

Kleinere sprachliche Mängel und Eigenheiten können den Wert des Unternehmens nicht beeinträchtigen – mancher Neologismus und dessen Überstrapazierung oder Formulierungsschwächen muten allerdings störend an, etwa wenn im Bezug auf Picassos spielerisches Experimentieren mit Materialien, eigenen Skizzen und Ideen des öfteren vom „ludischen Charakter“ (S. 92) dieses Arbeitens gesprochen wird, wenn von Picassos „Ready made“ (S. 94) die Rede ist, wenn das Präteritum von erwägen „erwägte“ (S. 195) heißt, wenn von den „abgeknickten Extremitäten des Frauenkopfes“ die Rede ist (S. 88), wenn Charakteristika immer wieder als „Charakteristiken“ (S. 110) bezeichnet werden. Hier wäre ein letzter redaktioneller Eingriff der Sache dienlich gewesen – wie auch manche Eliminierung von Redundanzen innerhalb der Argumentationsführung. – Kleinigkeiten angesichts einer fundierten Leistung.

KIRSTEN CLAUDIA VOIGT
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

John House: Impressionism. Paint and Politics; New Haven and London: Yale University Press 2004; VII, 256 S., 180 Abb., z. T. farb.; ISBN 0-300-10240-2; £ 35,-

Ein weiteres Buch über französische impressionistische Malerei, das nicht nur eine populäre Hinführung zu überaus beliebten Bildern sein möchte, muß sich durch eine neue Blickrichtung, Fragestellung und Methode rechtfertigen, die das Verständnis dieses wichtigen Abschnitts der neueren Kunstgeschichte zu verändern, zumindest zu vertiefen suchen. John House, Professor am Courtauld Institute of Art in London, der seit über dreißig Jahren an diesem Stoff arbeitet, will zeigen, daß nicht allein umfassendere sozio-politische Bedingungen, sondern „unmittelbare politische Kontexte von nachdrücklicher Relevanz für die Maler und von fundamentaler Bedeutung für das Verständnis nicht nur der von ihnen gewählten Themen, sondern auch ihrer Suche nach Absatzmarkt und Ausstellungsorten, sowie der Form ihrer Bilder, Komposition und Ausführung, waren“ (S. 214, meine Übersetzung). Er reiht sich in die Forschungsrichtung ein, die sich seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit neuen Gesichtspunkten von den „Orthodoxien des Hoch-Modernismus“ (S. VII) lossagte. In einem abschließenden Rückblick auf sie nennt er die Anregungen, die er aus Publikationen fast ausschließlich englischer und amerikanischer Forscher empfing, und seine gelegentlichen Differenzen zu einigen ihrer Einseitigkeiten.

John House untersucht das Schaffen von Edouard Manet, Edgar Degas, Claude Monet, Auguste Renoir und Camille Pissarro sowie Alfred Sisley, Berthe Morisot, Gustave Caillebotte und Paul Cézanne zwischen den späten sechziger und den frühen achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts unter sechs Gesichtspunkten, die sich teilweise überschneiden: Oppositionelle Malerei in den späten sechziger Jahren; Skizze und vollendete Malerei; Modernisierung der Landschaft; Betrachter des modernen Lebens; Impressionistischer Pinselstrich als persönliches Markenzeichen; Aus der klei-

nen Gemeinde auf den Markt. Überschneidungen und gelegentliche Wiederholungen ergeben sich aus dem Anliegen, niemals nur ein einzelnes Element zur Charakterisierung von Kunstwerken und des Verlaufs der Kunstgeschichte heranzuziehen, sondern Ikonographie, Motivbehandlung, Formgebung und Malweise sowie die Bedingungen für Veröffentlichung und Rezeption des Geschaffenen in ihren Zusammenhängen und Wechselwirkungen zu erfassen. Dazu gehört auch, daß er das durchaus bewußte Verhalten der zu Impressionisten bzw. Unabhängigen werdenden Maler zu den gleichzeitig tonangebenden und den Erwartungen des breiten Publikums entsprechenden Malern ernst nimmt und von letzteren Bilder analysiert. Er widerspricht entschieden John Rewalds von der modernistischen Kunstwissenschaft geteilten Meinung, daß die Salonkunst als künstlerisch „unmoralisch“ völlig zu ignorieren sei (S. 207). Mit Anderen seit Robert Rosenblum vertritt er die Auffassung, daß es in ein und derselben historischen Situation stets verschiedene Typen von Kunst gibt, die es gleichermaßen zu untersuchen und zu begreifen gelte. Wertkriterien sind nicht absolut, sondern haben immer gewechselt und auch nebeneinander Gültigkeit besessen.

