

die bildende Kunst hinaus in Literatur und (Musik-)Theater. Sowohl die Darstellung von starken Frauenfiguren als auch männlichen Helden erfuhr über die Jahrhundertwende eine allmähliche Neubewertung, die sich vor allem auch über stilistische Mittel und eine neuartige körperliche Präsenz der Figuren vollzog. Die ‚Femmes fatales‘ erschienen nicht mehr als ätherische, übernatürliche Schicksalsgöttinnen, sondern als vitale und lebensnahe Frauen mit individuellen (Charakter-)Zügen. Eine aggressive Pinselführung, Formübertreibungen und starke Farbkontraste gaben den Paarszenen eine Atmosphäre, in der bei aller dargestellter Zuneigung und Zärtlichkeit auch physische Gewalt denkbar ist. Biografische Bezüge wurden mit Ähnlichkeiten zu lebenden Personen durchaus provoziert, trugen zur öffentlichen Wahrnehmung der Künstlerpersönlichkeit bei und prägen bis heute Beckmanns Image. Die Publikation ist lohnend als ausführlicher Einblick in Max Beckmanns Leben, seine Kunst und Interessen. Die kunsthistorische und zeitgeschichtliche Einordnung des Werks in einen gesellschaftlichen, politischen und besonders auch künstlerischen Geschlechterkurs erfolgt nur im Artikel von Änne Söll schlaglichtartig. Das Spannungsverhältnis der größtenteils männlichen Künstlerschaft, die einerseits radikal moderne Standpunkte in ihrer Kunst vertrat und andererseits von der zunehmenden Gleichberechtigung der Geschlechter im Allgemeinen und von selbstbestimmten Frauen im Besonderen doch oft auch überfordert war, bietet auch weiterhin interessante Forschungsansätze – im Werk Beckmanns und vieler weiterer Zeitgenossen.

BARBARA MUHR
Regensburg



Tobias Vogt; Artikel der Kunst. Alltagsobjekt und Wortspiel in den Pariser Bildkünsten des 19. Jahrhunderts (Berliner Schriften zur Kunst); Paderborn: Wilhelm Fink 2019; S. 383, 17 farb. u. 218 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7705-6291-6 (Print); € 44,90; ISBN 978-3-8467-6291-2 (E-Book); € 44,90

Der Kunsthistoriker Tobias Vogt geht in seiner Publikation *Artikel der Kunst* Konstrukte einer modernen Kunstgeschichtsschreibung sowie deren überkommene Modelle und Postulate an: Als zentraler Ausgangspunkt für den Nachweis konstruierter Setzungen dienen ihm Marcel Duchamps Readymades und Pablo Picassos Collagen, anhand derer die „wissenschaftlichen Paradigmen“ (11) für den vermeintlichen Bruch der Avantgarden mit der Akademie und traditionellen Kunst sowie eine damit verbundene kunsthistoriografische Unterscheidung zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert offengelegt werden sollen. Der Autor zielt „über die theoretische Begründung einer Kritik an Zäsuren und Epochenbildungen hinaus“, indem er „künstlerli-

