im Stadtviertel Batignolles* (Un atelier à Batignolles), 1870, 204 x 2,75 cm, Paris, Musée d'Orsay



Otto Scholderer: *Blumenmädchen*, 1868, 84 x 63,5 cm, Bremen, Kunsthalle



Fileuse endormie, 1853, Montpellier, Musée Fabre



Wilhelm Leibl, Der Maler Carl Schuch, 1876



Carl Schuch: *Stilleben mit Hummer*, 1876, 61 x 75 cm, Berlin, Nationalgalerie, SMPK



Courbet: *Äpfel und Granatäpfel*, 1871, 44 x 61 cm, London, National Gallery



Carl Schuch, Stilleben mit Äpfeln, 1887



Bonjour, Monsieur Courbet (Begegnung), 1854, 129 x 149 cm, Montpellier, Musée Fabre



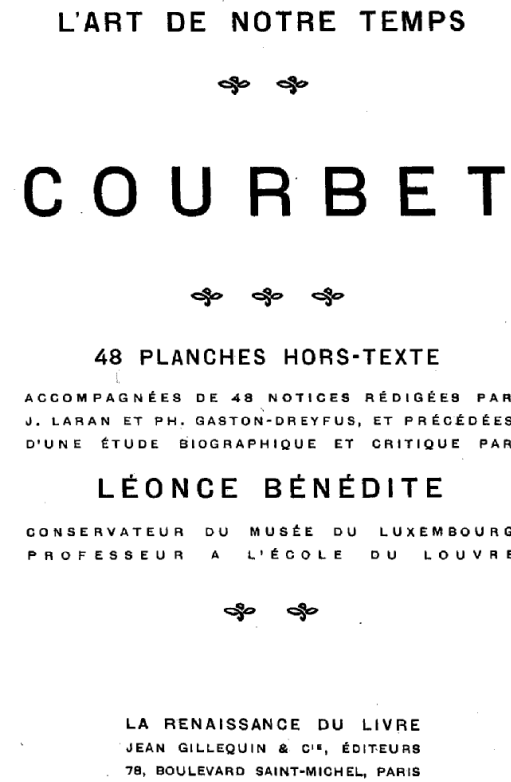
B. J. M.C., 1965, Köln, Privatbesitz

- 4. Die Stellung Courbets im Kanon der Kunstgeschichte der Französischen Dritten Republik: Verhältnisse einer « engagierten » Künstlerstrategie.

- „Der Künstler hat sich einen Platz geschaffen wie eine Kanonenkugel die in eine Mauer einschlägt“ (François Sabathier-Unger, 1851)
- « L'artiste s'est fait une place à la manière d'un boulet de canon qui vient se loger dans un mur. »

- « notre Courbet » nach 1871
- « Notre réalisme devait naturellement avoir sa part dans ce mouvement, et quand Courbet est allé triompher à la dernière exposition de Munich, il a pu se croire en pays de connaissance, car ses tableaux étaient entourés d'ouvrages qui, à la rigueur, pouvaient paraître des copies exécutées d'après le peintre d'Ornans. »
- (René Menard, « L'Exposition internationale de Londres », *Gazette des Beaux-Arts* 12/1871, pp. 437-439
- Unser Realismus muss in dieser Bewegung natürlich eine Rolle gespielt haben, und als Courbet auf der letzten Münchner Ausstellung triumphierte, hätte er glauben können, dass er sich in einem vertrauten Land befindet, denn seine Bilder waren von Werken umgeben, die fast wie Kopien schienen, die nach dem Maler aus Ornans angefertigt wurden.

- (...) « Je m'occuperai tout d'abord de Courbet. J'ai dit que jusqu'ici il y a eu trois grands talents dans l'école française du XIXe siècle : Eugène Delacroix, Ingres et Courbet, et que ce dernier était aussi grand que les deux premiers. Les trois ensemble ont révolutionné notre art : Ingres accoupla la formule moderne à l'ancienne tradition ; Delacroix symbolisa la débauche des passions, la névrose romantique de 1830 ; **Courbet exprima l'aspiration au vrai - c'est l'artiste acharné au travail, asseyant sur une base solide la nouvelle formule de l'école naturaliste. Nous n'avons pas de peintre plus honnête, plus sain, plus français.** » (Hervorhebung AK)
- Emile Zola : *Lettres de Paris - L'École française de peinture à l'Exposition de 1878*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Amélie Beauy-Saurel, *Portrait Léonce Bénédict*, 1923, 117 x 90 cm,
Paris, Musée d'Orsay



