

fanden. Dieses Interpretationsansinnen und die Verifikation eines entsprechenden Untersuchungsergebnisses mag allerdings Altertumswissenschaftlern, die es als selbstverständliche Praxis betrachten, Quellenbefunde zum historischen Kontext in Bezug zu setzen und aus diesem heraus zu erklären, als wenig überraschend erscheinen.

Kulturwissenschaftliche Methoden unter dem Stichwort der Interdisziplinarität in Wissenschaftsbereichen einzusetzen, die modernen Ansätzen bisweilen skeptisch gegenüberstehen, ist eine Herausforderung, gleichwohl geeignet, wissenschaftliche Aufmerksamkeit zu sichern. Doch nur allzu oft wurde auf entsprechende Zugänge zurückgegriffen, um der eigenen wissenschaftlichen Arbeit den Schein der Modernität zu verleihen. Methode war in diesen Fällen häufig nur aufgesetzt und kein heuristisches Instrument; vielmehr ging mit dieser Praxis eine inflationäre Entwertung von Begrifflichkeiten und methodischem Repertoire einher. Im Gegensatz dazu überzeugen sämtliche Beiträge dieses Sammelbandes durch ihre konsequente, mustergültige Anwendung moderner Methoden, die zu weiten Teilen aus nicht genuin altertumswissenschaftlichen Disziplinen stammen, so dass sich die Publikation im besten Sinne als Arbeitsbuch erweist, das sich interdisziplinären Ansätzen nicht nur verpflichtet fühlt, sondern diese auch konkret und gewinnbringend einsetzt. Allen Aufsätzen ist zudem gemeinsam, dass sie Impulse zum selbstständigen methodenorientierten Arbeiten zu geben vermögen. Dieses Buch ist ein ehrgeiziges Unternehmen, das seinem Anspruch vollauf gerecht wird.

ISABELLE KÜNZER

Bonn

**Thea Burns: *The Invention of Pastel Painting***; London: Archetype Publications 2007; 236 S., 54 farbige Abb., 9 SW-Abb., ISBN 978-1-904982-12-3; € 25,00

**Andreas Henning, Harald Marx: „Das Kabinett der Rosalba“. *Rosalba Carriera und die Pastelle der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister***; München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2007; 182 S., 109 farbige Abb., 31 SW-Abb., ISBN 978-3-422-06692-2; € 29,90

Das Pastell wäre die Farbe *ihres*, des 18. Jahrhunderts gewesen, überschrieb Andreas Henning einen Beitrag aus Anlass des 250. Todestages der venezianischen Pastellmalerin Rosalba Carriera im Jahre 2007.<sup>1</sup> Der Konservator für italienische Malerei der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden hat insofern recht damit, als das Pastell tatsächlich seine größte Blüte im Barock hatte und im Rokoko sogar zu einem bevorzugten und typischen Ausdrucksmittel wurde.<sup>2</sup> Unter den damaligen herausragen-

1 ANDREAS HENNING: „Pastell war die Farbe ihres Jahrhunderts“. Zum 250. Todestag der venezianischen Pastellmalerin Rosalba Carriera. In: *Dresdener Kunstblätter*, 51 (2007), H. 2, S. 80–92.

2 HERMANN BAUER, HANS SEDLMAYR: *Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche*; Köln 1992, S. 75.

den Vertretern der Trockenmalerei gelangte Rosalba Carriera zu erstaunlichem Ruhm, wie er nur ganz wenigen Frauen und Künstlerinnen ihrer Zeit und auch später zuteil wurde. Henning hat aber noch in einer anderen Weise recht. Überblickt man die Forschungsliteratur insbesondere der letzten hundert Jahre zum Thema Pastell, dann interessierten sich weitaus weniger für die Pastellmalerei und ihre künstlerischen Vertreter als es im 18. Jahrhundert der Fall war. Die „Farbe“ der dem Barock nachfolgenden Kunstepochen war scheinbar nicht mehr das Pastell. Selbst Carrieras Ruhm verblasste, ihre Bilder genossen kaum mehr Hochachtung, im Gegenteil, man bewertete sie als Kulturerscheinung eines künstlichen und von Dekadenz und Verfall gezeichneten Zeitalters, dem in Frankreich durch die Revolution ein Ende bereitet wurde. Im Neoklassizismus verlor das Pastell an Bedeutung, weil es sehr mit der vorangegangenen Kunst verbunden war. Daran änderte sich lange Zeit nichts, bis weit ins 20. Jahrhundert hinein, wie die Einschätzung der beiden Kunsthistoriker Hermann Bauer und Hans Sedlmayr in ihrem Bändchen über das Rokoko von 1991 illustriert. Sie folgen der negativ gefärbten Rezeption der Pastellmalerei und wiederholen die Ansicht, die Farbigeit des Pastells wäre künstlich und deshalb ein Medium ihrer Zeit gewesen.<sup>3</sup> Ein umstrittenes Medium zudem, wie der Enzyklopädist Friedrich Melchior Baron von Grimm (1723–1807) meinte, da das Pastell der Aufmerksamkeit wirklich bedeutender Maler nicht würdig sei.<sup>4</sup> Hier lag für den Berliner Kunsthistoriker Lothar Brieger (1879–1949) einer der Gründe für die Missachtung des Pastells bei Praktikern und Theoretikern.