sche Belege und kunsthistorische Erklärungen zur Diskussion [sic]“ stellt, um die „weiche[n] Übergänge gegenüber den harten Brüchen [sic]“ herauszustellen. (14) Damit verfolgt Vogt zwei Absichten, die der Kunstgeschichte und die der Kunstgeschichtsschreibung, welche er im interdisziplinären Verständnis einer Theorie der Kunsthistoriografie mit der Methodik der Wissenschaftsgeschichte und der Vorgehensweise ihrer bekannten Vertreter, unter anderem Georges Canguilhem, Hans-Jörg Rheinberger, Peter Geimer und Bruno Latour, verbindet. Entstanden ist eine Studie, die auf kluge Weise beleuchtet, inwieweit das Verhältnis von Modernismus und Massenkultur sowie Reproduktion und Serialität die bildenden Künste prägte und noch vor der Jahrhundertwende zu einer verstärkten Wechselwirkung zwischen Alltagsobjekt und Kunstproduktion führte. In dieser Hinsicht relativiert das Buch Behauptungen wie etwa die eines „zweifach vollzogene[n] Bruch[es]“, der im Fall von Duchamp und Picasso „mithilfe von Alltagsobjekten und Wortspielen“ (9) im Sinne eines „Einschnitts als signifikante Absetzung ihrer Kunst von allem Vorherigen“ (7) eingetreten sein soll. Im Fokus der Studie steht die künstlerische Auseinandersetzung mit handwerklichen und industriellen Produktionsprozessen im Paris der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Industrieprodukte als plastisches Material, gemalte Druckbuchstaben und das Thema der Arbeitsteilung insbesondere im Kontext druckgrafischer Herstellungsverfahren werden am Beispiel der beiden Massenmedien Bekleidungsstoffe und Zeitungen untersucht.¹ Als Einstieg dient ihm Edgar Degas' weniger bekanntes Gemälde *Le Bureau de Coton à la Nouvelle-Orléans* aus dem Jahr 1873, das einen Zeitungsleser in einem Büro einer Baumwollhandlung zeigt (Abb. 1). Entsprechend stehen sich die beiden Hauptthemen Bekleidungsstoff – im Bild zu sehen ist die Baumwolle als Rohstoff – und die Zeitung als fertiges Industrieprodukt gegenüber. Verflechtungen ergeben sich bei der Betrachtung sowie der Überlegung, dass maschinelle Entwicklungen in diesen Bereichen der industriellen Fertigung zügig vorschritten und das daraus resultierende Massenkulturelle das Erscheinungsbild der französischen Metropole und damit Kunstschaffende entscheidend prägte: Durch Rotationsdruckmaschinen gelangten Tageszeitungen seit 1860 in hohen Auflagen rasant in Umlauf und die Garnproduktion der englischen Baumwollspinnerei wurde bereits seit 1785 mittels Dampfmaschinen betrieben. (18) Zentrale Prozesse der Kommerzialisierung von Mode wurden dadurch in Gang gesetzt, die in den neu eröffnenden Pariser Kaufhäusern genügend Platz für Musterexemplare und Artikel boten. Gerade in Bezug auf Charles Baudelaires ‚*Emphase*‘ stellt Mode ein beliebtes Thema für die Kunstgeschichtsschreibung dar und wird damit für Vogt zu einem wichtigen ‚Exkurs‘, den er als ‚Korrektiv‘ einsetzen will, um überdies „Anknüpfungspunkte oder Angriffsflächen für weitere Forschungen“ (20) zu schaffen. Dass Degas im Übrigen seine Werke selbst als „mes articles“ verstand, womit auch die „Verkaufbarkeit seiner Gemälde“ (22) gemeint gewesen sei, zeigt nicht nur den unternehmerisch den-

1 Ihr Einfluss auf die Kunst und das sich damals verändernde Stadtbild ist, zumal textile Konsumwaren und Presseerzeugnisse sowohl im öffentlichen Raum als auch im privaten Innenbereich schnelle Verbreitung fanden, nicht zu unterschätzen.



Abb. 1: Edgar Degas, *Le Bureau de coton à la Nouvelle-Orléans*, 1873, Öl auf Leinwand, 73 × 92 cm, Musée des Beaux-Arts, Pau (21)

kenden Künstler, sondern verdeutlicht nach Vogt vor allem, dass es sich hier hinsichtlich der Metonymie um eine „rhetorische Pointe“ handle. (28) Denn ‚Artikel‘ bergen laut Vogt erkenntnistheoretisches Potenzial, weshalb es einer Definition für den im Buchtitel genannten Begriff in der Einleitung bedarf, welche sich mit der Mehrdeutigkeit, die sich durch die Wechselwirkungen zwischen Waren und Werken ergibt, auf drei Ebenen befasst: „‚Artikel‘ als eine Wortart, ‚Artikel‘ als eine publizierte Texteinheit und ‚Artikel‘ als eine käufliche Ware“ (25). Hiermit verweist der Titelbegriff bezogen auf Bekleidungsstoff und (Tages-)Zeitung als Resultat zweier technologischer Innovationen auf die Wirkungszusammenhänge von Kommunikation und Konsum, indem es „Produktion wie Rezeption gleichermaßen zu adressieren erlaubt“ (25).

