

hängigkeit betont und – in den meisten Fällen – auch den vollzogenen Systemwandel zum Ausdruck bringt“ (S. 8). Eine Gemeinsamkeit besteht darin, dass die ikonoklastischen Aktionen gegen Bildzeugnisse des Vorgängerregimes sowohl nach dem Zusammenbruch der großen Monarchien infolge des Ersten Weltkrieges als auch nach dem Kollaps des sozialistischen Staatensystems an der Tagesordnung waren. Der entscheidende Unterschied ist jedoch, dass nach 1989 als „neue Option der Auseinandersetzung mit ungeliebten Denkmälern und Bildern“, wie es Arnold Bartetzky formuliert, die „musealisierende Distanzierung oder gar Ironisierung und Persiflage“ (S. 8) hinzu kam, wie sie sich in dem Aufbau und der Einrichtung von sogenannten Kommunismuseen und Statuenparks artikuliert, deren Ausstellungsobjekte gestürzte kommunistische Monumente sind.

Die methodisch recht heterogenen Beiträge dieses Bandes folgen inhaltlich einem roten Faden und zeigen deutlich, dass dem Umgang mit Symbolen und Bildern gerade in Umbruchszeiten eine zentrale Rolle für die Selbstdarstellung des Staates zukommt. Mit ihnen wurde versucht, eine lange, ehrwürdige Staatsgeschichte zu simulieren und visuell glaubwürdig zu inszenieren. Wer sich für dieses Thema interessiert, dem sei der vorliegende Sammelband dringend empfohlen.

NICOLA HILLE

*Eberhard-Karls-Universität Tübingen*

**Matthias Krüger: Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–1890;** München u. a.: Deutscher Kunstverlag 2007; 400 S., 24 farbige u. 42 SW-Abb.; ISBN 978-3-422-06636-6, € 68,00

Dass die Farbe und vor allem der Farbauftrag in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielten ist ein Allgemeinplatz, dass um den Farbauftrag eine intensive Debatte auch in der Kunstkritik geführt wurde, ist weniger bekannt. Die Aussagen der Künstler werden natürlich gerne herangezogen, wenn wieder einmal der Streit zwischen „Rubenisten“ gegen „Poussinisten“ oder der Unterschied zwischen Gustave Courbet und den Salonmalern darzustellen ist. Wird die Rezeption des Impressionismus thematisiert, führt kein Weg an der Debatte um den Farbauftrag vorbei, wobei bislang deren Vorgeschichte und die Vielfalt ihrer Argumentation nicht ausreichend berücksichtigt wurde. Matthias Krüger geht in seiner Hamburger Dissertation hingegen systematisch vor. Er stellt erst einmal die Malerhandbücher der Zeit vor und analysiert mit der daraus gewonnen Terminologie die Kunstkritik, um dann schließlich die Bilder in detailscharfen Augenschein zu nehmen.

In der kunstwissenschaftlichen Literatur wird gerne die akademische Malerei, die für eine handwerkliche Vollendung stehen soll, den Gegnern der Akademie gegenübergestellt, die im Unvollendeten, der Malerei neue Felder erschlossen hätten. Dergleichen plakative Konfrontationen werden anhand der ausgefeilten Terminologie und den differenziert geführten Debatten der Zeit schnell als Konstrukte entlarvt.

Damit liefert Krüger auf der Ebene der Maltechnik einen weiteren Beweis dafür, dass Avantgarde ebenfalls ein Konstrukt ist, wie dies ausgehend von der fundamentalen Studie der Whites inzwischen ausführlicher belegt wurde.<sup>1</sup> Nur in der populären Literatur über den Impressionismus ist diese Erkenntnis immer noch nicht angekommen. Dabei muss Krüger gar nicht neue Quellen erschließen. Die genaue Lektüre der Salonberichte als wichtigste Grundlage seiner Arbeit zeigt schon, dass die Maltechnik mit einer viel weiter ausdifferenzierten Terminologie diskutiert wurde, als man dies in der Kunstwissenschaft bislang zur Kenntnis nahm. Ausgehend von dem Gegensatzpaar des Pastosen – von Paste (*pâte*) abgeleitet – und dem „fini“ – einer im letzten Schliff verfeinerten und geglätteten Oberfläche – kann er zum Beispiel zeigen, dass Adjektive wie „würzig“, „freimütig“ oder „männlich“ andere Konnotationen besaßen, als der heutige Leser meint. Dass Krüger sich dabei auf die prominentesten Vertreter der Kunstkritik wie Charles Blanc und Emile Zola konzentrierte, schmälert nicht die Aussagekraft seiner Beobachtungen, wie die anderen zitierten Stimmen belegen. Er analysiert die Kontroverse zwischen „Glattmalern und ihren *pastosen* Gegenspielern“ in fünf Kapiteln, in denen die kunsttheoretische Auseinandersetzung zwischen Idealismus (Realismus) und Naturalismus, der gesellschaftspolitische und der anthropologische Diskurs sowie die Kontexte der Industrie- und Medien-geschichte behandelt werden.