In der Tat ist die Anzahl monografischer Darstellungen über die Geschichte des Pastells von seinen Anfängen bis in die Gegenwart, die im 20. Jahrhundert verfasst wurden, sehr übersichtlich. Für das Pastell hat sich die Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft lange nicht interessiert. Deshalb ist die Behauptung der US-amerikanischen Künstlerin und Spezialistin für Pastelle, Wende Caporale, nicht völlig aus der Luft gegriffen. In der November-Ausgabe von „*American Artist*“ des Jahres 2010 schrieb sie, Pastelle wären in der Kunst des 20. Jahrhunderts bis in die 1960er Jahre nicht populär gewesen.<sup>5</sup> Das waren sie offenbar im deutschsprachigen Kulturraum auch noch in den 1980er Jahren nicht, wie sonst ließe sich das „Plädoyer für das Pastell“ erklären, das eine Autorin in einer Ausgabe von „*Kunst & Antiquitäten*“ des Jahres 1982 hielt.<sup>6</sup> In diesem Jahr reichte aber auch Robert Gräf in der Ludwig-Maximilians-Universität München die kunsthistorische Dissertation „Das Pastell im 18. Jahrhundert. Zur Vergewärtigung eines Mediums“ ein. Der Entstehungsort dieser wissenschaftlichen Arbeit ist sicher kein Zufall. Die Alte Pinakothek in München hat in ihrer Gemäldesammlung einige herausragende Beispiele der Pastellmalerei des 18. Jahrhunderts.

Fällt der Blick auf die deutschsprachige Kunstwissenschaft, so wird Caporales Einschätzung gestützt durch das Faktum, dass die letzte umfassende Geschichte des

3 Ebd., S. 75.

4 LOTHAR BRIEGER: *Das Pastell. Seine Geschichte und seine Meister*; Berlin 1921, S. 3.

5 WENDE CAPORALE: *Inside the world of pastel*. In: *American Artist*, November 2010, Vol. 74, No. 814, S. 56–63.

6 CHRISTA VON HELMOLT: *Plädoyer für das Pastell*. In: *Kunst & Antiquitäten*, 4 (Juli-Aug), 1982, S. 8–19.

Pastells 1921 entstanden ist. Der bereits genannte Lothar Brieger, der 1933 vor den Nationalsozialisten nach Shanghai fliehen musste, veröffentlichte im Verlag für Kunstwissenschaft sein 430 Seiten umfassendes Buch „Das Pastell. Seine Geschichte und seine Meister“. Seitdem ist von keinem deutschsprachigen Kunstwissenschaftler mehr das Pastell in dieser Breite behandelt worden. Die nächste, vom Seitenumfang weitaus dünnere Monographie erschien erst 1984 und war die deutsche Übersetzung des französischen Buches „Le Pastel“ von Genèvieve Monnier, die Konservatorin der Grafischen Sammlung des Pariser Louvre war. Monnier gibt einen internationalen Überblick der Geschichte des Pastells von seinen Anfängen bis in die erste Hälfte der 1980er Jahre, allerdings stehen die teils ganzseitigen Abbildungen im Vordergrund, während die geschichtliche Darstellung in diesem Bildband knapp gehalten ist und die Pastellmalerei besonders unter ästhetizistischen Gesichtspunkten betrachtet wird. Seit Monniers Publikation ist keine neue umfassende Monographie hinzugekommen, ein Umstand, der verwundern kann. Dieser Sachverhalt spiegelt sich recht gut in der marginalen Bedeutung wider, die das Pastell und die Pastellmalerei bis heute behalten haben. Das heißt nicht, dass nicht zahlreiche Spezialuntersuchungen und Aufsätze zum Thema publiziert worden wären. Vor allem über die Pastellmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts sind im vergangenen Jahrzehnt regelmäßig Fachaufsätze und Artikel erschienen, die nahe legen, dass das Interesse zu Beginn des neuen Jahrtausends wieder gewachsen ist. So brachte das New Yorker Metropolitan Museum Journal 2009 eine dreiteilige Serie über die Untersuchung des im Besitz des Museums befindlichen Werks „Portrait of a Woman“ (1770–72), einem Pastell des englischen Malers Joseph Wright of Derby.<sup>7</sup> Dieses wurde von drei Autorinnen bezüglich der Technik und Ästhetik, der Quellen und Bedeutung sowie des historischen Kontextes untersucht. Auch wurde nach dem Stellenwert dieses Pastells im von der Ölmalerei dominierten Oeuvre des Künstlers gefragt. Es war nicht das erste Mal, dass sich das Metropolitan Museum Journal dem Gegenstand zuwendete. Bereits 2005 veröffentlichte hier Marjorie Shelley, die Konservatorin für Arbeiten auf Papier, einen Aufsatz über zwei Porträts aus der Sammlung, die von Maurice Quentin de La Tour und Jean Baptiste Perronneau gemalt wurden, zwei der bedeutendsten Pastellisten.<sup>8</sup> Das herausgehobene Interesse an diesen Künstlern wird illustriert durch das „Dictionary of Pastellists before 1800“, das von dem britischen Kunsthistoriker Neil Jeffares erarbeitet und mit einer Einführung von Pierre Rosenberg 2006 herausgegeben wurde.<sup>9</sup>

