

Kunsthistorische Quellenkritik versus wortgläubige Exegese? Courbets Briefe in der Diskussion

„J’ai écrit ma vie en un mot“.
**La Correspondance de Courbet,
 20 ans après.** Internationale
 Tagung, Musée d’Orsay, Paris,
 17./18. Januar 2017. Programm:
<https://arthist.net/archive/14296>

Die Frage, wie sich Künstlerwort und Gestaltfindung zueinander verhalten, ist gerade für die Moderne, in der einerseits Werkautonomie postuliert und andererseits die Rezeption eines Künstlers maßgeblich durch dessen verbale Äußerung mitgeprägt wird, virulent. Ein entsprechendes Kapitel, das das Sich-Exponieren des Künstlers via Manifeste, Interviews oder Briefe als strategisches Instrument der Steuerung der eigenen Werkrezeption und Person in den Blick nimmt, fehlt in Oskar Bätschmanns einschlägiger, die Konturen modernen Künstlertums umreißender Studie *Ausstellungskünstler* (1997). Dabei hätte Bätschmann diesen Aspekt bei nahezu allen Künstlern, am Beispiel derer er das um Imagebildung bemühte Lavieren im modernen Kunstbetrieb aufzeigt, nachweisen können – unter ihnen auch Gustave Courbet, dessen Briefe 1992 auf Englisch und 1996 schließlich von Petra ten-Doesschate Chu unter dem Titel *Correspondance de Courbet* auf Französisch ediert wurden.

Das bislang Versäumte versuchte die Pariser Tagung, die von Yves Sarfati, Thomas Schlessler und Bertrand Tillier nun anlässlich des 20-jährigen Publikationsjubiläums der Briefe im Musée d’Orsay ausgerichtet wurde, nachzuholen, indem sie unter der ein Zitat Courbets aufgreifenden Überschrift „J’ai écrit ma vie en un mot“ den *épis-*

tolier Courbet in den Fokus rückte und nach Einsatz und Wirkung seiner Künstlerworte fragte. Zugleich wurde eine die ältere Briefedition ergänzende Neuedition von 24, erst in jüngerer Zeit aufgefundenen Briefen gefeiert, die sich allerdings bereits an ihrem Erscheinungstag als überholt herausstellen sollte (Petra ten-Doesschate Chu, *Courbet, épistolier – 24 lettres inédites*, Dijon 2017). Denn verschiedene Vorträge der Tagung stützten sich auf weiteres, bis dato unediertes Material und legten insofern die Frage nahe, ob nicht eine digitale Edition der Korrespondenz, orientiert beispielsweise am Vorbild der van Gogh-Briefe, sinnvoll wäre. Künftige Brieffunde ließen sich auf diese Weise flexibel ergänzen. Der Schriftstellerin Michèle Audin, die eigentlich über den literarischen Stil Courbets sprechen sollte, kam das Verdienst zu, sechs weitere Briefe des Malers an Gustave Puissant entdeckt zu haben (Ausführungen dazu auf Audins Blog <https://macommunedeparis.com/>). Und Thierry Savatier stellte einen bis dahin unbekanntem Brief Courbets an Mathilde de Montaigne vom 25.9.1872 vor.

TRAU' NIE DEM KÜNSTLERWORT!

So überraschend beweglich sich das Korpus der Briefe auch darstellt – fest steht deren zentraler Platz in der Courbet-Forschung. Für diese erwiesen sich die Briefe des Künstlers immer schon als essentiell, geben sie doch Aufschluss über die Netzwerke des Malers, über sein Agieren auf dem Kunstmarkt und die Bedingungen, unter denen er lebte und arbeitete. Darüber hinaus lässt sich über die Korrespondenz auch die Überarbeitung und Entwicklung zahlreicher Gestaltfindungsprozesse und -ideen nachvollziehen – in den neu edierten Briefen etwa die Entstehungsumstände des postumen Bildnisses von Pierre-Joseph Proudhon (1865, Petit Palais, Paris; *Abb. 1*).



