

bloß eine riesige Materialsammlung zu sein, die allein den Spezialisten anspricht. Sein Wert liegt denn auch nicht so sehr in dem vielen neuen Material, das der Fachwelt auf eine geradezu mustergültige Weise erschlossen wird, als in der Breite und dem Ideenreichtum der Argumentation, die den Text zu einem Nachschlagewerk zur frühen italienischen Kunst ganz allgemein werden läßt. Es ist ein Glücksfall, daß das Projekt in den Händen zweier Gelehrter liegt, deren Kennerschaft einzigartig ist, und ein ebensolcher Glücksfall, daß dies Autorenteam das Projekt zu seiner Lebensarbeit gemacht hat. Man darf auf die nächsten Bände, vor allem jenen zu Jacopo Bellini, schon gespannt sein. Hoffentlich gelingt es, das Corpus zu Ende zu führen, und hoffentlich kann es auf dem verlegerischen Standard gehalten werden, der es bis jetzt auszeichnet. Der Gebr. Mann-Verlag hat sich durch die noble Ausstattung wiederum große Verdienste erworben. So konnte auch Teil II in einer Form erscheinen, die der wissenschaftlichen Bedeutung des Werks gemäß ist.

Hans Belting

ALBERT BOIME, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*. New Haven und London, Yale University Press, 1980. XXII und 683 Seiten mit zahlreichen Abb. und 1 Farbtafel.

Über siebenhundert engbedruckte Seiten Text und fast sechshundert Abbildungen: Thomas Couture zu Ehren hat Boime ein stattliches Denkmal errichtet. Ob es sich überhaupt lohnte, diesem Maler soviel Arbeit zu widmen, braucht hier nicht erörtert zu werden, zumal es keinem Kunsthistoriker einfallen würde, diese müßige Frage zu stellen, falls es sich um einen beliebigen, sogar drittrangigen Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts handelte. Couture aber war kein dritrangiger, sondern ein hochbegabter Maler, wenn auch ein schwieriger, verbitterter Mensch. Nicht zuletzt seines Charakters wegen geriet er schon zu Lebzeiten bei den Kunstschriftstellern in Verruf. In den vierziger Jahren aber hatten ihm seine ersten Bilder einen Erfolg gebracht, dessen Gründe zu klären Aufgabe der heutigen Kunstgeschichte sein sollte. Couture hat im Pariser Kunstleben eine bedeutende Rolle gespielt, die man schlecht erlernen und verstehen konnte, solange man ihn als Mitglied der Académie des Beaux-Arts, als Lehrer an der Ecole des Beaux-Arts und als überzeugten Verfechter des Klassizismus deklarierte, wie es vor nicht allzu langer Zeit John Rewald in seiner Chronik des Impressionismus immer noch tat. Man kann also Boimes Vorhaben, eine bessere Kenntnis dieses bedeutenden Künstlers zu vermitteln, nur begrüßen, wenn uns auch seine Methode bedenklich erscheint und die von ihm dargelegten Ergebnisse nicht immer überzeugen.

Manche werden dem Autor sicher vorwerfen, der mühsamen, aber notwendigen Herstellung eines Werkverzeichnisses das geistig anregendere Spiel mit ikonographischen und kulturgeschichtlichen Interpretationen vorgezogen zu haben — war doch J. W. Howes' verdienstvoller Katalogversuch am Ende seiner unveröffentlichten M. A. Thesis (Chicago 1951) nicht viel mehr als eine erste Skizze. Boime

hat auch keine Monographie im herkömmlichen Sinn, kein „Couture — Leben und Werk“ schreiben wollen. Ihm geht es um Coutures geistesgeschichtliche Bedeutung: daher der Titel, daher die beeindruckende Fülle an Informationen über das intellektuelle und gesellschaftliche Leben Frankreichs. Er sieht nämlich in dem Künstler einen, besser *den* klassischen Vertreter einer damals herrschenden Auffassungsrichtung, welche sich außer in der Kunst auch in Literatur und politischem Denken manifestierte: des Eklektizismus, bzw. des *juste-milieu* — Begriffe, die Boime anscheinend gleichsetzt, zumindest undifferenziert verwendet. Diesem Eklektizismus in Victor Cousins Philosophie, in der Kunstkritik und in der französischen Malerei von Gros bis zu Coutures Anfängen ist der erste Teil (*Eclecticism and French Society*) gewidmet. Unter dem Titel *The Iconography of the juste-milieu* wird im zweiten Teil Coutures Produktion von den *Romains de la décadence* bis zu seinem Tode präsentiert. Dem folgt im letzten Teil eine breit angelegte Darstellung seines Einflusses auf Zeitgenossen, Schüler und jüngere Künstlergenerationen, von Osteuropa bis Nordamerika und von Skandinavien bis Italien.