Es ist nahe liegend, dass gerade die Museen mit Pastellsammlungen im vergangenen Jahrzehnt verstärkt Anstrengungen unternahmen, ihre Bestände kunstwissen-

7 ELISABETH E. BARKER: Joseph Wright's pastel „Portrait of a woman“, part I: A survey of the drawings of Joseph Wright. In: *Metropolitan Museum Journal*, 44 (2009) S. 90–99. – CONSTANCE MCPHEE: Joseph Wright's pastel „Portrait of a woman“, part II: Sources, meaning, and context. In: *Metropolitan Museum Journal*, 44 (2009) S. 100–112. – MARJORIE SHELLEY: Joseph Wright's pastel „Portrait of a woman“, part III: Technique and aesthetics. In: *Metropolitan Museum Journal*, 44 (2009) S. 113–120.

8 MARJORIE SHELLEY: Pastellists at work. Two portraits at the Metropolitan Museum by Maurice Quentin de La Tour and Jean Baptiste Peronneau“. In: *Metropolitan Museum Journal*, 40 (2005), S. 105–119.

9 NEIL JEFFARES: *Dictionary of pasellists before 1800*, Introd.: PIERRE ROSENBERG; London 2006.

schaftlich zu erforschen und durch Publikationen einer größeren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Das Metropolitan Museum of Art in New York ist ein gutes Beispiel dafür. Im Jahr 2011 zeigte es die Ausstellung „Pastel Portraits. Images of Eighteenth Century Europe“<sup>10</sup>, die von der Konservatorin des Museums für europäische Malerei, Katharine Baetjer, und von Marjorie Shelley kuratiert wurde. Im Jahr 2009 präsentierte das Pariser Musée d’Orsay die Pastelle seiner Sammlung in der Ausstellung „Le Mystère et l’éclat“<sup>11</sup> und im etwas abgelegenen Panorama-Museum in Bad Frankenhausen war 2008 zeitgenössische französische Pastellkunst zu sehen.<sup>12</sup> Schon Monnier hatte in ihrem Buch *Gegenwartskünstler* vorgestellt, die sich auf die Pastelltechnik spezialisiert haben, zum Beispiel den in Deutschland bis vor kurzem weitgehend unbekanntem französischen Pastellmaler Sam Szafran. Sein Werk befindet sich vor allem in Privatsammlungen, aber auch im Metropolitan Museum of Art. Jüngst veranstaltete das Max Ernst Museum Brühl in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris die erste Ausstellung des Werkes von Szafran überhaupt auf deutschem Boden. Ein nicht ganz einfaches Unternehmen bei einem Künstler, dessen Familie ein Opfer des Holocaust wurde.<sup>13</sup> Dass diese Ausstellung dennoch zustande kam und in einem deutschen Museum – mit kulturellen Anbindungen an die französische Kunst – zu sehen war, verdankt sich fraglos dem Umstand, dass der ehemalige Direktor des Pariser Musée National d’Art Moderne, Werner Spies, einer der Herausgeber des Ausstellungskataloges ist und dass das in Paris ansässige deutsche Kunstgeschichtsforum die Retrospektive organisierte.

Zweifelsohne ist also das Interesse am Pastell in den letzten Jahren signifikant gestiegen. Aber die meisten der oben genannten Veröffentlichungen wurden von Kunstwissenschaftlern und Konservatoren produziert, die in Museen mit grafischen Sammlungen arbeiten. Beispielhaft dafür ist der im Jahre 2007 veröffentlichte vollständige Katalog aller Pastelle aus dem 18. und 19. Jahrhundert in der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister, den der damalige Direktor, Harald Marx, und sein Konservator für italienische Malerei, Andreas Henning, erarbeiteten. Von der kunstwissenschaftlichen Forschung an den Universitäten kamen dagegen keine Studien, die eine größere öffentliche Aufmerksamkeit erlangt hätten.<sup>14</sup> Eine Ausnahme stellt das vorliegende Buch „The invention of pastel painting“ der Amerikanerin Thea Burns dar, die 2007 „Helen H. Glaser Senior Paper Conservator for Special Collections“ in der Harvard College Library und am Weissman Preservation Center der Harvard

10 KATHERIN BAETJER, MARJORIE SHELLEY: *Pastel Portraits. Images of Eighteenth Century Europe*; New York 2011.

11 SERGE LEMOINE, CLAUDE ARNAUD: *Le Mystère et l’éclat. Pastels du Musée d’Orsay*; Paris 2009.

12 *Vom Zauber der Pigmente. Zeitgenössische Pastellkunst in Frankreich*. Hg. von GERD LINDNER; Bad Frankenhausen 2008.