Gleich zu Beginn fokussiert der Autor die Aspekte der künstlerischen Produktion und Rezeption in Zusammenhang mit den signifikanten Veränderungen der visuellen Kultur an der Schwelle zur Moderne, die auf den neuen, von der Industrie geprägten Herstellungsverfahren basieren. Die Erweiterung des Materialrepertoires der Plastik durch allgemeine, triviale Materialien (als Gegenpol zur akademischen Materialnorm) findet sich sowohl in den plastischen Arbeiten der Künstler Edgar Degas, Ernest Meissonier und Jean-Désiré Ringel d’Illzach, ebenso wie als geführte Debatte in den Besprechungen der Werke in den Zeitungssparten der Kunstkritik. Letztere zeigte sich jedoch in der Zeit der Dritten Französischen Republik mehr politisch-ideologisch motiviert als an technischen und semantischen Fragestellungen interessiert. Denn während der Romancier und Kunstkritiker Joris-Karl Huysman Degas für die

in *Petite danseuse de quatorze ans* (1881) verwendeten Materialien Wachs, Stoff und Haar(-Perücke) – als im Kaufhaus erworbene Artikel – lobt, attestiert er Ringel d’Illzachs den ein Jahr zuvor gefertigten *Splendeur et Misère*, dass Sonnenschirm, Sonnenbrille und Tropenhut der Terrakottaplastik als Accessoires lediglich zur Staffage dienten. Das konstruierte Narrativ, Degas an den Anfang der ‚modernist sculpture‘ zu setzen, findet sich später in der Rezeption bei Benjamin Buchloh (1983),² der aufgrund der gegenläufigen Strategien der „Fragmentierung und Juxtapositionierung“ (54) den intermedial arbeitenden Künstler Degas kanonisch als modern festlegt. In Anbetracht der akademischen Regelnorm, bei Bedarf kunstferne Materialien wie Wachs, Ton oder Stoff für plastische Vorarbeiten miteinzubeziehen, muss Degas’ künstlerisches Vorgehen jedoch kontextuell differenziert werden, insofern sich sein Schaffen „nicht kategorial von zeitgenössischen und nachfolgenden Werken, sondern höchstens graduell in der Art und Weise der Verwendung der Materialien“ (54) unterscheidet. Im Sinne einer „Revision“ (27) gilt es in den nächsten beiden Abschnitten des ersten Kapitels, *Avant la lettre: Collage und Readymade*, die Aufmerksamkeit auf jene Gattungen und Praktiken zu richten, die gegenüber der Malerei weniger Beachtung bei Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern fanden. Die Verbindungen von Bild und Text sowie Waren und Werke werden am Beispiel der Readymades Duchamps sowie Collagearbeiten der Kubisten neu in den Mittelpunkt des kunsthistorischen Interesses gerückt. Um Autorschaft und Künstlermythenbildung als Konzepte der Moderne zu entlarven, werden zunächst Aspekte des Individuellen und Kollektiven im Schaffen Duchamps, der das Prinzip der ‚simple choix‘ in den künstlerischen Diskurs einführte, beleuchtet. Demzufolge komme einerseits, angesichts der Entwicklungen der ‚grands magasins‘ im Paris der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und einer damit verbundenen Ästhetik der Warenhausausstellungen den Dekorateurs, die späteren kuratorischen Prinzipien und Entscheidungen im Kunstbetrieb den Weg ebneten, eine nicht unwesentliche Rolle zu. (64) Andererseits müsse im Kontext der künstlerischen Auswahl jener Alltagsobjekte, die für die visuelle Umsetzung der Idee der Massenkultur auf industriell gefertigte oder in Serie produzierte Gegenstände zurückgriff, gerade die Vorstellung vom „Readymade als ursprüngliches ‚Serienprodukt‘“ (65) revidiert werden: Vielmehr handele es sich bei *Flaschentrockner* (1914) und *Urinal* (1917) um aufwendige Manufakturobjekte, die nicht derart in Umlauf und massenhaften in Gebrauch waren,³ wie rückblickend angenommen wurde. Genauso sei der Begriff des ‚Readymade‘ selbst zu korrigieren, der im Bereich Mode und industriell gefertigter Bekleidung zu kontextualisieren sei, insofern er sich auf die seit 1844 Lexika übliche Bezeichnung „Ready-made clothes“ beziehe. (28) Abschließend sei in Anbetracht der „Vorleistungen“ oben genannter Akteure, die „zur Produktion ihrer Plastiken auf Vorgefertigtes zurück[griffen]“, im Falle Duchamps

2 Siehe hierzu: Benjamin H. D. Buchloh, „Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture“, in: *The Art Institute of Chicago Museum Studies* 10 (1983), S. 276–295.