Abb. 1 Gustave Courbet, Pierre-Joseph Proudhon et ses enfants en 1853, 1865. Öl/Lw., 147 x 198 cm. Paris, Musée du Petit Palais (Von Ingres bis Cézanne. Kunst des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung des Musée du Petit Palais, Paris/Bonn 1998, S. 93)

Ségolène Le Men ging in ihrem die Prozesshaftigkeit der Courbet'schen Gestaltfindung herausstellenden Vortrag sogar so weit, die Briefe als eigene Bedeutungsebene in diesen Prozess mit einzu beziehen. Die Entstehung der Gemälde und die Kommunikation darüber in den Korrespondenzen begreift Le Men als Teil der Werke selbst, Produktion und Rezeption griffen untrennbar ineinander. Diese Überlegung kann mit Blick auf die Photographien Courbets, die der Maler ähnlich wie seine Parolen zur Steigerung der eigenen Publizität zu nutzen verstand, nur bestätigt werden, handelt es sich doch etwa bei einem Photo Etienne Carjats, das Courbet beim Malen einer seiner Hirschszenen zeigt, um eine der ersten Werkzustandsaufnahmen der Photographiegeschichte überhaupt (Abb. 2). Auch hier, im photographischen Medium, wird der Arbeitsprozess als konstituierender Bestandteil des Gemäldes sichtbar.

Unbestreitbar ist folglich der Mehrwert, den die Kenntnis der Korrespondenz erzeugt, wenn gleich deren Ergänzung um die Briefe der Korrespondenzpartner Courbets noch aussteht, welche sicherlich ein erhellendes und in mancherlei Hinsicht modifizierendes Korrektiv bieten würden. Nichtsdestotrotz birgt die Überlieferung der Selbstaussagen eines Künstlers immer auch die Gefahr, die Briefe als ‚authentische Äußerungen‘ lesen zu wollen, um den vermeintlich ‚wahren‘ Künstler zu finden. Der Umgang mit dem Künstlerwort stellt eine Gratwanderung besonderer Art

dar. Die Pariser Tagung bestätigte dies leider aufs Neue, denn der Balanceakt misslang dort nicht selten und glitt oft in Apologetik ab.

Hinzu kam, dass nicht nur die Gelegenheit, die Konsequenzen der Briefedition für die Courbet-Forschung zu hinterfragen, verpasst, sondern auch die vielversprechenden Fragen nach der Materialität und dem Erscheinungsbild der Briefe (Schriftbild, Randzeichnungen etc.) schlicht ignoriert wurden, obschon auf diesem Weg der Kontext der Briefe und die ihnen zugeordneten Funktionen hätten spezifiziert werden können. Obgleich ein Beitrag (Isolde Pludermacher) einen Brief an die Wand projizierte, den der Maler quer über das Briefblatt und über seine Ausführungen hinweg signiert hatte, wurde dieses Moment der dezidierten Selbstdarstellung weder reflektiert noch im Hinblick auf andere Künstlerbriefe vergleichend perspektiviert, um so etwa gängige Signierpraktiken zu ermitteln oder Courbet in seiner Spezifik schärfer zu fassen. Ebenso wenig wurden unterschiedliche Schreibweisen und -stile Courbets analysiert, um die in der Forschung bislang einzig für die Briefe an den Mäzen Alfred Bruyas näher untersuchte These zu vertiefen, dass und wie Courbet sich seinem jeweiligen Adressaten in Ton und Wortwahl anzunähern versuchte. An wen schrieb Courbet wie, wann und warum? Wie lenkte er auch mit seinen offenen Briefen und Manifes-

ten die Rezeption seiner selbst und seines Werkes? Und selbstreflexiv, auf die Courbet-Forschung gewendet, bleibt – nach der Pariser Tagung leider noch dringlicher als zuvor – zu fragen: Wie gehen wir mit diesen Textzeugnissen eigentlich um?