13 JULIA DROST, WERNER SPIES (HG.): *Sam Szafran*; Düsseldorf 2010. – KAI ARTINGER: *Leuchtender Kosmos aus Farbstaub. Die großartigen Pastelle des Franzosen Sam Szafran im Max Ernst Museum Brühl bei Köln*, in: *Virtuelles Magazin / vm* 2000, Nr. 58; auf: [vm2000.net/58/artinger.site/ohnetitel.html](http://vm2000.net/58/artinger.site/ohnetitel.html).

14 Mir sind zumindest solche nicht bekannt, ich will aber nicht ausschließen, dass es dennoch welche gibt und ich diese nicht wahrgenommen habe.

University Library war. Die Autorin arbeitet sowohl auf dem Gebiet der Papierrestauration und der Sammlungen als auch in der universitären Forschung. Sie ist Praktikerin (Restauratorin) und Theoretikerin (Kunstwissenschaftlerin) auf dem Gebiet des Pastells, eine Kombination von praktischem Fachwissen und historischen Kenntnissen, wie man sie bei Kunstwissenschaftlern eher selten findet. Das erklärt wohl auch den sehr breiten Forschungsansatz in Burns großer Studie, die sich von allen anderen bisherigen historischen Darstellungen der Pastellmalerei durch die innovativen Thesen und außerordentlich detailreichen historischen Ausführungen unterscheidet. Faszinierend an dieser Untersuchung ist, wie hier die Geschichte von Material – Werkstoffgeschichte, Rahmengeschichte, Farbhandel usw. – in die kunstwissenschaftliche Werkanalyse und kunsthistorische Erzählung einbezogen ist. In dieser radikalen und überzeugenden Weise hat das vor Burns noch niemand getan und der Vergleich mit dem im gleichen Jahr erschienenen „Bestandsverzeichnis“ der Pastelle in der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister macht die Originalität ihrer Arbeit deutlich.

Die Lehre in der Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft brachte Burns nach eigenen Worten dazu, die Geschichte des Pastells und seine Ursprünge genauer zu erforschen. Sie bemerkte, dass die vorhandene Sekundärliteratur wenig zufrieden stellend war, um ihre Studenten in das Material, die Techniken und die Geschichte der Verwendung des Pastells in der westlichen Kunst einzuführen. Grundlegende Fragen blieben darin unbeantwortet. Andere Künstlermaterialien und -techniken sind dagegen viel besser erforscht. Mit ihrem Buch will Burns für Abhilfe sorgen und die Lücke schließen.

Schon in den 1990er Jahren schrieb Burns eine Reihe von Aufsätzen, die sich mit Rosalba Carriera, der historischen Rahmung und Präsentation von Pastellen, den Unterschied von Kreide und Pastell und weiteren, die Pastellmalerei tangierenden Aspekten befassen.<sup>15</sup> In ihrem Buch finden sich diese Themen wieder und es kann daher auch als eine Art Zusammenfassung der Forschungsergebnisse angesehen werden, die die Autorin im Verlauf von zehn Jahren (1992–2002) zusammengetragen hat.

Das Buch gliedert sich in neun Kapitel. Im Ersten wird der Unterschied zwischen Kreide und Pastell behandelt und auf die Frage eine Antwort gesucht, ab wann in der Geschichte eigentlich vom Pastell gesprochen werden kann. In der Forschungsliteratur des 20. Jahrhunderts herrscht darüber Uneinigkeit. Ratouis de Limay machte 1946 die Ursprünge in den mit farbigen Kreiden kolorierten Zeichnungen von Leonardo da Vinci, Corregio, Dürer und anderen aus. Diese Entwicklung hätte dann eines Tages zu der Idee geführt, eine Zeichnung ganz aus Farbkreiden zu fertigen. Das Pastell sei demnach ursprünglich eine „neue Technik der Zeichnung zur Steigerung der Farbe“ gewesen, meint später Monnier. Zwischen den Materialien Kreide (*chalk*) und Pastell (*pastel*) haben frühere Historiker nicht unterschieden, in der Literatur des 20. Jahrhunderts werden die Begriffe sogar oft als Synonyme verwendet,

---

15 Vgl. THEA BURNS: The invention of pastel painting; London: Archetype 2007, S. 173, Appendix 5: Earlier, related publications by the author.

