

lesbare Zusammenfassungen leiten die chronologisch geordneten und nach Gattungen unterteilten Kapitel des folgenden Katalogteils ein. An ein reines Fachpublikum richten sich dagegen die Katalogeinträge, in denen in überzeugender Weise die Literatur zusammenzufaßt ist. Besonders sorgfältig zeichnet Laveissière die frühe Rezeption nach; viele Einträge beginnen mit einem ausführlichen Zitat aus dem 19. Jh. Dagegen spürt man ein deutliches Zögern des Autors, zu den neueren Debatten um die Kunst um 1800 Stellung zu beziehen. Es sind vor allem die allgemeineren Fragestellungen, die in dem Katalog zu kurz kommen. So bleibt ein problematischer Begriff wie »sentiment«, der immer wieder zur Charakterisierung Prud'hons herangezogen wird, unhinterfragt. Die Konzentration auf mythologische Allegorien erscheint als eine bloß persönliche Vorliebe, und selbst der wichtige Einfluß Canovas auf den jungen Künstler wird eher konstatiert als erläutert (S. 50). Stilistische Einordnungen bleiben oft auf der Ebene freier Assoziation (S. 107 zu: *Mme Georges Anthony et ses enfants*, Lyon, Musée des Beaux-Arts): »Le rose du ruban, celui de la ceinture, jouent avec les blancs et les bruns dans une harmonie à la Titien. La présence de Mme

Anthony, sa jeunesse pleine de sagesse, son regard direct dans un visage qui rappelle certaines femmes de Le Nain, sont à l'opposé des scènes familiales contemporaines d'un Boilly, mais participent de l'humanité d'un Courbet.« Im ganzen hat der Katalog fast den Charakter eines behelfsmäßigen (weil notgedrungen unvollständigen) Werkverzeichnisses. Das ist schon deshalb verdienstvoll, weil für Prud'hon, wie für so viele erstrangige Künstler dieser Epoche (z. B. Baron Gros, Girodet de Roussy-Trioson, Vigée-Lebrun), immer noch kein modernen Ansprüchen genügender *Œuvrekatalog* vorliegt. Damit ist andererseits eine gewisse Zurückhaltung verbunden, die nicht ganz befriedigen kann. Statt Prud'hon wieder ins Gespräch zu bringen, wird er feierlich in den Olymp der großen Meister aufgenommen. So vergab man die Chance, einem interessierten Publikum nicht nur den Maler zu präsentieren, sondern auch einen lebendigen Eindruck von der kunsthistorischen Forschung auf diesem Gebiet zu vermitteln. Daß in dem die Ausstellung begleitenden Katalog ein grundsolides Standardwerk für die Forschung der nächsten Jahrzehnte vorliegt, steht dabei außer Frage.

Michael Müller

JAMES H. RUBIN

Gustave Courbet

London, Phaidon 1997. 352 S., 214 großteils farb. Abb. ISBN 0-7148-3180-8

Beim vielumstrittenen Courbet ist offensichtlich die Zeit der nützlichen Bücher ohne weltanschauliche Probleme gekommen. Nachdem Petra ten-Doesschate Chu die Korrespondenz des Malers 1992 auf englisch, 1996 endlich im unabdingbar französischen Originalwortlaut herausgebracht hat, legt nun Rubin ein Handbuch für Out- und Insider vor, das vieles von dem, was man über Courbet weiß, in gut faßlicher Sprache vorzüglich bebildert vorlegt. Sieht man von einem etwas modischen Under-

statement ab (der Name des Autors ist kaum zu erkennen), so kann man dem Buch ein gutes Design, ein apartes Äußeres bescheinigen. Die Schrifttype ist für das Auge angenehm; die größtenteils farbigen Abbildungen sind mit wenigen Ausnahmen (Nr. 12) zuverlässig; allerdings hätte der Verlag darauf achten sollen, daß die (wenig originellen) Vergleichsabbildungen nicht größer ausfallen als die Bilder Courbets (z. B. gehört dessen Bildnis van Wisselings und nicht der sogenannte »Géricault«

ganzseitig auf S. 33). Der Text ist verständlich geschrieben und informativ, was den künstlerischen Kontext und historische Hintergründe betrifft. Literarische Parallelen, vor allem Beobachtungen zu Balzac (83, 169ff.), aber auch zu Stendhal, George Sand, Flaubert, Zola und Baudelaire sind an vielen Stellen eingestreut. Wie und ob Courbets Kunst (über eine allgemeine zeitgeschichtliche »Tendenz« hinaus) dadurch modifiziert wurde, bleibt allerdings offen. Insgesamt aber bietet Rubin eine umfassende Einführung nicht nur in Courbets Werk, sondern teilweise in die französische Kulturgeschichte des 19. Jh.s überhaupt. Dem Buch wird in den amerikanischen Colleges Erfolg beschieden sein.