Zu letztgenanntem Thema bringt der Autor viel neues Material, wenn ihm auch notwendig einiges entgehen mußte (so z. B. Tabars *Festin d'Héliogabale* von 1863, das thematisch wie stilistisch an die *Romains de la Décadence* anknüpft). Durch seine Begeisterung läßt er sich aber nicht selten dazu verführen, in Coutures Einflußkreis Maler einzuschließen, die ihm kaum etwas zu verdanken haben. Dafür einige Beispiele. Um Eugène Carrières Kunst von Coutures Malweise herleiten zu wollen, reicht doch wohl der Hinweis nicht aus, daß dessen Großvater Couture bewunderte (S. 491). 1886 lobte Henner gegenüber seinem Freund Durand-Gréville eine Stelle aus Coutures *Entretiens d'atelier* (1867), wo dieser für die Vereinfachung der Form, des Modellierens und der Farbgebung plädierte: „Couture's observations supplied Henner with his fundamental orientation“, schließt Boime daraus (S. 491), obwohl Henners Stil um 1867 längst ausgebildet war und er in seiner Jugend von seinem Lehrer Drolling genau dieselbe Ermahnung zur Vereinfachung gehört hatte — also wohl einen in den damaligen Ateliers herkömmlichen pädagogischen Ratschlag, den man schwer für eine bestimmte Stilrichtung bzw. Malweise vereinnahmen kann (dazu: Durand-Gréville, *Entretiens de J.-J. Henner*, Paris 1925, S. 258). Obwohl wir über Theodor Amans ersten Pariser Aufenthalt ziemlich gut informiert sind (er studierte bei Drolling und Picot, war mit Pils, Horace Vernet und Bellangé befreundet), vermutet Boime ohne dokumentarischen Beleg, daß er eine Zeit lang in Coutures Atelier verweilte (S. 544). Ausgangspunkt dieser Hypothese ist ein kurzer Satz in Radu Bogdans Aman-Monographie (Bukarest 1955), der aber einen eventuellen Einfluß Coutures nicht, wie Boime zu glauben scheint, in Amans Malerei allgemein („on his painting“) sieht, sondern lediglich in dessen 1853 in Paris ausgeführtem Selbstbildnis — wobei Bogdan seinerseits eine flüchtige Bemerkung Oprescu übernahm (*Pictura romînescă în secolul al XIX-la*, 2. Auflage S. 131: „ceva îi vine dela Couture“), die derselbe Autor in einem späteren Aufsatz hat ausfallen lassen (G. Oprescu, Theodor Aman, in: *Scieri despre artă*, 1966, S. 27). Zur Unterstützung seiner Hypothese führt Boime stilistische Ar-

gumente an, bei deren Lektüre man sich an Friedländers treffende Bemerkung von 1891 erinnert: „In der Kunstbetrachtung aber kann man so ziemlich alles finden, was man nur sorglich sucht“.

Letzten Endes gewinnt der Leser den Eindruck, Coutures Einfluß breite sich auf fast die gesamte moderne Kunst bis heute aus, nicht nur, weil sich immer zwischen einem beliebigen Künstler und ihm ein Bindeglied finden läßt (Gauguin z. B. wurde bekanntlich von Coutures Schüler Puvis de Chavannes beeinflusst, und Brancusi studierte an der von Theodor Aman mitbegründeten Bukarester Kunstakademie), sondern auch und vor allem, weil jeder, der nicht zu einer exklusiven Avantgarde oder zu einem der Modernität absolut verschlossenen Akademismus gehört, als Eklektiker in seine Nachfolge eingereiht werden kann.