obwohl es in der Natur auch farbige Mineralien gibt, die, nachdem sie aus der Erde geschürft werden, ohne eine aufwendige Bearbeitung zum Zeichnen benutzt werden können. Dies ist seit prähistorischen Zeiten in der Kunst geschehen. Die Pastellstifte (und auch die Kreidestifte) sind jedoch aus losen, pulvrigen Farbpigmenten hergestellt, die mithilfe eines wasserlöslichen Bindemittels zu einer Paste verarbeitet und in Stifform gepresst werden. Burns macht deshalb den Unterschied zwischen natürlicher Kreide und „industriell“ hergestellten Kreide- und Pastellstiften. Aus der Perspektive der Konservatorin und Restauratorin ist diese „Materialfixiertheit“ nur allzu verständlich, weil sich der Unterschied mit bloßem Auge nicht feststellen lässt. Dafür bedarf es technischer Hilfsmittel. Burns legt die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Kreide und Pastell ausführlich dar und es wird sichtbar, dass es von der „Pastellfarbe“, die Leonardo da Vinci zur farblichen Höhung seiner berühmten Zeichnung der Isabella d'Este (1499) einsetzte, bis zu den in Serie gefertigten Pastellsets in den unterschiedlichsten Formen und Farbtönen ein weiter Weg war. Aus diesem Grunde ist die Autorin auch der Ansicht, die Geschichte des Pastells müsse in einem weiter gefassten Kontext betrachtet werden, der über die rein künstlerisch-technische Seite hinausgeht. Sie schreibt dazu in ihrer Einführung: „Writers who define pastel as a dry powdered colour in the 1490s, based on Leonardo's portrait drawing of *Isabella d'Este*. When modern histories of pastel are reviewed in the following chapters, discontinuities, gaps and additions, forced connections and inappropriate links between artists and works of art will become apparent. Technical art history provides the approach used here. We may study the physical object and the records of its reception to gain an understanding of its historical purpose and meaning. An artist's materials and techniques also reflect the artist's awareness of their functioning as cultural signs. That is, artists are part of and act within a dominant culture, and are more, or less, aware of the broader cultural significance of their material and technical choices. Artistic techniques have a social history; they are signs endowed with cultural meaning by society.“

Burns schlägt vor, den Begriff „Pastell“ für die „industriell“, d. h. seriell hergestellten Farbkreiden und Farbstifte zu verwenden, die in größeren Stückzahlen für einen Markt produziert und als Sets seit dem späten 17. Jahrhundert überall in Westeuropa verkauft wurden. Im Gegensatz zu den von den Künstlern selbst fabrizierten Stiften aus trockenen Farbpigmenten zeichnete diese Sets eine große Homogenität in Form, Konsistenz und Qualität aus; die Stifte waren hinsichtlich ihrer technischen Möglichkeiten und ästhetischen Wirkung „berechenbar“. Anhand der Geschichte des Begriffs und von Quellentexten und Zeichnungen führt Burns vor, wie sich die Wahrnehmung und Differenzierung von Kreide und Pastell in schriftlichen Zeugnissen niederschlug.

Das zweite Kapitel behandelt das Malen mit Pastell. Es beschreibt, ab wann die Pastellmalerei als künstlerische Praxis in zeitgenössischen Texten auftaucht und zeichnet die Geschichte der Pastellkreiden und -stifte sowie des Papiers als wichtigster Bildträger des Pastells nach. Auch gibt es Antworten auf die Frage, ob das Pastell ein günstiger Ersatz für die Ölmalerei war, ohne dass mit den Bildern ein Verlust des

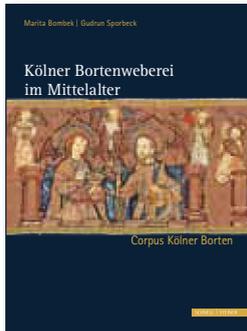
sozialen Status seines Besitzers / Sammlers einherging. Kapitel Drei erörtert die Arbeit des Pastellisten Robert Nanteuil (1623–1678) und die Gründe für das wachsende Ansehen der Pastellmalerei. Durch Nanteuil erlangte sie Prestige. Im vierten Kapitel werden am Beispiel des Werkes von Joseph Vivien (1657–1734) die großformatigen Pastellgemälde besprochen, die in der Geschichte des Pastells einen Höhepunkt darstellen. Burns schildert Viviens Wirken als Pastellist und die zeitgenössische Rezeption seines Werkes. Es werden die Gründe sichtbar, die den jungen Künstler dazu bewegten, sich von der Ölmalerei ab- und der neuen künstlerischen Technik zuzuwenden. Vivien hatte eine klassische Ausbildung als Ölmaler bekommen, doch die neue Technik ermöglichte es ihm, sich auf dem hart umkämpften Markt der Porträtmalerei schnell einen Namen zu machen. Maler wie Nicolas de Largillière (1656–1746), Hyacinthe Rigaud (1659–1743) und andere beherrschten dieses Feld mit ihren Ölporträts. Viviens Pastellporträts setzten sich davon ab und faszinierten die Kundschaft mit ihren brillanten klaren und frischen Farben, wie sie kein Ölbild aufweist. Der Maler etablierte sich als feste Größe und ermöglicht wurde dieser außergewöhnliche Erfolg insbesondere durch seine lebensgroßen (und in der Regel nicht fixierten) Pastellporträts; beispielsweise das Bild von Max Emanuel (1706) hat das erstaunliche Format von 215 x 146 cm! Eine solche Größe stellte vielfache Anforderungen: an den Bildträger – Papier in dieser Größe gab es in dieser Zeit nicht – und an den Bilderrahmen. Solche unter Glas geschützten Pastelle waren genauso wertvolle Statussymbole wie großformatige Ölgemälde. Die Glasscheiben der Rahmen kosteten ein Vermögen, sie stellten ein extrem teures Luxusgut dar, das nur für ganz wenige reserviert war. Allein der Besitz solcher Bilderrahmen bedeutete einen Prestigegewinn. Eine flach ausgewalzte Glasscheibe in dem Format von 250 x 150 cm kostete 3000 französische *livres*. Das entsprach dem Jahresgehalt eines Facharbeiters und dem Jahresgehalt eines Universitätsprofessor, der seine Laufbahn gerade begonnen hatte. Das berühmte Pastell der Marquise de Pompadour (1752–1756) von einem der Nachfolger Viviens, Maurice Quentin de La Tour (1704–1788), misst 177,5 x 131 cm und brachte dem Künstler 24000 *livres* ein.