Rubin versteht Courbets Entwicklung als eine zusammenhängende, faszinierende Story, und die Fiktion einer solchen Kohärenz gleicht nach alledem, was über den Künstler geschrieben worden ist, fast einer wundersamen Erlösung. In diesen narrativen Stil fügen sich Bemerkungen über Troubadourismus und Orientalismus, d. h. über die ästhetische Nutzung entfernter Zeiten und Räume (19) ebenso ein wie Beobachtungen über den freien Kunstmarkt (31), über den Gegensatz von Genre- und Historienmalerei (40) oder auch über Courbets fourieristische und proudhoniistische Prinzipien mit der Konsequenz, in Serien zu denken und zu malen (121). Eindrucksvoll ist die Beschreibung der Meereslandschaften geraten (wenngleich die sprunghafte Orientierung, die Courbet dem Betrachter zumutet, in diesen Bildern eher noch verstärkt wird – entscheidend ist, daß das Auge nun nicht mehr von Gegenstand zu Gegenstand, sondern von Farbleck zu Farbleck springt). Geradezu brillant ist das Ende von Kap. 8, wo die Dualität zwischen Subjektivität und Objektivität hervorgehoben wird. Im Kapitel über die Pariser Commune sind die Anspielungen auf Schuberts *Forelle* bemerkenswert (285); sie machen den Leser gespannt auf eine von Rubin geplante weitere Abhandlung über Courbet und die Musik.

Allerdings spielte Courbet eher auf die politische Bedeutung des Forellen-*Textes* von Chr. F. D. Schubart an, dessen französische Fassung Courbets Bild angeregt hat (vgl. Chr. Beutler in: *Idea* V, 1986, 61f.).

Es ist sehr verdienstvoll, daß jemand, der seit Jahrzehnten mit Courbet vertraut ist, hier einen Überblick bietet, dessen Frische nicht durch ein Übermaß an Gelehrsamkeit unterdrückt wird. *Faire disparaître les difficultés* – von diesem Grundsatz ist das Werk getragen. Das Problem des Buches liegt nicht in vereinzelt Einwänden und Zweifeln; einiges davon sei aber benannt, bevor grundsätzlichere Fragen zu bedenken sind.

Ich würde Hegel nicht ohne sorgfältige Abwägung einen materialistischen Denker nennen (10). Die lapidare Kürze dieser Feststellung kann nur Verwirrung stiften. Für den amerikanischen Durchschnittsstudenten, von dem Rubin ausgeht, ist Hegel zunächst einmal der idealistische deutsche Denker *par excellence*; differenziertere philosophische Erkenntnisse einzuführen, setzt einen anderen Buchtypus voraus. – Schwer verständlich sind die abfälligen Bemerkungen über den Dandyismus (15). Baudelaire selbst teilte bekanntlich diese Mode, und, nicht anders als 1968, enthielt das »épater le bourgeois« auch 120 Jahre früher komplexe und multivalente Protestimpulse, die man nicht auf den bequemen Nenner einer »jeunesse dorée« reduzieren kann: die ganze Dialektik der evasiven Phantasie Baudelaires wird damit über Bord geworfen. – Der Grundsatz »il faut être de son temps« (16) ist ein Ausfluß der kunsttheoretischen Debatte seit 1830; vor Daumier machten ihn sich bereits Charles Jacque und andere zu eigen. Das Verlangen nach Zeitgenossenschaft ist im übrigen älter als das 19. Jh. selbst; wie in einschlägigen Publikationen über Fortschritt und Dekadenz nachzulesen, geht diese Forderung auf die Französische Revolution und nicht etwa auf Stendhal (ebd.) zurück. – Schwerlich wird man heute noch der alten Auffassung zustimmen können, daß Ingres' Malerei einfach auf die Vergangenheit fixiert war (18, 212). Wie Werner Hofmann, Norman Bryson, Werner Busch und andere gezeigt haben, ist dies nur die halbe Wahrheit. Ingres war bekanntlich einer der größten Modernisten des 19. Jh.s; anders wäre der immense Einfluß auf Degas, Seurat, Cézanne und Picasso nicht zu erklären. Das Klischee von Ingres' Rückwärtsgewandtheit ist nicht dazu angetan, den Studenten die Augen zu öffnen; schließlich war er es, der Courbet »ein Auge« nannte. Es wäre verdienstvoll gewesen zu sagen, daß beiden Malern die Autonomie von Form und Farbe wesentlich war, daß beiden daran lag, die kunstgeschichtliche Tradition in ihren eigenen Werken neu, subjektiv und in Auswahl präsent zu halten; man unterdrückt viel, wenn man in