Was unter Eklektizismus — oder *juste-milieu* — genauer zu verstehen ist, liegt nicht auf der Hand, da in Boimes Ausführungen die ganze Epoche von 1815 bis 1850 als *das* eklektizistische Zeitalter schlechthin erscheint: damit führt er eine alte Tradition der Kunst- und Kulturgeschichte weiter, die zu Lasten einer kritischen Analyse der näheren geschichtlichen Umstände nach einer vereinheitlichenden, totalitären Interpretation strebt. Zwar erwähnt er S. 35 Denis Mahons Kritik am Eklektizismus-Begriff (in: *Eclecticism and the Carracci*, *JWCI* 1953); ihr erkennt er aber nur für die Zeit der Carracci Gültigkeit zu. Anders hatte es auch Mahon nicht gemeint; seine Methode aber, Untersuchung der Genese eines Kunsterteils (wobei er zeigen konnte, daß die eigentliche Betrachtung der Gemälde selber in dessen Herausbildung nur eine geringe Rolle spielte), besitzt allgemeinere Bedeutung, und gerade für diejenigen Begriffe, die die Geschichte der Kunst im 19. Jh. von der damaligen Kunstkritik übernommen hat, wäre ihre Anwendung von besonderer Wichtigkeit. Nicht nur für die kunstkritischen Begriffe: auch der Philosophie Victor Cousins haftet seit jeher die Etikette des Eklektizismus an, die deren Wesen (wie er selbst bald einsah) gar nicht gerecht wird. Deshalb ist es von vornherein problematisch, zwischen ihr und einer als eklektizistisch abgestempelten Kunstrichtung ohne nähere Prüfung eine Wesensverwandtschaft anzunehmen, selbst wenn manche Zeitgenossen daran glaubten. Ob mit dem Begriff des *juste-milieu* z. B. die Bilder von Delaroche und Couture zutreffend bezeichnet sind, ja ob sie überhaupt etwas grundsätzlich Gemeinsames haben, ist sehr fraglich. Ein Beispiel für die Problematik solcher leichtfertig gehandhabten Nivellierung bietet etwa Boime, wenn er die Tatsache, daß Couture an dem Begräbnis Delaroches teilnahm, damit kommentiert, Coutures „professed antagonism toward the master“ sei anscheinend besser mit seiner Loyalität zu Gros erklärbar als mit „differing philosophical and aesthetic viewpoints“ (S. 74). Die Hypothese entbehrt freilich jeglichen Grundes, wenn nicht jeglicher Funktion in Boimes Eklektizismus-Theorie.

Darüber hinaus fragt sich, ob die Übertragung des Begriffs *juste-milieu* aus dem politischen Vokabular in die Kunstkritik (bekanntlich wurde er einer Rede des Königs Louis-Philippe entnommen) nur metaphorisch oder im Sinne einer tieferen Verwandtschaft zu verstehen ist. Francis Haskell hat diese Frage in einem wegweisenden Aufsatz über „Art and the Language of Politics“ (in: *Journal of European*

Studies 1974/4) schon beantwortet, indem er demonstrierte, wie die zuerst metaphorisch gemeinte Politisierung der kunstkritischen Sprache, die sich mit der Revolution anbahnte, bald ernst genommen wurde. Boime, der diesen Aufsatz nicht erwähnt, nimmt die sprachliche Übernahme bitter ernst bis zur Gleichsetzung der stilistischen mit der politischen Richtung — was mehr mit ideologischer Konstruktion zu tun hat als mit nüchterner historischer Forschung. Daß die Anwendung solcher unkritisch rezipierten, inhaltlich verunklärten Begriffe zum eigentlichen Verständnis der Kunst Coutures kaum beitragen kann, versteht sich.

Wirkt in den kulturgeschichtlichen Einleitungskapiteln der Drang nach Verallgemeinerung nachteilig, so in den späteren, Couture selbst betreffenden Kapiteln die kritiklos Material anhäufende Arbeitsweise. Aus ihr resultiert der monumentale Umfang des Bandes ebenso wie eine ständige Überflutung zutreffender Bemerkungen durch Nebensächliches und Unnützes, ja Irrtümliches und Irreführendes. Als Quelle für eine weibliche Gestalt in den *Romains de la décadence* führt Boime z. B. nicht weniger als vier Bilder von Poussin an, in denen sich ein verwandtes Motiv findet (S. 157), bei denen man sich allerdings fragen darf, ob Couture sie je gesehen hat, ob er nicht eher an die *Grande Odalisque* dachte, die Ingres 1846 im Bazar Bonne Nouvelle ausstellte, oder ob er überhaupt für eine solche Gestalt eine derartige Anregung benötigte. Allgemein bedürfen die von Boime angegebenen Motivübernahmen einer Überprüfung. So fällt es schwer nachzuvollziehen, daß sich Couture für den Harlequin in den *Zwei Politikern* (Abb. IX, 18—20) an einer Radierung von Salvator Rosa (Abb. IX, 21) inspiriert habe (um damit Rosa mit Harlequin gleichzustellen!), oder daß Courbets „entire central motif“ im *Atelier vom Troubadour* (1843) übernommen wurde (S. 440).