Vivien legte sich keineswegs im Verlauf seiner künstlerischen Karriere auf die Pastelltechnik fest, er setzte sie vielmehr strategisch ein, um in der Kunstwelt zu reüssieren. Nachdem das gelungen war, malte er ab 1710 wieder regelmäßig in Öl.

In den Kapiteln Fünf und Sechs steht das Werk der venezianischen Pastellmalerin Rosalba Carriera im Mittelpunkt. Diese beiden Kapitel bilden sicher das Herzstück des Buches und sind voller interessanter Untersuchungsansätze und Thesen. Hier soll nur ein Punkt erwähnt werden, die im fünften Kapitel dargestellte Parallele zwischen der Technik und kulturellen Bedeutung des Schminkens und der Technik und Bedeutung von Carrieras Pastellporträts. Die Technik ihrer Pastellmalerei weist verblüffende Ähnlichkeiten mit der Kunst des Schminkens von Gesichtern auf. Die Malerin verstand es, mit ihrem Familienunternehmen kongenial auf die vorherrschende Mode zu reagieren. Sie bediente genau jene Schönheitsideale ihrer adeligen Auftraggeber, denen diese mit den verschiedenen Mitteln der Repräsentation zu entsprechen versuchten.

## Neuerscheinungen

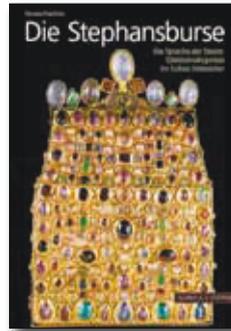
SCHNELL + STEINER



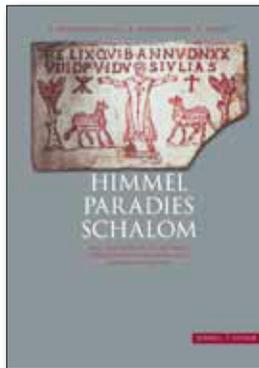
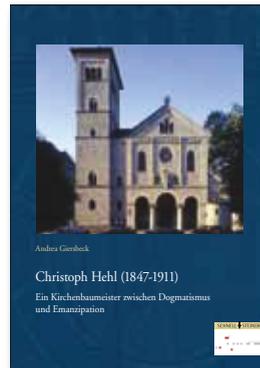
Marita Bombek · Gudrun Sporbeck

**Kölner Bortenweberei im Mittelalter**  
Corpus Kölner Borten1. Auflage 2012, ca. 304 S., ca. 300 Farbabb., 21 x 28 cm,  
Hardcover, fadengeheftetISBN 978-3-7954-2533-3  
€ 89,-

Erscheint im Februar 2012



Renate Prochno

**Die Stephansbursa**Die Sprache der Steine: Edelsteinallegoresse  
im frühen Mittelalter1. Auflage 2011, 112 S., 14 Farb-, 6 s/w-Abb., 17 x 24 cm,  
Klappenbroschur, fadengeheftetISBN 978-3-7954-2532-6  
€ 19,95Jutta Dresken-Weiland · Andreas  
Angerstorfer · Andreas Merkt**Himmel – Paradies – Schalom**Tod und Jenseits in antiken christlichen  
und jüdischen Grabinschriften1. Auflage 2011, 400 S., 70 s/w-Abb., 17 x 24 cm, Hardcover,  
fadengeheftetISBN 978-3-7954-2325-4  
ca. € 49,95

Andrea Giersbeck

**Christoph Hehl (1847-1911)**Ein Kirchenbaumeister zwischen Dogmatismus  
und Emanzipation

Andrea Giersbeck

**Christoph Hehl (1847-1911)**Ein Kirchenbaumeister zwischen Dogmatismus  
und Emanzipation1. Auflage 2012, ca. 360 Seiten, ca. 15 Farb-, 150 s/w-Abb.,  
21 x 28 cm, Hardcover, fadengeheftetISBN 978-3-7954-2471-8  
ca. € 76,-

Erscheint im Februar 2012

Das sechste Kapitel stellt Carrieras Arbeitsweise und ihre Materialien vor. Man erfährt viel über die von ihr benutzten Papiere – die Malerin bevorzugte blaues Papier –, über die Papierproduktion und den Handel mit Papier. Auch wird eingehend dargelegt, wie sie das Papier auf den Bildträger, mit Leinwand bespannte Keilrahmen, aufbrachte. Die Entwicklungsstufen eines Pastellgemäldes und sein technischer Aufbau werden in allen Einzelheiten transparent. Durch diesen Informationsreichtum ist Burns Buch eine Kunst- und Sozialgeschichte des Pastells. Das wird nicht nur unterstrichen durch die im Anhang gegebenen Daten über zeitgenössische Währungen, Löhne und Maße, sondern auch zum Beispiel durch ausführliche Beschreibungen der Handelswege von Carrieras Pastellstiften, der Herstellung ihrer Rahmen und der Organisation ihrer Logistik. Die ungeheuer große Produktivität der Künstlerin war nur durch einen vollkommen durchorganisierten, sehr arbeitsteiligen Werkstattbetrieb möglich.