SELBSTSTILISIERUNG ÜBER ORTHOGRAPHIE

Editionsgeschichtlich interessant ist die Tatsache – darauf wies Petra ten-Doesschate Chu in ihrem Beitrag hin –, dass der mit Courbet befreundete Theoretiker des Realismus und mutmaßliche Mitautor des kleinen Realismus-Manifestes Courbets, Jules Champfleury, 1886 die seinerzeit keineswegs ungeteilte Meinung vertreten haben soll, die Veröffentlichung der Briefe sei von keinerlei Nutzen, enthielten sie doch kaum selbständige, mitteilenswerte Gedanken des Malers (vgl. Alexandre Estignard, *Courbet. Sa Vie, ses Œuvres*, Besançon 1896). Selbst Jules-Antoine Castagnary, der eine unvollendet gebliebene und allein in einer Reihe von Aufsätzen fragmentarisch überlieferte Biographie Courbets in Angriff nahm, rief entgegen seinem eigenen Rückgriff auf zahlreiche Briefe dazu auf, sich auf das Œuvre, nicht auf den Künstler zu konzentrieren (Fragments d'un Livre sur Courbet, in: *Gazette des Beaux-Arts* 5, janv. 1911, 5–20; *Gazette des Beaux-Arts* 6, sept. 1911, 488–497; *Gazette des Beaux-Arts* 7, janv. 1912, 19–30). Das Künstlerwort als Referenz sollte in der Folge immer wichtiger, ja für sämtliche Publikationen über Courbet augenscheinlich unabdingbar werden. Am eigenständigen Wert seiner Korrespondenz als ‚Briefliteratur‘, als die beispielsweise die Briefe Delacroix' anzusehen sind, herrschten jedoch lange berechtigte Zweifel.

Die Frage, inwiefern die Künstlerbriefe dabei eine „Autorität“ im Hinblick auf die Deutung der Werke beanspruchen können, warf Bertrand Tullier auf der Tagung zu Recht auf. Sein Hauptaugenmerk lag darauf herauszuarbeiten, wie Courbet die „credibilité de son discours“ formte und lenkte, indem er über die bewusst forcierte Zirkulation seiner Briefe hinaus auch mit einer intendiert fehlerhaften Orthographie kokettierte. Das Wörterbuch als „viel abruti“ abtuend, suchte sich

Courbet ohne jeden Anflug von Bescheidenheit in die Reihe mit klangvollen Namen zu stellen, wenn er beispielsweise daran erinnerte, dass auch Napoleon sich über Rechtschreibregeln hinweggesetzt habe. Hier einen Vergleich zu Schreibweisen anderer Zeitgenossen zu ziehen, wäre im Hinblick auf die zu ermittelnde Spezifik und Verortung der Courbet'schen Brieftexte sinnvoll gewesen. Gleiches gilt für die schlagwortartige Prägnanz und Eingängigkeit vieler geradezu programmatisch anmutender Formulierungen, die Thomas Schlessler in seinem Vortrag als aphoristische Leseblüten zusammentrug.

Das Initiationsmoment für Courbets verbales Lavieren dürfte, was auf der Pariser Tagung ebenfalls unerwähnt blieb, seine Erfahrung mit dem Kunstkritiker Théophile Silvestre gewesen sein, der in seiner breit angelegten *Histoire des artistes vivants français et étrangers* (1852–56) den Künstlern seiner eigenen Zeit ein bis dato ungewöhnliches Gewicht beimaß und eine Künstlerbiographie neuen Stils entwickelte, die den „modernen Künstlertypus“ auszuprägen half. Silvestre verzichtete beispielsweise bei seinen Künstlerdarstellungen auf die gängigen Stereotype und typologischen Konstanten des Genres, wie sie in der Tradition von Vasari gepflegt worden waren. Anstelle der üblichen Anekdoten – wie etwa der Schilderung der Herkunft des Künstlers oder der Entdeckung und Förderung seines zumeist früh und autodidaktisch ausgeprägten Talents – bediente Silvestre sich vor allem der Selbstaussagen der präsentierten Künstler und machte diese zur Basis seiner in ungewöhnlich kolloquialen Stil gehaltenen Lebensbeschreibungen. Er interviewte die ausgewählten Maler und Bildhauer sowie deren Umfeld und konsultierte ihr persönliches Schrifttum (z. B. verarbeitete er als einziger zu Delacroix' Lebzeiten dessen *Journal*). So wird Courbet über längere Passagen hinweg nicht nur paraphrasiert, sondern auch zitiert – und das stellenweise mit Interjektionen, mit seinen naiven Liedtexten und sogar in seinem derben Patois, d. h. mit entsprechender Orthographie. So wird der Eindruck von Lebensnähe evoziert, der zeitgenössische Rezipient fühlte sich auf neue Weise als Zeitzeuge. Silvestre