Dass die Auseinandersetzung zwischen Idealismus und Realismus sich auch auf den Farbauftrag erstreckte, ist vielleicht das bekannteste Kapitel der Untersuchung Krügers. Insofern resümiert er hier den Kenntnisstand anhand der Kunst-kritiken. Der vom Autor herauskristallisierte gesellschaftspolitische Diskurs klärt die zeitgenössische Konnotation der glatten oder rauen Farboberfläche mit aristokratischer oder bourgeoiser Lebensauffassung. Zugleich kann er aber anhand von Manets berühmten Gemälde „Le déjeuner dans l’atelier“ zeigen, dass die plakative Gegenüberstellung dieser beiden Pole von Manet nicht forciert wurde, sondern der Maler sein Bild entgegen der zeitgenössischen Interpretation indifferent hielt. Manet setzte also den Farbauftrag bewusst ein, während die Kritik davon ausging, dass sich vom Farbauftrag auf das Milieu des Künstlers schließen lasse. Diese bewusste Wahl des Farbauftrags führte bei Van Gogh dazu, dass er den einfachen, klobigen Pinselstrich, als ehrlich und damit seinen Sujets kongruent verstand.

Unter dem anthropologischen Diskurs subsumiert Krüger die „Physiologie der Malerei“, die wiederum polarisierte Debatte um die malerische Darstellung des Lebendigen, des Körpers und seiner Oberfläche, der Haut.<sup>2</sup> Und da in der Vorstellung der Zeit eine „der Physis des Künstlers inhärente Kraft [...] über den Pinsel oder ein anderes Utensil in Malerei überführt“ wird (S. 162), schließt der Autor hier die Debatte um das „Temperament“ des Künstlers an, die vor allem von Zola angeführt wor-

1 CYNTHIA A. WHITE, HARRISON C. WHITE: *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*; New York: J. Wiley 1965.

2 Hierzu erschien jüngst ein Sammelband, zu dem auch Matthias Krüger beitrug: DANIELA BOHDE, MECHTHILD FEND (Hg.): *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*; Berlin: Gebr. Mann 2007.

den war. In den Kontext der Industriegeschichte stellt Krüger im nächsten Abschnitt die Wertung künstlerischer Arbeit und die Bewertung des Künstlers als „Arbeiter“ (*ouvrier*) oder als „wahrer Künstler“ (*artiste*). Damit einher ging die Charakterisierung der Arbeitswerkzeuge der Maler mit mehr oder weniger groben Handwerkszeugen bis hin zur Maurerkelle. Während zum Beispiel Salonmaler Ackerfurchen in photo-realistischer Manier plastisch herausarbeiteten, behandelte Van Gogh die Farbmaterie mit dem Pinsel selbst wie mit einem Pflug und zog seine Furchen durchs Bild. Der Autor verweist darauf, dass in den Debatten der Zeit über die neuen Formen der industriellen Arbeit eine vergleichbare Terminologie angewandt wurde wie in der Kunstkritik, dass man aber auch eine Wertschätzung des handwerklichen Geschicks als Reaktion auf die zunehmend industrielle Produktion betonte. Van Gogh simulierte mit den Verfahren der Malerei die vorindustrielle Arbeit und nahm so letztlich Stellung gegenüber entfremdeter Arbeit. Damit wird der gängigen Interpretation des malerischen Duktus als Ausdruck einer psychischen Situation eine auch in der Malthese der Zeit fundierte Alternative geboten.

Im mediengeschichtlichen letzten Abschnitt des Buches verweist Krüger auf den Paragone zwischen der pastosen Malerei und dem neuen Medium der Photographie. Die Photographie stand auf ungleich schwächeren Beinen, da erst noch erwiesen werden musste, dass es sich bei ihr überhaupt um einen ebenbürtigen Gegner – um eine Kunst – handelt. Auch zu diesem Aspekt der Malereidebatte ist bereits viel gesagt worden. Dem Autor bietet die Photographie aber die Gelegenheit, die bis hier erarbeitete – oder aus den Debatten der Zeit freigelegte – Terminologie vor dem Hintergrund der technischen Debatte noch einmal zu überprüfen, denn die Materialität des Farbauftrags wurde natürlich der immateriellen Photographie immer wieder gegenübergestellt.

Matthias Krüger hat sich an ein ebenso präzise umrissenes wie ausufernd beackertes Themenfeld der Malereigeschichte gewagt und ihm neue Aspekte abgewinnen können. Er fördert eine erstaunliche Vielfalt der Terminologie zu Tage, die natürlich nicht konsistent ist, aber die Facetten einer sehr differenzierten Debatte vorführen kann. Das Küchenlatein der Kunstkritik, dessen drastischen Ausdrücke, den Leser heute erst einmal befremden mögen, erweist sich dabei als Spiegel einer kulinarisch aufgefassten Malereikultur. Durch Straffungen hätten Wiederholungen vermieden werden und die Argumentation etwas an Übersichtlichkeit gewinnen können, die gerne hinter die referierten Meinungen zurücktritt. Aber dies ist ja ein grundsätzliches Problem der Dissertationen und tut der aufschlussreichen Lektüre letztlich keinen Abbruch.

ANDREAS STROBL

*Staatliche Graphische Sammlung München*