dieser Hinsicht nur die alten Trennlinien nachzieht. – Was das mehrfach behandelte Gemälde *Brettspiel mit Courbet und Schanne* betrifft, so folgt Rubin der Deutung von Elisabeth L. Roark (*Gaz. des Beaux-Arts* 1988, Nr. 1439, 277–80), wonach die Spieler Wasser trinken und daher der von Henri Murger geführten Bohemien-Sekte der »buveurs d'eau« angehören. Roark argumentierte noch mit Schwarzweißabbildungen. Rubins Farbabbildung verrät nun deutlich, daß die Gläser nicht Wasser enthalten, sondern vermutlich Apfelwein (daher auch der Tonkrug, in dem man nicht Wasser reichte). Damit wird gesagt, daß Courbet sich über die »Wassertrinker« lustig machte, statt ihnen zu huldigen, wie Rubin mit Roark wähnt. Dem entspricht auch der bisher unberücksichtigte mokierende Gesichtsausdruck. Ein erstzunehmendes Symbol war hingegen für die ganze Boheme, für Daumier wie für Courbet, das Pfeiferauchen; dies hätte bei der Charakterisierung dieser Richtung (44) nicht unterschlagen werden dürfen. – In dem berühmten Bild *Nach dem Essen in Ornans* von 1849 sieht Rubin die einzelnen Gestalten mit Recht als Individuen und nicht als Typen dargestellt (52). Wenn das aber so ist, sollte man die Tatsache erklären, daß Courbet nur ein Jahr später, in den *Steinklopfern*, keine Individuen, sondern nur noch Vertreter einer sozialen Schicht darstellte, indem er den Blick auf die Gesichter verweigert. Dieser Sprung bedarf der Erklärung und führt im Falle der *Steinklopfer* notwendig zu Aussagen über Courbets Deutung sozialer Konflikte. – Ein Denkfehler ist es zu behaupten, daß Léopold Roberts berühmte-berühmte *Rückkehr der Schnitter aus den Pontinischen Sümpfen* (87) mehr mit Boucher als mit den realen Arbeitsbedingungen der Bauern um 1830 zu tun hätten. Die realen Bedingungen von 1770 waren ja keineswegs besser. Man kann sagen, daß Robert in ästhetischer Hinsicht Boucher näher stehe als den künstlerischen Möglichkeiten seiner eigenen Epoche; auf der politischen Ebene kann man behaupten, er vertrete eher den Standpunkt der Oberschichten als den der Bauern selbst, keinesfalls aber kann man beide Ebenen miteinander vermengen. – Welchen Sinn ein Vergleich zwischen Pollaiuolos *Ringkämpfern* (113) mit Courbets Bild gleichen Themas von 1853 ergeben soll, bleibt dunkel: Haltung, Gestik, Umgebung und Bedeutung sind gänzlich verschieden. Es ist eine häufig geübte, aber wenig ergiebige akademische Manier, eine Darstellungstradition auch dann zu erwähnen, wenn sie mit dem aktuellen Bild nichts mehr zu tun hat. Hingegen fehlen die von Marcia Pointon (*Gaz. des Beaux-Arts* 1978, Nr. 1317, 131–140) publizierten, politisch aufgeladenen Darstellungen englischer Box- und Ringkämpfe um 1800: sie hätten viel zum Verständnis von Courbets Gemälde beitragen können. – Daß Maler Bilder produzieren und diese Tätigkeit als Arbeit verstehen (149), ist eine Selbstverständlichkeit und keine Besonderheit von Courbets berühmtem Gemälde *Das Atelier des Malers*; insofern ist es fraglich, ob man im Terminus »atelier« eine Anspielung auf die nationalen Ateliers der Revolution von 1848 (eine Form staatlicher Arbeitsbeschaf-