3 Vogt verweist hier auf erste Anhaltspunkte, die sich bei Ursula Panhans-Bühler finden: Ursula Panhans-Bühler, *Gegeben sei die Gabe. Duchamps Flaschentrockner in der vierten Dimension*, Hamburg 2009.

weniger der Akt der Auswahl als vielmehr deren Verbalisierung von innovativer Bedeutung. (63)

Die Genese der Collage als künstlerische Technik wiederum führt Vogt einerseits auf die zeitgenössische Grafik und den Entstehungskontext von Druckerzeugnissen in Vorzeichnungen für Illustrationen zurück, während andererseits das Augenmerk auf die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gängige Praxis der Arbeitsteilung in den druckgrafischen Prozessen gerichtet wird. Besprochen werden in diesem Zusammenhang auch die Sammelpraxis des Adels von Reproduktionsalben sowie der Einsatz von Trompe-l'Œil-Effekten (90) und Druckerzeugnissen (88) in den illustrierten Zeitschriften und Plakaten der Revue, die sich zunehmend höchster Popularität erfreuten. Hierbei wird nicht nur auf das künstlerische Interesse der Illustratoren an industriell hergestelltem Papier und dessen entgegengesetzten Eigenschaften der Opazität und Transparenz, sondern auch auf das rezeptionstechnisch bedingte Umblättern verwiesen: Als performativer Akt eng mit der Wahrnehmung des Zeitungs- und Zeitschriftenlesenden verknüpft, wird die spielerisch-kritische Unterhaltung verstärkt. (82) Folglich können künstlerische Strategien der „Verräumlichung“ (82) und Doppelperspektivität vornehmlich mit dem Wechsel zwischen Vorder- und Rückseite desselben Blattes sowie der Abfolge von Seiten in Zusammenhang gebracht werden. Entsprechend der Verbindung der Papiers collés zu Trompe-l'Œil und gemalter Druckgrafik demontiert der Autor Epochenzäsuren wie sie im Anschluss an Clement Greenberg (1960) am Beispiel von Picassos Collagen wie etwa *Le Rêve* (1908) bei Brandon Taylor (2004) und *Le Violon* (1912) bei Rosalind Krauss (1992, 1998) gesetzt wurden.⁴

Für Vogt bildet im zweiten Buchkapitel, *Zeitungslettern in Öl auf Leinwand*, das „Ungesagte im Kommunikationsraum der Malerei“ (190) Anlass, die Medialität der Zeitung, die bislang lediglich als Motiv in den Bildern des Impressionismus gedeutet wurde, konkret im Schaffen der Künstlerinnen und Künstler hinsichtlich rezeptiver Strategien zu untersuchen. Dass Presse und industrielle Errungenschaften, als deren Ergebnis die Tageszeitung gilt, sowohl hinsichtlich der Materialität als auch im Kontext medialer Gegensätzlichkeit von Gemälden und Gegenständen von den Kunstschaffenden reflektiert wurden, wird anhand eines frühen bisher wenig beachteten Werks von Claude Monet, dem sich im Frankfurter Städel befindenden *Le Déjeuner* (1868), vorgestellt (Abb. 2). Nach eingehender Betrachtung der Komposition, Linieneinführung und Blickachsen im Bildraum des vom Salon des Impressionistes 1874 abgelehnten Bildes werden Zeitung und Titelbuchstaben – beiden bisher wenig Beachtung geschenkt – in den Fokus gerückt: Die trotz der Falzung noch gut lesbaren Majuskeln ‚LE FR‘ (vermutlich die Tageszeitung *Le Figaro*) eröffnen eine neue Bedeutungsebene, indem sie im Hinblick auf das französische Wort ‚fils‘ das gegenüber sitzende Kleinkind am Tischrund als den unehelichen Sohn Monets ausweisen. Solche

4 Clement Greenberg, „Modernist Painting“ [1960], in: *The collected essays and criticism*, hrsg. von John O'Brian, Band 4: *Modernism with a Vengeance, 1957-69*, Chicago u. a. 1993, S. 85–94; Brandon Taylor, *Collage. The making of modern art*, London 2004; Rosalind E. Krauss, „The motivation of the sign“, in: *Picasso and Braque. A symposium*, hrsg. von Lynn Zelevansky, New York 1992, S. 261–286.