Bei den ikonographischen Kommentaren wirkt die addierende Methode noch ungehemmter. Zur Deutung des *Verlorenen Sohnes* rollt Boime die ganze Tradition des Themas seit dem 17. Jh. auf. Im Kapitel über die *Romains de la décadence* sind der Prostitution nicht weniger als sieben Seiten, dem Dekadenzthema acht Seiten gewidmet — ohne daß der Autor am Ende klarmacht, ob wir vor einer Satire der Bourgeoisie stehen oder vor einer Illustration des Künstlerlebens. Der *Irre* in der Mailänder Brera veranlaßt ihn, den Leser über Irrenanstalten und Gefängnisse im damaligen Frankreich zu unterrichten.

So sehr dieses enorme Wissen auf dem Gebiet der Literatur- und Sozialgeschichte imponiert, so wenig hilft es meistens zum Verständnis der besprochenen Werke. Manche dargebotenen Deutungen zeichnen sich sogar durch Willkürlichkeit aus, so die psychologische und soziologische Interpretation des *Falkners* (S. 112f.). Nichts weist darauf hin, daß der *Irre* und *Damokles* als Pendants gedacht waren (S. 351). Daß sowohl Coutures *1815* als auch Courbets *Retour de la conférence* „the official anticlericalism“ widerspiegeln (S. 362), ist eine sehr gewagte Hypothese, zumal sich Couture nach Boime (Abb. IX, 90) schon ab etwa 1856 mit seinem Bild beschäftigt hätte. Der 1867 oder 1868 ausgeführte *Pfarrer im Garten* kann nach einem von Bertauts-Couture reproduzierten Brief des Künstlers nur als Satire des katholischen Klerus verstanden werden (Bertauts-Couture, *Thomas Couture*,

1932, S. 81 f.); Boime übersieht aber die Ironie in seinen Worten (S. 391), findet in dem Bild die Sehnsucht des Künstlers nach einem ruhigen Leben ausgedrückt und zieht (S. 393) zu seiner politischen Deutung einen (vom Rez. in der *Revue de l'Art* 37, 1977, S. 62 veröffentlichten) Entwurf für eine monarchistische Fahne heran, die Couture vermutlich 1873, also gewiß in einer völlig veränderten Lage und Gesinnung, ausführte.

Wenn Boime die in der *Courtisane* enthaltene soziale Satire als Antwort auf die von der jungen III. Republik geförderte patriotische Wandmalerei mit Themen aus dem französischen Mittelalter deutet (S. 370), muß man darauf hinweisen, daß Couture bereits spätestens 1864 an diesem Bild arbeitete. Daß außerdem die von Boime erwähnten Wandmalereien im Pariser Hôtel de Ville längst nach Coutures Tod (und nicht vom Staat!) in Auftrag gegeben wurden und in ihnen die mittelalterliche Geschichte eine sehr geringe Rolle spielt, sei am Rande bemerkt. Sinnvoller wäre es vielleicht gewesen, Coutures *Courtisane* mit der *Pourvoyeuse Misère* (Rouen, Musée des Beaux Arts, ausg. im Salon 1860) und vor allem mit der *Tyrannica Voluptas* (Narbonne, Musée, ausg. im Salon 1865) von Auguste-Bartélémy Glaise zu vergleichen, einem Maler, den Boime im Zusammenhang mit Couture nicht einmal erwähnt (Zu *Pourvoyeuse Misère*: Ausst. Kat. „L'Art en France sous le Second Empire, Paris 1979, Nr. 229, S. 364; zu *Tyrannica Voluptas*: Louis Berthomieu, Musée de Narbonne. Catalogue descriptif et annoté des peintures et des sculptures, Toulouse 1923, S. 47 f. und Abb. IX. Die als nackte Frau dargestellte Voluptas wird im Triumph von sieben Männern getragen oder begleitet, die verschiedene Stände der Gesellschaft versinnbildlichen. Unter ihnen befinden sich, wie auf Coutures *Courtisane*, ein Krieger in spätmittelalterlichem Panzer und mit Schwert sowie ein Dichter mit Lorbeerkranz).

Ungenauigkeiten dieser Art kommen in diesem Buch keineswegs selten vor, nicht nur in der Datierung der Gemälde, die öfters ohne Begründung einfach angegeben wird. Auch Hinweise und Zitate sind nicht immer belegt, so Dimiers Bemerkung zu Charles-Louis Müllers monumentalem Stil auf S. 431 (aus Dimiers *Hist. de la peinture française au XIX^e siècle*, 1914, S. 195, einem Buch von höchster Bedeutung für Coutures Nachruhm, das nicht einmal in Boimes Bibliographie aufgenommen wurde). Andere Nachweise sind fehlerhaft, so diejenigen zu Coutures Äußerungen über die Gesellschaft auf S. 186, die nicht aus der angegebenen Quelle entnommen sein können: dort finden sich nur die zwei ersten Zeilen des (vom Rez. in *Romantisme* 17/18, 1977 veröffentlichten) Textes.