Das siebte und achte Kapitel ist technischen Aspekten vorbehalten, die in der Pastellmalerei eine ganz herausragende Rolle spielen. Das Pastell ist ja sehr fragil, es benötigt den Schutz eines Bilderrahmens, und im Verlaufe seiner Geschichte stellte sich immer wieder die Frage nach der Fixierung des Farbpulvers durch geeignete Fixative, die nicht in das Material eingreifen und es verändern. Dieses Problem ist bis auf den heutigen Tag virulent geblieben, denn auch moderne Fixative verändern die Farbwerte und dunkeln die Farben ab. Burns erzählt aber auch hier nicht einfach nur die Geschichte des speziellen Pastellrahmens, sie erweitert das Feld der Darstellung auf die Regeln der Präsentation im öffentlichen und privaten Raum. Wirklich fesselnd ist das Buch dort, wo es Spezialwissen ausbreitet, das man in der übrigen Literatur nur selten vorfindet. Die von Burns beschriebene Entwicklung der Glasherstellung ist dafür ein Beispiel. Die lebensgroßen Pastellporträts wären ohne die erfolgreiche Produktion großer luftblasenfreier, dünn ausgewalzter, weißer Glascheiben nicht denkbar, denn wie sonst hätten die Bilder geschützt und aufgehängt werden sollen? Nur durch die technischen Fortschritte auf diesem Gebiet kurz vor 1700 waren die Künstler in der Lage, die Riesenformate in Glas zu fassen und ihre Ausstellung ohne eine Beeinträchtigung des ästhetischen Genusses zu gewährleisten. Diese technischen Voraussetzungen ermöglichten es, dass das Pastellgemälde mit dem Ölbild gleichziehen konnte.

Das kurze neunte Kapitel beschließt die Geschichte der Erfindung der Pastellmalerei mit einem Überblick über das 19. Jahrhundert, in dem Künstler wie Eugène Delacroix und Jean-François Millet die Technik für sich neu entdeckten und ein Maler wie Edgar Degas sie zum Medium des künstlerischen Experiments schlechthin machte. Nach dem Rokoko kam es hier zu einer zweiten Blütezeit des Pastells.

Dem Buch von Marx und Henning kommt das Verdienst zu, die erste umfassende Darstellung der Pastellsammlung der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister zu sein. Es ergänzt sich mit Burns Buch insofern hervorragend, weil die beiden deutschen Autoren ausführlich die Sammlungsgeschichte des „Rosalba-Kabinetts“ erzählen. Auch Burns geht darauf ein, doch bei Marx / Henning steht der Sachverhalt ganz im Zentrum. Das Museum verfügt über die weltweit größte Sammlung von Pastellen der Künstlerin.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Marx und Henning so etwas wie ein „Bestandsverzeichnis“ erarbeitet haben. Entsprechend gliedert sich das Buch in einen kurzen Einleitungstext über die Geschichte des Kabinetts und in einen Katalog aller in der Sammlung befindlichen Künstler und Werke. Die Sammlungsgeschichte wird kurz umrissen. Das Kabinett wechselte mehrfach seinen Standort, im Zweiten Weltkrieg musste es mit den übrigen Kunstbeständen in Sicherheit gebracht werden. Trotz der Kriegsverluste, zu denen 27 Pastelle der Carriera gehören, konnte der überwiegende Teil gerettet werden. Der größte Teil von Carrias Pastellgemälden ist heute in einem Ausstellungssaal des von Gottfried Semper errichteten Galeriegebäudes am Zwinger dauerhaft zu sehen. Zu diesem Bestand kommen weitere großartige Pastellgemälde von Jean-Etienne Liotard (1702–1789), Maurice Quentin de La Tour, Therese Concordis Maron, geb. Mengs (1725–1806), Anton Raphael Mengs (1728–1779), Daniel Ferdinand Caffé (1793–nach 1837) und andere. Der Katalog geht auf jedes einzelne Werk ein und gibt neben der Provenienz und Literatur auch die Entstehungsgeschichte wieder. Man bekommt einen einzigartigen Eindruck davon, wie die Sammlung gewachsen ist und welche Funktion sie erfüllte. Jener Sachverhalt, den Burns anspricht, dass die Pastelle in den höfischen Privatgemächern und Kunstsammlungen Symbole von Kennerschaft und Reichtum waren und dem Bedürfnis des Adels nach Repräsentation idealer Schönheit dienten, wird nirgendwo sichtbarer als in Dresden. Das verdeutlicht schon die Anzahl von 73 Werken der Carriera, von denen dauerhaft 50 ausgestellt sind. Ursprünglich trug August III. 157 Blätter zusammen, wodurch er die größte Sammlung der Künstlerin besaß. Hierin kamen die enorme Wertschätzung der Künstlerin zum Ausdruck und das Ziel ihres Sammlers, die umfangreichste Sammlung ihrer Werke besitzen zu wollen.