Das Buch ist voller werkanalytischer Beobachtungen, Vergleiche der Eigenarten einzelner Künstler und Hinweise auf Veränderungen und ihre möglichen Ursachen. Dabei ist bemerkenswert und anregend, wie House deutlich macht, daß sich niemals zwingend beweisen läßt, warum ein Bild genau die Gestalt annahm, die es zeigt, und daß sich nur begründete Vermutungen anstellen lassen, wie das erkennbare Verhalten eines Künstlers zu erklären sei. Leider erlaubte der Umfang des Buches bei der Anzahl der Künstler und Probleme oft nur allzu knappe Interpretationen an Stelle ausführlicher Argumentation. Es ist unmöglich, alles zu referieren. Ich will nur Einiges hervorheben.

House unterstreicht, daß die Geschichte des Impressionismus nicht nur als die einer immer frischer werdenden Schnellmalerei zu verstehen ist, sondern als wechselnde Beziehung zwischen *sketches* und *finished paintings* (S. 68)¹. Monet und ähnlich Renoir unterschieden deutlich zwischen *esquisses*, *pochades*, *études* einerseits und *tableaux* andererseits. Sie stellten sie gelegentlich unter diesen Bezeichnungen nebeneinander aus, auch, um immer mehr Wertschätzung für ein skizzenhafteres Gestalten durchzusetzen, oder sie malten die eher kleinen Studien bewußt nur für eine Distribution durch die kleinen Kunsthändlergalerien, nicht die Riesenschauen der Salons, in denen sie übersehen worden wären. Die sorgfältige „Vollendung“ von Gemälden, die im Salon gezeigt werden sollten, bewertet House nicht, wie üblich, als kompromißlerische Abweichung von den eigenen Prinzipien. Ob aber das Ausgestellt-Werden im Salon anzustreben sei, war bekanntlich unter den Impressionisten umstritten. House bringt das auch in einen Zusammenhang mit grundsätzlichen Meinungen, ob die im Second Empire bzw. in der Republik unter Mac Mahon herrschenden Verhält-

1 Eine andere ergiebige Behandlung erfahren die sehr oft gar nicht so rasch, sondern kalkuliert ausgeführte, gestische und performative Malerei und ihre weit zurückreichende Tradition kurz zuvor in RICHARD R. BRETTELS Ausstellung und Buch: *Impression. Painting Quickly in France 1860–1890* (Ausst.kat. National Gallery London; Van Gogh Museum Amsterdam; Sterling and Francine Clark Art Institute Williamstown, Mass.); New Haven and London 2000.

nisse und ihre Kulturinstitutionen eigentlich umgestürzt und beseitigt oder nur unterwandert und dadurch verbessert werden sollten.

Es sind immer wieder solche Beziehungen zwischen spezifisch künstlerischen Problemen oder individuellen Entscheidungen und politischen Gegebenheiten und Vorgängen, denen House nachgeht. Er macht dabei deutlich, daß sich die unter dem Begriff Impressionisten zusammengefaßten Maler von Anfang an in den Gründen und Zielen für ihre Abweichungen von herrschenden künstlerischen Normen unterschieden. Er untersucht, auf welche Weise und in welchem Grade sie bewußt Regeln verletzen. Dabei gilt dem jeweils Dargestellten besondere Aufmerksamkeit. Nicht nur die neuartige Malweise bewirkte die zunächst vorwiegende Ablehnung der Bilder, sondern mindestens ebenso die Bewertung der abgebildeten Verhaltensweisen, Kleidung, Örtlichkeiten usw. in der gesellschaftlichen Realität. House analysiert, wie weit die Maler die Klassenzugehörigkeit ihrer Figuren markierten. Die von Monet und Renoir gemalte Badestelle La Grenouillère hatte einen Ruf als Ort sittenlosen Treibens, das von der Regierung Mac Mahons bekämpft wurde. Die Darstellungen neuer Brücken und Fabriken werden in den Zusammenhang allgemeiner Diskussionen über die positive oder kritische Beurteilung der Industrialisierung und die patriotische Bewahrung der Landschaft von la douce France gestellt. Wie weit die Künstler selbst eine Parteinahme in solchen, die Politik berührenden Streitfragen bekunden wollten oder sich nur für die neuen ästhetischen Potentiale einer veränderten Umwelt interessierten, kann freilich meist nur vermutet werden. Im Gegensatz zu Albert Boime, der den frühen Bildern der Impressionisten eine politische Absicht zur metaphorischen Überwindung der von der Commune angerichteten Zerstörungen zuschrieb², hält House diese für „provokativer, kontroverser im Mitzudenkenden und weit vielfältiger“ (S. 142).