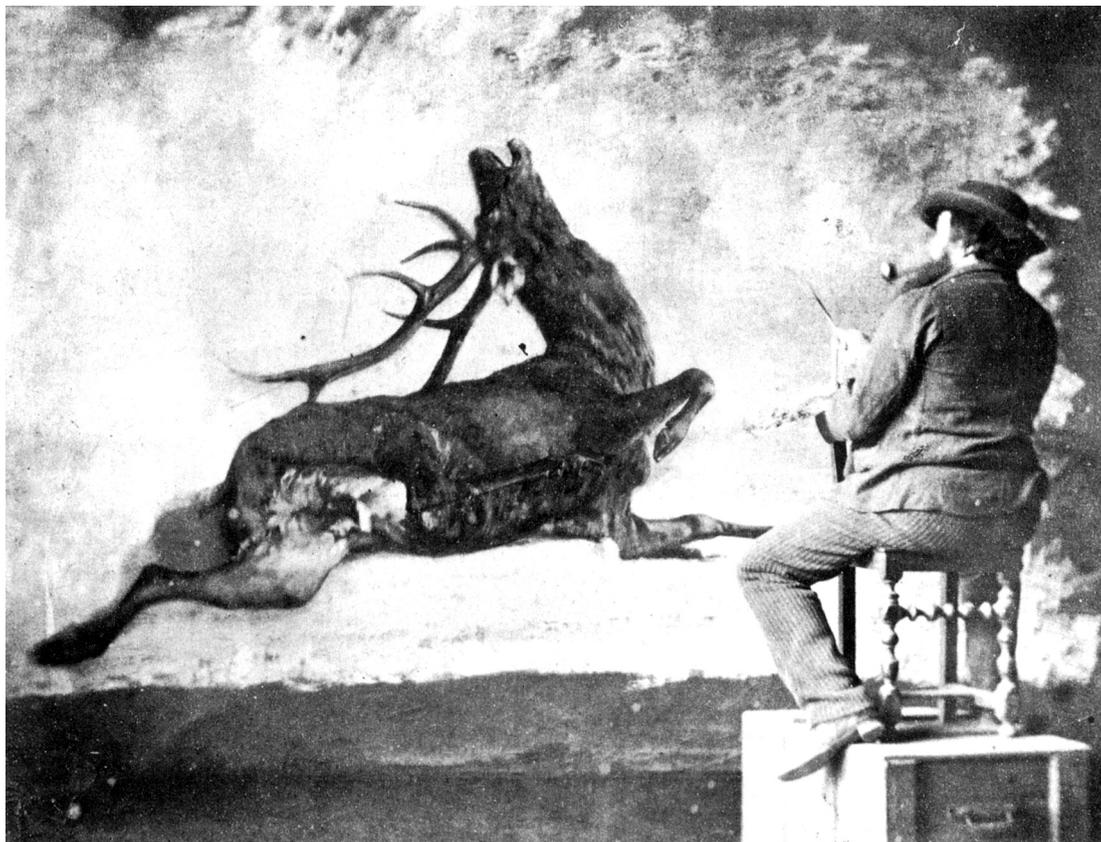


Abb. 2 Etienne Carjat, Gustave Courbet peignant „L'Hallali du Cerf“, 1867. Photographie, 7,8 x 10,5 cm (Jean-Jacques Fernier u. a., Courbet et Ornans, Paris 1989, S. 100)

versuchte, die Künstler auf diesem Wege – so versichert er im Laufe seiner Biographiensammlung fortwährend – für sich sprechen zu lassen, sie „wahrhaftig“ und nicht mehr über Mythen und Fiktionen zu vermitteln. Courbet indes fühlte sich von Silvestre und dessen „ton semi-bouffon“ in Vielem missverstanden und scheint in der Folge noch stärker strategisch auf das von ihm nach außen getragene Selbstbild geachtet zu haben.

PROUDHONS PRÄGUNGEN: CÄSARISMUS UND MESSIANISMUS

Ein weiteres Vorbild für die Ausprägung eines Kultwerts des eigenen Wortes könnte – darauf wies Klaus Herding in der Diskussion hin – Pierre-Joseph Proudhon gewesen sein, der sich mit dem Gedanken trug, seine eigenen Briefe zu veröffentlichen. Auch für Courbets antiklerikale Haltung, Thema des Beitrags von Thierry Savatier, ließe sich an Proudhon als Ideengeber denken. Unberücksichtigt geblieben ist bislang, dass Courbet die