Vergleicht man Marx' und Hennings Ausführungen zu den einzelnen Werken mit der Darstellung von Burns, fällt auf, dass die deutschen Autoren bei weitem nicht so in die Tiefe gehen wie das ihre amerikanische Kollegin tut und dass die sozialhistorischen, kunstsoziologischen, materialästhetischen und materialgeschichtlichen Facetten der Geschichte der Pastellmalerei bei ihnen weniger präsent sind. Marx und Henning legen großen Wert auf die Identifizierung der porträtierten Personen und deren biographischen Hintergrund, ihnen sind die biographischen Verbindungen zwischen Sammler und Porträtierten wichtig, um darüber Aufschluss zu geben, warum die Bilder in die Sammlung kamen. Auch wenn beide Autoren auf die besondere Ästhetik der Pastellmalerei von Rosalba Carriera eingehen, vermisst man nach der Lektüre von Burns Buch bei ihnen insbesondere die Fragen nach Bedeutung und Funktion der neuen Technik am Hof des sächsischen Kurfürsten. Sie unternehmen auch nicht den Versuch, durch ein Studium der zeitgenössischen Kunstliteratur und anderer Quellen die Rezeptionsgeschichte des Pastells in Deutschland nachzuzeichnen. Es wäre sicher interessant zu sehen, ob sich die Entwicklung hier von der in Frankreich unterscheidet und inwieweit die französische Rezeption auf das übrige Europa ausstrahlte. Da die Autoren sich jedoch ganz auf die Dresdener Pastellsammlung konzentrieren und deren Schwerpunkt auf Carriera und den französischen

Pastellisten liegt, kommt die Geschichte des Pastells in Deutschland nur am Rande vor und findet nur dort einige Ausführungen, wo die Werke von Raphael Mengs, seiner Schwester Therese, Christian David Müller (1723–1797), Johann Heinrich Schmidt (1749–1829), Daniel Caffé (1756–1815), Christian Leberecht Vogel (1759–1816) und Daniel Ferdinand Caffé besprochen werden.

Bei aller Leistung, die das Autorenduo mit dem hervorragend bebilderten Buch erbracht hat, ist dieses leider doch ein wenig zu sehr ein „Bestandsverzeichnis“. Infolge der Auflistung von Künstlern und Werken stellt sich beim Lesen nach einer Weile eine gewisse Monotonie der Darstellung ein, die das Lesevergnügen mindert. Das ist schade, denn die Autoren hätten die Geschichte des „Rosalba-Kabinetts“ und der Dresdener Pastellsammlung auch weniger konventionell und für eine breitere Leserschaft erzählen können. Wieder einmal wendet sich das Kunstbuch vor allem an ein geschultes Fachpublikum; die Autoren, obwohl aus der Museumspraxis kommend, ignorieren dabei das Phänomen, das jedem Besucher des Kabinetts nicht verborgen bleibt, wenn er dort nur ein wenig länger ausharrt und die anderen Besucher beobachtet. Dann fällt ihm auf, dass sich die vielen Porträts der Carriera dem heutigen Kunstinteressierten nur unter größten Schwierigkeiten erschließen, weil die Porträtierten zu fremdartig und idealisiert erscheinen. Für den ungeübten Blick sehen alle Porträts schnell „gleich“ aus. Es kann kaum verwundern, wenn die vielen kunsttouristischen Besuchergruppen, die durch das „Rosalba-Kabinett“ geschleust werden, in der Regel nicht vor den Werken der Venezianerin stehen bleiben, sondern vor Jean-Etienne Liotards berühmtem „Schokoladenmädchen“, das gleichfalls in diesem Saal hängt. Liotards Meisterwerk ist wegen seiner erstaunlichen „Modernität“ den Sehgewohnheiten heutiger Betrachter viel angenehmer und sympathischer als es die Bilderwelt der Carriera sein kann. Gerade deshalb gehört das „Schokoladenmädchen“ zu den so genannten High Lights der Dresdener Sammlung Alter Meister.

Will man dieses Unverständnis überwinden, das die Mehrheit der Besucher Carrieras Porträts entgegenbringt, muss man das Medium Pastell auf neue Weise vermitteln. Im Gegensatz zu den beiden deutschen Autoren tut dies die Amerikanerin Burns, weil sie in ihrer eigenen Lehrpraxis mit dieser Verständniskluft konfrontiert worden ist. Allein mit ihrer verblüffenden Analogie zwischen dem Aufbau des Make-ups eines Gesichts, d. h. der „Produktion“ eines Gesichts von idealer Schönheit, und dem technischen Aufbau eines Pastellporträts weist sie Perspektiven für neue Erklärungsansätze und andere Wege der Vermittlung. Möglicherweise sind das noch immer die Stärken der angelsächsischen und amerikanischen kunstwissenschaftlichen Literatur. Wie auch immer, Thea Burns zeigt Wege auf, die bei der Erforschung der Pastellmalerei weiter gegangen werden sollten.

KAI ARTINGER  
*Berlin*