ungsmaßnahmen) sehen kann, wie Rubin seit seinem Buch über Courbet und Proudhon von 1980 annimmt. Dunkel bleibt auch in diesem Zusammenhang der Rekurs auf Hegel. Inwiefern die *Phänomenologie des Geistes* für die Deutung des Atelierbildes herangezogen werden kann (168), bedürfte weiterer Klärung; rückt der Autor damit nicht Courbet allzu sehr an die Seite Proudhons? – Stellenweise macht sich ein kaum nachvollziehbarer Traditionalismus bemerkbar: So werden für *Das Louetal bei Sturm* Poussin und Claude Lorrain als Vorbilder herangezogen, obwohl Courbets Landschaft weder heroisch noch feierlich ist, noch auch eine ideale Beleuchtung oder ein antikisches Drama aufweist. Vergleiche dieser Art können wohl nur zur Erhellung von Gegensätzen didaktisch sinnvoll verwendet werden. – Courbets berühmter Ausspruch: »Il n'y a pas de point de vue« ist eine der zentralen kunsttheoretischen Aussagen des 19. Jh.s und wurde in diesem Sinne von Baudelaire verstanden: Für den Maler gibt es von nun an keinen Focus, keine Zentralperspektive, kein herausragendes Zentrum mehr; alles ist gleich oder von gleichem Wert. Diese Auffassung ist vielleicht der wichtigste Ausgangspunkt für alle zukünftige gegenstandsgebundene und gegenstandsfreie Kunst, da sie eine collagene und wertfreie Zuordnung von Objekten oder Strukturpartikeln ermöglicht, die sich nicht hierarchisch und nicht prädisponiert zueinander verhalten. Man kann also einen solchen Satz nicht einfach zitieren (253) und dann unkommentiert stehen lassen. – Das vielleicht kühnste Bild aus Courbets letztem Lebensjahr, eine sehr freie und in ihrer Materialstruktur sehr pointierte Darstellung des Genfer Sees (Schweizer Privatsammlung, signiert und datiert 1877, vgl. *Pantheon* 1986, Cover) wird leider nicht erwähnt, obwohl es dem schlechten Ruf des Spätwerks durchaus entgegenwirken könnte. – Was schließlich Courbets Nachfolge betrifft, so haben ja nicht nur Manet und Cézanne, van Gogh und Gauguin von ihm gezehrt; das Entscheidende ist, daß Courbet für die nord- und osteuropäischen Länder (vor allem für Rußland) zusammen mit Rembrandt »der« klassische Künstler war, bis hin zu Soutine, während er in Westeuropa durch Apollinaire zum Vater der Moderne ernannt wurde und hier über de Chirico, Breton und Guttuso (die alle über ihn schrieben) auch als Urheber transrealistischer moderner Kunstrichtungen verstanden wurde. Lediglich Realisten wie Otto Dix oder Lucien Freud als Courbet-Nachfolger zu sehen, greift zu kurz, zumal auch Rubin zugibt (325), daß diese Maler Courbet wenig verdanken.

Die vorstehenden Einwände und Fragen bewegen sich im Bereich der Deutungsspielräume. Schwerer wiegen Bedenken, die sich gegen Methode und Durchführung insgesamt richten. Mir scheint, daß Rubin die Ergebnisse der Forschung unnötig verkürzt. Stellenweise fühlen wir uns in die Zeit vor den epochalen

angelsächsischen Beiträgen der 1970er Jahre und vor den großen Ausstellungen in Paris und London, Hamburg und Frankfurt, New York und Minneapolis zurückversetzt. Man kann nicht so tun, als sei die Forschung eine akademische Zutat; die Kunst besteht ja darin, gerade dem Anfänger etwas von der Komplexität der Deutungen (und damit von der Konstruktion des künstlerischen Werks durch die Autoren) zu vermitteln. So ist es fraglich, ob man adäquat über eine so komplexe Gestalt wie Courbet handeln kann, ohne die verschlungenen Pfade der Forschung zu berücksichtigen. Didaktisch gesehen, hätte man eher auf ein halbes Dutzend Abbildungen als auf Clarks dialektische Analyse der Revolution von 1848 verzichten können. Wenn man z. B. die Zeichnung mit dem *Barrikadenkämpfer* im Musée Carnavalet gegen die Briefe hält, in denen der Maler jede Beteiligung an der Revolution bestreitet, so könnte man damit ein Schlaglicht auf die Widersprüche in Courbets Haltung während dieses historischen Augenblicks werfen, wie Clark erfolgreich dargelegt hat. Oder man könnte Michael Frieds Überlegungen zu den *Kornsieberinnen*, der *Jagdbeute* oder auch zum *Atelier des Malers* erwähnen – selbst wenn man Frieds eigenwilligen Deutungen skeptisch gegenübersteht, würde man damit die möglichen Spielräume, zu denen Courbets unorthodoxe Phantasie Anlaß gab, verdeutlichen. Gleiches gilt für die Darlegungen Werner Hofmanns zur *Schlafenden Spinnerin* oder zu den *Badenden Frauen*, die Courbets starken Erotizismus und seine märchenhaften Dämmerphantasien erhellen. Im übrigen kommen manche Auffassungen allzu kurz oder zu spät ins Spiel, um dem Leser noch die (vom Autor S. 309 proklamierte) Freiheit einer Wahl zwischen unterschiedlichen Lesarten geben zu können. Deutschsprachige Forschungsergebnisse, Beutlers Auslegung der *Forelle* oder Stolls Deutung der *Frau mit dem Papagei* in Verbindung mit Flauberts Verständnis vom Todestrieb (A. Stoll, Nachwort zu: Gustave Flaubert, *Drei Erzählungen*,