„annotations de l'Évangile de Proudhon“ in seinen Korrespondenzen erwähnt (vgl. seinen Brief an Alfred Bruyas, Jan./Febr. 1866, in: ten-Doesschate Chu 1996, 246, Brief Nr. 66-5) und damit auf Proudhon als Exeget und Kommentator insbesondere des Neuen Testaments verweist. Was Proudhon neben der „fabrication du Christ“, eines „composé fantastique“ (*Les Évangiles annotés*, zit. nach: Gérard Bessière, *Jésus selon Proudhon. La «messianose» et la naissance du christianisme*, Paris 2007, 64 und 80), besonders interessierte, war, anhand einer Gegenüberstellung von Cäsar und Christus Sinn und Mechanismen des Geschichtsverlaufes herauszuarbeiten, die ihm als gesetzmäßige Erkenntnisse auch auf seine eigene Lebenszeit übertragbar schienen.

An Messianismus und Cäsarismus kritisiert er insbesondere die jeweils ausschließliche (Macht-)Konzentration und Fokussierung auf ein Individuum (vgl. Bessière 2007, 179 und 151f.), wobei er bezogen auf den Cäsarismus – durchaus auf Napoleon



Abb. 3 Cham, A propos de l'exposition: „M. Proudhon travaillant désormais aux tableaux antireligieux de M. Courbet“, in: *Le Charivari*, 1855 (Charles Léger [Hg.], *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris 1920, S. 34)

M. Proudhon travaillant désormais aux tableaux anti-religieux de M. Courbet.

III. und dessen Darstellung in der linken Hälfte des Courbet'schen *Atelierbildes* übertragbar – ausführt: „Le césarisme est l'oppression du monde par un seul peuple, opprimé lui-même par un seul homme. [...] La direction arbitraire, violente, corruptrice, homicide, d'un individu, substituée à la direction instinctive, spontanée, et libre de la société elle-même. [...] Le césarisme ne constitue donc pas un progrès: il est une maladie de société, la fin d'un monde. Proudhon ne lui reconnaît aucun rôle générateur d'avenir: ‚Le césarisme est la queue de l'ancien monde, son terme, sa conséquence extrême, sa forme odieuse et finale. Le monde nouveau n'y a point son origine, il ne s'y soude pas; il ne s'anastomose point avec lui; ils ne font pas ensemble un tout organique et continu. Le monde moderne est sorti de l'ancien sans doute, mais par réflexion, c'est-à-dire par un retour de la pensée et de la conscience, c'est-à-dire par une renonciation, une négation, une affirmation antithétique, en un mot une RÉVOLUTION. Le bilan du césarisme et de ses effets directs demeure totalement négatif pour Proudhon: ‚Il n'y a pas d'excuse, pas d'atténuation d'un pareil CRIME.‘“ (Bessière 2007, 295f.)

Proudhon, Princeton 1980) und Dieter Scholz (*Pin- sel und Dolch: Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie 1840–1920*, Berlin 1999, 27–100) nachgewiesen, in seinem *Atelier* programmatisch angeschlossen hat und die ihn rückblickend (vielleicht nicht zuletzt eingedenk seines *Atelierbildes*) sagen ließ: „j'ai lutté contre toutes les formes de gouvernements autoritaires et de droit divin“ (Courbet an den Redakteur der Zeitschrift *Le Rappel* am 15. April 1871, in: ten-Doesschate Chu 1996, 363, Brief Nr. 71-13). Eine Karikatur Chams in *Le Charivari* anlässlich der 1855er Ausstellung (Abb. 3), die Courbet und Proudhon gemeinsam an einer Staffelei arbeitend zeigt, ist untertitelt mit: „M. Proudhon travaillant désormais aux tableaux anti-religieux de M. Courbet“ – vielleicht eine Anspielung auf das nicht nur antibonapartistische, sondern auch antiklerikale Programm des *Atelierbildes*. Frisch restauriert, wirft es weiterhin Fragen auf. Details treten nun noch deutlicher hervor und potenzieren die Rätselhaftigkeit des Großformats, zu dessen Entschlüsselung die Briefe Courbets schon immer besonders eifrig herangezogen worden sind.