Wichtig ist, daß die Bedeutung der Thematik bzw. der Motive des „modernen Lebens“ abnahm, als nach 1879 die Kulturpolitik liberaler und der Individualität mehr Spielraum eingeräumt wurde. Die Konfrontation entspannte sich, wenn sich auch akademische Maler Themen und einigen Zügen der Malweise zuwandten, die bis dahin als oppositionell gegolten hatten. „Ein wahrhaft ‚modernes‘ Gemälde mußte nun nicht mehr ein Bild vom modernen Leben sein“ (S. 200). Während der Kritiker Louis Leroy noch 1882 den Impressionismus in Sujets und Technik als eine Ablehnung des Bürgerlichen ansah, konnte nun die Eingliederung der impressionistischen Werke in den bürgerlichen Kanon eingeleitet werden. Der persönliche Malstil wurde nun nur noch und verstärkt als Markenzeichen gehandhabt, um sich von Konkurrenten auf dem Kunstmarkt zu unterscheiden.

Obwohl John House bei Vertretern der Sozialgeschichte der Kunst wie Robert Herbert bemängelt, daß sie sich zu sehr auf die Realität hinter den Bildern und zu wenig auf die Art ihrer Darstellung konzentrieren (S. 211), oder breitere sozio-politische Beziehungen der Kunst ins Auge fassen, während es ihm um die unmittelbaren

2 ALBERT BOIME: *Art and the French Commune. Imagining Paris after War and Revolution*; Princeton 1995, S. 11, 45.

politischen Kontexte geht (S. 214), erweist sich sein Begriff von Politik doch als so weit, daß er auch auf die Notwendigkeit verweist, philosophische, theologische und besonders populär-theologische Ansichten zu berücksichtigen (S. 213), um die Kunstgeschichte zu verstehen. In seinem material- und gedankenreichen Buch überwiegen sogar die Hinweise auf sozial- und kulturgeschichtliche Faktoren und jene Vermittlungsebene, die man gesellschaftliche Kunstverhältnisse nennen kann, Beispiele für direkte Beziehungen zwischen Kunst und den Kernbereichen *politischen* Denkens und Handelns.

PETER H. FEIST
Berlin

Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ... : Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann 1906–1940; hrsg. von Hans Delfs, Mario-Andreas von Lüttichau, Roland Scotti; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004; 992 S., 94 SW-Abb., 16 Farbabb., CD-ROM; ISBN 3-7757-1477-4; € 49,80

Die Ausstellung „Farben sind die Freude des Lebens“. Ernst Ludwig Kirchner – Das innere Bild“, die von Dezember 1999 bis zum März 2000 im Davoser Kirchner Museum und anschließend im Essener Folkwang Museum zu sehen war, brachte die verantwortlichen Organisatoren Roland Scotti und Mario-Andreas von Lüttichau gemeinsam mit dem Physiker Hans Delfs, einem Enkel von Carl Hagemann, auf den Gedanken, die Künstlerkorrespondenzen dieses bedeutenden Kunstsammlers und Mäzens für eine Veröffentlichung zu bearbeiten. Knapp vier Jahre investierten die drei Genannten in das Projekt, das nun, seit Sommer 2004, in Buchform und als CD-ROM vorliegt.

Das Bild von der Persönlichkeit Carl Hagemanns, der 1867 in Essen geboren wurde und 1940 bei einem Unfall in Frankfurt am Main ums Leben kam, erschließt sich in erster Linie aus der vorliegenden Briefsammlung. Bis zu Beginn seiner Sammlertätigkeit, die kurz nach der Jahrhundertwende erstmals zu belegen ist, hatte der spätere Sammler und Mäzen ein Studium der Chemie mit Promotion absolviert, war in die Farbenfabriken vormals „Friedr. Bayer et comp.“ in Wuppertal-Elberfeld eingetreten, und, als ein Teil des Unternehmens nach Leverkusen verlegt wurde, war er, dessen berufliche Laufbahn bei Bayer sehr erfolgreich verlief, dorthin nachgefolgt.

Hier in Leverkusen begann er sich für Kunst zu interessieren, besuchte regelmäßig sonntags das Essener Kunstmuseum und lernte spätestens 1907 dessen Direktor, Ernst Gosebruch, persönlich kennen. Unter dem Einfluß des um fünf Jahre jüngeren Museumsdirektors und dem Eindruck einer Emil Nolde-Ausstellung, vermutlich im Frühjahr 1910 im Essener Kunstverein, rückten die Malerei und die Graphik des deutschen Expressionismus zunehmend mehr in den Mittelpunkt von Hagemanns Kunst- und Sammlerinteresse. Der erste dokumentierte Schritt in diese aktuelle Richtung war der Kauf zweier Gemälde von Nolde zum Jahresende 1912: „Frischer Tag am Meere“ und „Blumengarten (Frau im weißen Kleid)“.