Frankfurt a. M. 1982, bes. 325f. und 340f.), sind offenbar Kürzungen zum Opfer gefallen; andere sind unverstanden geblieben. So lag Courbets Leistung bei den *Ringern* darin, daß er die soziale Anklage als *ästhetischen* Angriff formuliert hat, und die Karikaturen auf seine Bilder haben ihre entscheidende Bedeutung darin, daß sie genau diesen weiterführenden *ästhetischen* Aspekt durch Verzerrung unterstreichen. Wer das außer acht läßt, vergißt eine ganze Dimension von Courbets Schaffen. Die Landschaftsbilder drücken ebenfalls in ihrer *Form* den politischen Widerstand aus, den Champfleury seinerzeit verbal apostrophierte, indem er die Juraberger der Franche-Comté als Widerstandsnester gegen die Zentralgewalt Napoleons III. bezeichnete. Was Courbets Zeichnungen betrifft, so könnte man die Skizzenbücher im Louvre zum Ausgangspunkt für eine seriöse Diskussion über die Bleistiftskizzen in privatem und öffentlichem Besitz nehmen. Eine ausführliche Erörterung dieses kontroversen Punktes hätte den Rahmen des Buches gesprengt – es hätte vollauf genügt, wenigstens eine der »steifen« Bleistiftskizzen Courbets im Louvre zu erörtern, um die Ausgewogenheit der Darlegung zu erhöhen und Rubins eigenes Argument bezüglich der sogenannten Naivität Courbets zu festigen.

Wenn schon die Auffassungen der früheren Courbet-Forschung in diesem Überblick nicht voll berücksichtigt werden konnten, so hätte man sich doch mehr Mut zur Thesenbildung gewünscht. Der Autor versucht indes, einen „wohltemperierten“ Ausgleich zwischen den verschiedenen Richtungen der Courbet-Interpretation zu finden, aber er selbst bleibt im Hintergrund. Kleine Feststellungen (wie die, daß das Realismus-Manifest von 1855 in unterschiedlichen Ausgaben erschien) ersetzen eigene Gedanken nicht. Man erwartet ja keinen neuen Realismusbegriff (daß Courbet als Realist immer auch Visionär war, wie Rubin schreibt, dürfte mittlerweile bekannt sein, hat diese Einsicht doch sogar schon die Liebermann-Forschung erfaßt; über Courbets Anti-

realismus zu schreiben, hätte eher gelohnt). Hingegen böten viele Stellen Anlaß zu konkreter Modifizierung der Forschung. Rubin beschreibt z. B. das jetzt in Tokio aufbewahrte Gemälde *Frau im Podoskop*, aber er verliert kein Wort über die Modernität des Bildes. Gerade hier hätte eine Hypothese über die Collagetechnik Courbets, über die Silhouettenwirkung (die vielleicht den Ankauf der Japaner stimuliert hat) gebracht werden können. Anlaß zu weiterführender Reflexion gibt auch das kürzlich aus dem Besitz von Jacques Lacan in das Musée d'Orsay übernommene Gemälde *Ursprung der Welt* – von diesem Bild ausgehend, hat Günter Metken 1997 einen neuen Blick auf den ganzen Courbet gewagt, indem er dessen Naturvorstellung im weiblichen Akt konkretisiert findet und sein Werk umgekehrt, über den konkreten Gegenstand hinaus, als einen Versuch poetischer Welterschöpfung aus Form- und Farbfragmenten deutet. Zwar referiert Rubin (208ff.) Thesen über Männlichkeitsvorstellungen und Kastrationsängste; doch wird kein Wort verloren, daß dieser Gegensatz in einer positiven und einer negativen Farbgebung Ausdruck findet. Eben das aber ist der Punkt, auf den es möglicherweise bei Courbet am meisten ankommt: ihn einerseits nicht nur als politischen Künstler zu begreifen, ihn aber andererseits auch nicht als bloßen Farbvirtuosen und Formvereinfacher zu behandeln, sondern die unterschiedlichen Aspekte miteinander zu verbinden. Etwas Neues könnte in Rubins Gebrauch des Begriffes »pictorial metonymy« (221 u. a. O.) liegen, wenn dieser Gedanke nur ausgeführt würde.