COURBET AUF DER COUCH

Neben den einschlägigen kunsthistorischen Beiträgen bemühte sich die Tagung auch um einen dezidiert interdisziplinären Zugang zu den Briefen des *maître-peintre*: Yves Sarfati, Mit-Organisator des Colloquiums sowie der 2011 in Besançon ausgerichteten Tagung *Transferts de Courbet*, lenkte als Psychiater den Blick auf das Unterbewusste in Courbets Korrespondenz, indem er diese auf Schreib- und Interpunktionsfehler hin untersuchte. Dass ein solcher Zugang indes nicht mehr den Maßstäben historisch-kritischer Methodik genügt, steht außer Frage und spiegelt viel eher ein Interesse daran, dem ‚wahren‘ Courbet auf die Spur zu kommen. Ebenfalls als wenig anschlussfähig an (kunst-)historische Methoden erwiesen sich die Beiträge von Philippe Godeberge, der aus medizinischer Perspektive Courbets Hämorrhoidalerkrankung rekonstruierte, und Arnaud Portier, der als praktizierender Psychiater anhand der Briefe die Stimmungsschwankungen Courbets einer klinischen Diagnose unterzog. Nicht, dass eine medizinhistorische Kontextualisierung Courbets nicht fruchtbar sein könnte – so wäre seine Behandlung als Patient des Chirurgen Auguste Nélaton, der vielfältige Verbindungen zu Kunst und Künstlern hatte, noch genauer zu untersuchen. Auch die Rekonstruktion des Körperwissens, über das Courbet gerade aufgrund seiner Erkrankungen verfügt haben dürfte, könnte Einblicke in sein Lebens- und Kunstkonzept eröffnen – aber die Beiträge gingen leider über die empirische Rekonstruktion nicht hinaus und ließen die kontextualisierende Historisierung der vorgetragenen Erkenntnisse vermissen.

Zwei weitere Vorträge aus benachbarten Disziplinen zeigten hier ein ausgeprägteres Methodenbewusstsein: Noël Barbe stellte die Frage, inwiefern die Briefe Courbets aus ethnographischer Perspektive gewinnbringend gelesen werden könnten, und betonte nicht nur deren Wert als Quellen für die Sitten und Gebräuche der ländlichen Franche-Comté, sondern versuchte auch, sie im Vergleich mit ähnlichen Zugriffen von Max Buchon, Jules Marcou und Champfleury methodologisch zu bewerten. Eine philosophiegeschicht-

liche Perspektive eröffnete Hervé Touboul, der über den Zusammenhang zwischen Herz und Maschine und mechanistisch motivierte Vorstellungen von Lebendigkeit referierte, die Courbet – vermittelt durch Proudhon – von Blaise Pascal übernommen haben könnte.

Insgesamt zeigte das Colloquium mehr methodische Desiderate in der Courbet-Forschung auf, als dass es in der Lage gewesen wäre, diese Lücken zu schließen. Wünschenswert wäre nicht nur, das Problem der Situierung von Künstlerschriften und -selbstäußerungen zwischen Quelle, Selbstdarstellung und Literatur systematisch zu untersuchen, sondern vor allem auch ein kritischerer Umgang mit der grundsätzlichen Frage, wie sich das Erkenntnisziel der jeweiligen Forschungsansätze überhaupt definiert. Geht es noch darum, auf der bewährten Grundlage von geschichtswissenschaftlicher Quellenkritik eine historische Rekonstruktion vorzunehmen, oder vielmehr darum, einem möglichst ‚authentischen‘ Courbet in den Briefen nachzuspüren? Auch methodische Ansätze aus der philologischen Quellenkritik und der literaturwissenschaftlichen Editionspraxis hätten kritisch diskutiert werden können. Dass, bezeichnenderweise mit Ausnahme der Herausgeberin Petra ten-Doesschate Chu, nur französischsprachige Forschungsperspektiven Berücksichtigung fanden, ist ebenfalls bedauerlich, könnten doch gerade die jüngeren Ergebnisse der internationalen Künstlerforschung hier fruchtbar gemacht werden.

JUN.-PROF. DR. STEPHANIE MARCHAL
Kunstgeschichtliches Institut der Ruhr-
Universität Bochum, Universitätsstr. 150,
GA 2/154-Süd, 44801 Bochum,
Stephanie.Marchal@ruhr-uni-bochum.de

DR. DANIELA STÖPPEL
Institut für Kunstgeschichte,
Ludwig-Maximilians-Universität,
Zentnerstr. 31, 80798 München,
daniela.stoepfel@lrz.uni-muenchen.de