Abb. 2: Claude Monet, *Le Déjeuner*, 1868, Öl auf Leinwand, 231,5 × 151,5 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main (133)

Verschlüsselungen und komplexe Bild-Text-Kombinationen „im Kontext innerbildlicher Bezüge“ (196), die auch von Édouard Manet, Pierre-Auguste Renoir und Paul Cézanne auf die Malerei in Aufarbeitung von Populärkultur angewendet wurden, waren in Form von Rebus-Rätseln zu damaliger Zeit in der Presse weit verbreitet. Der von Vogt aufgespannte Rahmen umfasst somit neben der inhaltlichen Ausrichtung von Vaterschaftsthemen aller vier Maler als psychologisch-biografischen Kommentar vor allem die enge Reflexion der Künstler über medien- und gattungsspezifische Fragen in Bezug auf Zeitung und Leinwand als Informationsträger, welche das neue, informierende Medium Tageszeitung im alten, bis dahin informierenden Medium Malerei fortträgt. (192) Gesetz dem Motto *Alte Aufgaben, neue Medien* werden darauffolgend Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Paul-Jacques-Aimé Baudry's *Charlotte Corday* (1860) mit Monets *Déjeuner* (Abb. 2) besprochen sowie die damit verbundene Uneindeutigkeit der Gattungszugehörigkeit, die sich in den formalen Überlegungen der Durchkreuzung der Gattungshierarchien von Genre- und Historienmalerei erschöpfen. (197 und 203) Die „Aktualisierung des Interieurs“ (155) mittels Tageszeitung bei Monet kann um eine weitere Ebene ausgedehnt werden, die den Inhalt der Zeitung und die Mode der mit Titelmajuskeln bedruckten Zeitungsköpfe betrifft: 1863 erschien Baudelaires Artikelserie der modernen Maler im *Le Figaro*. So handelte es sich bei Monet weniger um eine heute eher gängige Praxis der Produktplatzierung

als vielmehr um den Wunsch der Teilhabe an dem von Baudelaire vorgeschlagenen Thema. Aber auch Renoirs gemalte Zeitung *L'Evenement* kann als ein Hinweis auf Zolas Kunstbesprechung (160) verstanden werden, indem es die Verbindung zwischen Maler und Kritiker, letzteren als den Porträtierten (177) aufzeigt, und dadurch die „bemalte Leinwand als gedruckte Zeitung“ (178) mit Verkündigungsszenen zusammenbringt: Damit rücken die genannten Akteure in eine Linie von Malern, die seit der Renaissance (Jan van Eyck und Fra Angelico) das Handwerklich-Malerische mit Schriftinszenierungen in der Malerei verbinden. Neuzeitliche niederländische Brief-, oder etwas später, Buchlesende finden ebenso eine Fortführung in Bildmotiven des 19. Jahrhunderts wie etwa Frauen als Zeitungslesende in Renoirs *Camille Monet lisant „Le Figaro“* (1874) oder in Mary Cassatts *Reading „Le Figaro“* (1878). Habitus und Gender im Kontext der Zeitung und Titelbuchstaben, behandelt wie bei der Malerin Cassatt (163), leiten den Lesenden weiter zum Thema der Industrialisierung der Mode und werden ausführlich in Form der gemalten Sonnenschirme und Fächer in den Pleinairbildern der Impressionisten besprochen. (165) Die sich vor allem bei Monet wiederholenden Bildausschnitte stellen jedoch keine Serie im Sinne der industriellen Serialität dar, sondern müssen vielmehr als Pendant in der Tradition Claude Lorrains verstanden werden. (170) Diese Unterscheidung zwischen ‚Serie‘ und ‚Pendant‘ in der akademischen Malerei erschwert zwar einen gedanklichen Bezug zur Kunst des 20. Jahrhunderts, kontextualisiert jedoch das Phänomen ‚Serie‘ inmitten ihrer Zeit: die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Zeitungen aufkommenden Fortsetzungsromane wie etwa bei Émile Zola erfreuen sich wie die Bilderrätsel ebenso höchster Beliebtheit.