Letzter Einwand: Das Buch ist nicht überall verlässlich. Es seien nur wenige Beispiele herausgegriffen: Gelegentlich werden die Daten einzelner Bilder nicht präzise wiedergegeben. Das *Bildnis Proudhons und seiner Töchter* (197) trägt in der Bildunterschrift das Datum 1865. Aber das heutige Aussehen des Bildes stammt von 1867; von 1865 stammt der erste, dann übermalte, Zustand, der noch Proudhons Frau zeigte. Nicht selten trug der Maler selbst zur Verunklärung der Daten bei. Das Bild *Le Château d'Ornans* in Minneapolis dürfte 1850 entstanden sein, wie Sarah Faunce in ihrer (nicht

erwähnten) Publikation von 1993, 29f. und im vorausgegangenen Katalog des Brooklyn Museum (Nr. 11) gezeigt hat. Auch Hélène Toussaint hatte bereits überzeugend dargelegt, daß Courbet das Bild für die Weltausstellung von 1855 einfach aktualisieren wollte, indem er es mit dem Datum 1854 versah; ein Entstehungsjahr, für das es ansonsten keinen Anhaltspunkt gibt. Man kann das letztgenannte Datum also nicht einfach übernehmen (doch wäre dieser marktorientierte Aktualisierungswunsch von Interesse gewesen!). – Nicht überall ist Rubin *up to date*: Bonniot veröffentlichte 1986 eine erweiterte Ausgabe seines 13 Jahre früher erschienen Buches über Courbet und die Sain-tonge, die nicht berücksichtigt ist. Gleiches gilt für Boudailles Buch von 1981; Rubin ist bei der Ausgabe von 1969 stehengeblieben. Aaron Sheon hat im Katalog *L'Âme au Corps* (Paris 1993) seinen zwölf Jahre älteren Ansatz über das Unbewußte bei Courbet in einen neuen Kontext gestellt. Robert Herbert hat seinen Artikel über *La Mère Grégoire* (1980) in der Zeitschrift *Museum Studies* 13, 1987-88 neu gefaßt. G. und J. Lacambre haben nach 1973 erneut 1990 eine Champfleury-Ausgabe herausgebracht; sie wird ebenso wenig berücksichtigt wie die von 1991 von L. Abélès herausgegebene Korrespondenz zwischen Champfleury und George Sand. – Einige Namen (Borrell, Mack, Sheon) sind verschrieben, Erscheinungsdaten (Léger, Fried) falsch angegeben. Für den deutschen Leser ist besonders ärgerlich, daß München und Baden-Baden in der Karte, die Courbets Aufenthaltsorte verzeichnet (240), fehlen. Ungeachtet der Kontroversen über die Badener Skizzen hat Hélène Toussaint bereits 1984 nachgewiesen, daß Courbet Baden bereist hat; in Baden-Baden ist er dreimal als Hotelgast genannt.

Ohne akademisch und unverstän-dlich zu werden, hätte dieses hurtig geschriebene Buch methodisch und sachlich mehr Tiefgang aufweisen können. Es ist weder risiko- noch innovationsfreudig, und das ist gerade Courbet unangemessen. Doch ist es beileibe kein Fehlschlag; es ist nützlich und handlich, und das Kapitel über das *Atelierbild* ist trotz der genannten Einwände ein Meisterstück. Hinsichtlich der Auffassung von kunsthistorischer Methode und Didaktik ist es für ein abschließendes Urteil zu früh; es könnte aber sein, daß das »new narrative writing« Schule macht und der Kunstgeschichte eines Tages wieder über die Fachgrenzen hinaus Gehör verschafft. Allerdings bleibt die Frage, wieviel man dem allgemeinen Publikum zumuten darf – wahrscheinlich mehr.

Klaus Herding