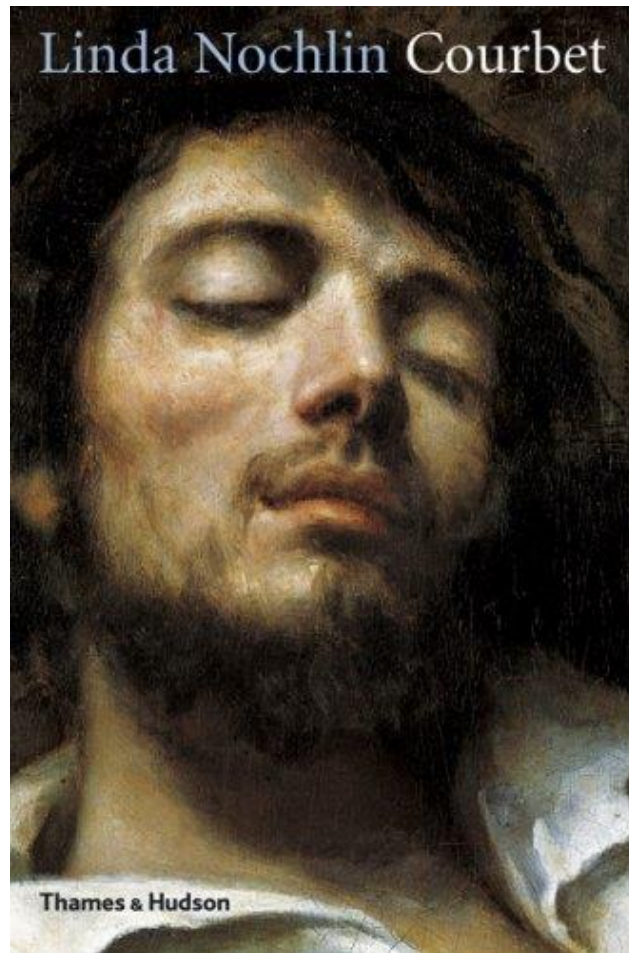
Louis Réau: ein Theoretiker der « Francité »

- « Plus nous prenons du recul, plus il nous apparaît avec évidence que les personnalités dominantes de notre Ecole ne sont pas Baudry et Bouguereau, Gérôme et Meissonnier, mais **Daumier, Courbet, Manet, Degas, Renoir et Cézanne, Puvis et Monet**. C'est autour de ces grandes figures, remises définitivement à leur place par la fameuse Exposition Centennale de 1900, **que gravite toute la peinture française moderne et même – peut-on ajouter – celle du monde entier.** » (Hervorhebung AK)
- Louis Réau : « La peinture française de 1848 à nos jours », in André Michel (Hg.) *Histoire de la peinture française*, vol. 8, t.1, Paris 1928, S. 547



Von Le Nain zu Courbet?
Ein französischer
Nationalcharakter?

Die Ausstellung in der Orangerie 1934: zurück zum realistischen Ursprung der französischen Malerei vor bzw. ausserhalb der Gründung der Académie des Beaux Arts