Sind aber die sachlichen Angaben exakt, überrascht manchmal die Art ihrer Auswertung. Den berühmten Delécluze sieht Boime als einen wichtigen Vertreter der eklektischen Kunstkritik mit der Begründung: D. „espoused Cousin's system ...“ (S. 32), und als Beweis fügt er an: „Delécluze subscribed to the publications of Cousin's lectures at the Sorbonne in 1828, and he faithfully read Cousin's translations of Plato“. Es stimmt, Delécluze schrieb selber, daß er diese Übersetzung sorgfältig gelesen hätte, aber ... in einem Brief (vom 20. 5. 1818) an den Philosophen, in dem er sich bei ihm für die Überreichung seines Buchs bedankte. Daß er sich am

1. 6. 1825 in seinem Tagebuch sehr spöttisch über Cousins „*prétendue philosophie*“ äußerte, hat Boime wohl übersehen. Dabei soll freilich die Frage dahingestellt bleiben, ob derartige Argumente überhaupt Einsicht in Delécluzes Kunstkritik zu geben vermögen.

Was Albert Boime mit diesem Buch an Materialbewältigung geleistet hat, verdient Hochachtung. Um so mehr muß man bedauern, daß die Ergebnisse dieser ungeheuren Arbeitsmühe durch die *façon cavalière*, manche Daten zu behandeln, und durch die Willkürlichkeit mancher Interpretationen so sehr an Vertrauenswürdigkeit verlieren, daß sich der Leser bald zum ständigen Nachprüfen genötigt sieht. Nach diesem monumentalen Werk bleiben also der Couture-Forschung als nächste Aufgaben die Zusammenstellung eines Werkverzeichnisses und die Erarbeitung einer einfachen, biederen, aber sachlichen und verwendbaren Monographie.

Pierre Vaisse

TILMANN BUDDENSIEG, *Industriekultur — Peter Behrens und die AEG 1907—1914*, in Zusammenarbeit mit Henning Rogge, unter Mitarbeit von Gabriele Heidecker und Karin Wilhelm, mit Beiträgen von Sabine Bohle und Fritz Neumeyer, 204 Seiten Text mit Illustrationen, 350 Seiten Dokumentation und Werkkatalog mit Illustrationen, 2. Auflage, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1981, DM 90,—

Solange die Diskussion um Voraussetzungen und ästhetischen Stellenwert des industriellen Serienentwurfs andauert, geraten seine Analyse und Interpretation schnell in die Nähe von Apotheose, Apologie oder kritischer Schelte. Das aktuelle Interesse steht einer wertfreien kunsthistorischen Darstellung entgegen. Schriften über Design lesen sich deshalb in der Regel wie mehr oder minder vorzüglich formulierte Feuilletons. Die Darstellung der AEG-Produktion zu Beginn dieses Jahrhunderts, die vor allem Tilmann Buddensieg zu danken ist, stellt einen neuen Typus der Publikationen zum Thema dar. In säuberlicher Trennung von Dokumentation und Interpretation präsentiert der Band erschöpfend die Leistung von Peter Behrens für die AEG innerhalb der knapp 8 Jahre von 1907 bis 1914.

Der Wunsch Buddensiegs, seine Forschungen über „kaiserliches Gold des ottonischen in das bürgerliche Blech und proletarische Eisen des wilhelminischen Kunstgewerbes umzuschmelzen“, hat ihn seit 1968 zur intensiven Beschäftigung mit Peter Behrens geführt. Für eine um Objektivität bemühte Darstellung der frühen „Industriekultur“ hätten sich kaum ein besseres Thema und ein besserer Zeitraum wählen lassen. Trotz der weitgehenden Verluste des AEG-Archivs sowie des persönlichen Archivs von Peter Behrens ließen sich die wichtigsten Materialien — Pläne, Photographien, Texte, Druckschriften — beschaffen. Die relativ kurze Zeit der Arbeit von Peter Behrens für die AEG hat eine Breite und Vielfalt sichernde Fülle an Resultaten erbracht, die sich im Vergleich mit ihren Vorläufern und Folgen dezidiert analysieren lassen. Das kultur- und geistesgeschichtliche Umfeld von wilhelminischer Restauration, Jugendstil-Ästhetik, Reform-Euphorie, Werk-