Um sowohl dem zu Beginn formulierten Anliegen „nach der vermuteten Mehrdeutigkeit der Majuskeln“ als auch der Überlegung nach der Wirklichkeitsnähe gemalter Fiktion im *Déjeuner* (Abb. 2) nachgehen zu können, setzt der abschließende Teil mit einer „künstlermonografischen Recherche nach anderen Buchstaben in der Malerei von Monet“ ein. (29) Letztendlich führt dies aber – das nimmt der Autor gleich vorweg – „zur Ernüchterung“ (29), da eine solche Mehrdeutigkeit in dessen Werk nicht bestätigt werden könne. Nicht zuletzt deshalb wird im Kontext der Pariser Kunst des 19. Jahrhunderts in Zeiten der Industrialisierung nach „weiteren Anhaltspunkten für eine Interpretation der Druckbuchstaben als inszeniertem Rebus“ (29) gesucht. Im dritten und letzten Kapitel, *Bild und Text im Spiel*, widmet sich der Autor insbesondere dem Methodenproblem, das für das Detail der Tageszeitung in Monets Gemälde und damit für die Frage nach dem Rebus-Charakter der gemalten Druckbuchstaben als zentral erachtet wird. Weil bisherige Auslegungen – abgesehen von vereinzelter „Kritik an biografischen oder psychologisierenden Ansätzen“ (288) – nicht auf der Ebene der Methodik operierten, führt Vogt die Argumentation über die *Theorie und Praxis des Rebus*, mittels dessen man im 19. Jahrhundert nicht nur auf erbauende und spielerische sowie erziehende Art Botschaften zu verschlüsseln in der Lage war, sondern auch in politisch prekären Zeiten die Zensur unterlaufen konnte, zu den Methoden der Psychoanalyse und Ikonografie. Im Rückgriff auf die französische Bildtheorie mit ihren Vertretern Daniel Arasse und Georges Didi-Huberman

werden Sigmund Freuds *Traumdeutung* (1900) als geträumte – Traum als Rebus –, und auf die Ikonologie im Sinne von Erwin Panofsky und Meyer Schapiro als gelesene Betrachtung des Kunstwerkes gegenübergestellt: Zwar habe Freud Träume und keine Bilder analysiert, allerdings könne im Anschluss an Arasse geschlussfolgert werden, dass die der Ikonografie innewohnende elitäre Belesenheit zur Zensur führe und damit zu Defiziten, die eine werkimmanente Betrachtung von vornherein verhindere. Beiden Positionen gehe es zwar um eine „Versprachlichung von Bildhaftem“ (285), und zudem sei die traditionell ikonografische Methode mit der Lektüre Freuds unterlegt. Ausschlaggebender Unterschied liege jedoch in der Ursache der Bilder: Prätexte, also Bibel und Mythologie, die in der modernen Malerei nicht mehr ohne Weiteres hinzugezogen werden können und die zunehmend von Paratexten abgelöst werden, die nachträglich im Umfeld der Salonbesprechungen und Kunstkritik erschienen, gelte es im Sinne Umberto Ecos Kritik der ‚Überinterpretation‘⁵ zu berücksichtigen. Anhand der Kritik an der Ikonografie mit den Mitteln der Psychoanalyse wird die Aufmerksamkeit, Didi-Huberman Folge leistend, auf die Bedeutung des ‚Nicht-Wissen‘ gelenkt, das Bilder in sich tragen, und Arasses Begriff der Transformation vorgeschlagen. Gerade angesichts der visuellen Kultur Paris‘ in Zeiten der Industrialisierung, in denen die Kunst im starken Spannungsverhältnis zwischen Hochkultur und Unterhaltungskultur liege, sei die bildimmanente Herangehensweise gefordert. Es gilt, den Blick von der Hochkultur auf die Alltagssprache zu lenken, die mittels Witz, Sprichwörtern, Liedern und Zitaten auf die „individuell unterschiedlichen Möglichkeiten der Verdichtung und Verschiebung mit ‚Rücksicht auf Darstellbarkeit‘“ (286) verweist. Am Ende ist es letztendlich der Ausstellungs- und Verkaufserfolg im Salon, der nach Vollendung des *Déjeuner* zur Beendigung der Verbindung zu Wortspielen mittels gemalter Druckbuchstaben auf Alltagsobjekten verleitet und damit Monet endgültig von der figürlichen Malerei wegführt.