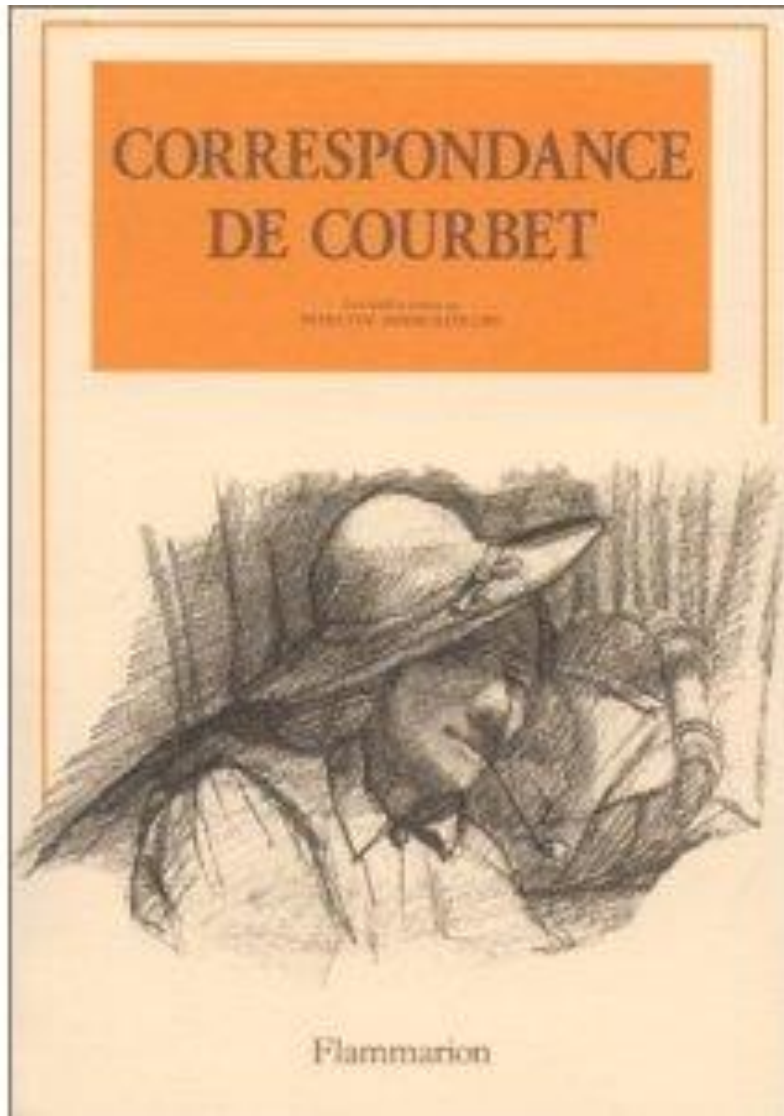
- Viele amerikanische Autoren laden Courbet politisch auf – für Linda Nochlin in der Perspektive von Proudhon.



Portrait P. J. Proudhon im Jahre 1853, 1865, Paris, Musée du Petit Palais

- Albert Boime – Courbet als Maler der potentiell revolutionären Bauern und Entrechteten zwingt die Oberschichte auf das zu sehen, was sie verdrängen wollen.





- Die genaue Lektüre von Courbets Briefen lässt heute seine « menschlich-allzumenschliche » Seite (zu) deutlich hervortreten.

Petra ten Doeschate-Chu (Hg.): *Correspondance de Courbet*, 1996

- Der « intime » Courbet, der Suchende wird heute akzentuiert, um ihn vor der Kruste der vorigen Kanonisierungen, bzw politischen Aufladungen zu « befreien ».



Portrait des Künstlers (Der Wahnsinnige) (Portrait de l'artiste, dit le Désespéré), 1843-44, 45 cm x 54 cm, Privatsammlung

- Schluss und Ausblick: Umstrukturierung der internationalen Kunstwelt durch Courbet.
- Courbet, ein Neuanfang in Paris - und in Deutschland.
- Wichtigstes « neues Gesetz »(nomos): « Gehörst Du nicht zum akademischen Feld, und willst Du nach Paris, gehe über das Ausland. »
- Siegeszug in Deutschland trägt zu Courbets (relativ) schnellen Rehabilitierung bei – zum mindesten im liberalen Lager - nach seiner Verurteilung wegen der Zerstörung der Colonne Vendôme 1871.

- Eine Dreieck- Strategie: Ornans-Paris-Deutschland.
- Courbet: « homme-orchestre » der sich auf kaum existierende anti-akademische Netzwerke verlassen kann.
- Ein kleinbürgerlicher Volkstribun? Grund für seine Popularität in der Dritten Republik?
- Regional? Sicher, aber denkt als erster Künstler die Kunstwelt als ein globales System.

- Beginn eines « Lernprozesses » im deutschen Raum – auch hier wehrt man sich gegen die Welt der Akademie; « Hebelwirkung » durch Erfolg in Paris.
- Aber ein kräftiger Kunstmarkt lässt bis in die 1880er-1890er Jahre auf sich warten.
- Erst dann entstehen die Netzwerke, die eine erfolgreiche Autonomisierung ermöglichen.