Um eine „induktiv operierende[] Kunstgeschichtsschreibung“ kritisieren zu können, geht Vogt deduktiv vor, in dem er Gemälde und die in ihnen integrierten Titelblätter von Zeitungen von Kunstschaaffenden aus den 1860er und 1870er Jahren exemplarisch analysiert. Mittels hervorragend angewandter methodischer Pluralität gelingt es dem Autor, „alternative Strukturierungen“ (344) innerhalb der Kunst im Paris des 19. Jahrhunderts sicht- und einsehbar zu machen. Damit ist *Artikel der Kunst* ein anregendes Buch, das allerdings im Hinblick auf die von der allgemeinen Forschung in Bezug auf die Gemälde angewandten Analyseverfahren und deren Ergebnisse eine grundlegende Kenntnis der jeweiligen Autoren und Autorinnen voraussetzt. Das formulierte Ziel, keine neuen Zäsuren entstehen zu lassen, (344) gelingt jedoch meines Erachtens nach nur bedingt, weil im Vorfeld konstruierte Brüche zum Anlass der Studie genommen und in der Behandlung zwangsmäßig fortgeschrieben werden. Auch drängt sich den Lesenden unweigerlich die Frage auf, warum erst gegen Ende des Buches im Abschnitt Rückblicke die Brücke zur künstlerischen Verwendung von Wortspielen und Alltagsobjekten bei Picasso und Duchamp geschlagen

5 Umberto Eco, *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation*, München 1996.

wird. Den Hauptteil der Analyse – und das räumt der Autor auch eingangs ein – bestimmen Monets Gemälde. Degas', Duchamps und Picassos Werke haben entsprechend „nur einen vergleichsweise kurzen Auftritt im ersten Drittel des Buches“ (26). Das liegt dem Autor zufolge weniger daran, dass „die beabsichtigte Kritik insgesamt stärker mithilfe der Malerei argumentativ zu untermauern ist. Vielmehr dient das hier breit diskutierte ‚Déjeuner‘ als weiteres Exemplum für eine Überprüfung von Fachartikeln der Kunstgeschichte über das 19. Jahrhundert, die mithilfe des Einstiegs in Druckgrafik und Plastik zu weiteren ausführlichen Analysen ermutigen möchte“ (27). Obwohl also mit Arbeiten wie Picassos *Verre d'absinthe* (1914) und der künstlerischen Verwendung von Alltagsobjekten ein eher skulpturales Verständnis im gattungsübergreifenden Schaffen der Avantgarden im Kontext der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst thematisiert werden müsste, funktioniert es nicht ohne die Zuhilfenahme der Malerei als Hauptargument. Trotz der Vielzahl experimenteller Verfahren der modernen Skulptur und Plastik wird lediglich Degas' Tänzerin kunstwissenschaftlich analysiert, was der insgesamt hochkomplexen Studie und erkenntnisreichen Lektüre jedoch keinen Abbruch tut.

BUKET ALTINOBA
München



Amanda Boetzkas; Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 2019; 272 S., 81 farb. u. 5 s/w-Abb.; ISBN 978-0-262-03933-8; \$ 34,95 / £ 28

Die Verwendung von Müll in der bildenden Kunst ist keine neue Erscheinung, sondern hat im Gegenteil bereits eine lange Tradition und Geschichte. Aber gerade die Umweltkrise hat in den vergangenen Jahren zahlreiche zeitgenössische Künstler dazu bewegt, sich mit dem am wenigsten biologisch abbaubaren Müll auseinanderzusetzen, so die Autorin Amanda Boetzkas auf der Coverrückseite: „plastics, e-waste, toxic waste, garbage hermetically sealed in landfills“. Boetzkas schreibt über eine ganze Reihe verschiedener Werke bekannter Künstler, darunter Thomas Hirschhorn, Agnes Denes, Tara Donovan, Francis Alÿs, Edward Ruscha, Mel Chin, Lucy Walker, Agnès Varda, Alberto Burri, Ann Hamilton, Judy Natal und Haruhiko Kawaguchi. Bis ins kleinste Detail geht sie der Geschichte der Mülldarstellung in der Moderne nach, von Manet bis hin zu einer von zeitgenössischen Künstlern entwickelten, neuen Bildwelt.

In ihrem hier zu besprechenden aktuellen Werk *Plastic Capitalism* untersucht Boetzkas das Wechselspiel zwischen der Ästhetik zeitgenössischer Kunst, den globalen Energieeinsatzsystemen und den verschiedenen Arten, wie Abfall durch Handel,