

wurde von einem Amateur gefilmt und umgehend auf Facebook geteilt, von wo aus das Video sich in Windeseile verbreitete und schließlich dazu führte, dass sich der Aufnehmende bei den Angehörigen entschuldigte. Müller kommentiert das so, als handelte es sich um ein Kunstwerk: „Das Polizistenmord-Video invertiert und affirmiert zugleich Invisibilisierungsqualitäten indexikalischer Medien, indem es die Fragilität von illusionistischen Authentifizierungsstrategien ebenso aufzeigt, wie es sie selbst verfolgt. Die Sichtbarkeit des Mediums kritisiert die Kongruenzbewegung von Lebenswirklichkeit und medialer Realität ebenso, wie es sie nachzeichnet. [...] Das Medium zeigt sich und wird doch ausgeblendet; es gibt sich zu erkennen und wird doch transparent: Die Realitäten scheinen zu kollabieren“ (95).

Gleichwohl wird niemand diesen Sammelband aus der Hand legen, ohne wichtige Anregun-

gen zum Nach- und Weiterdenken mitgenommen zu haben. Angesichts der Verbreitung von Bildern in sozialen Foren erwähnt Sophia Greiff, Stephen Mayes habe auf der Tagung darauf hingewiesen, dass es in digitalen Medien nicht mehr auf das Einzelbild und die daraus folgenden Reaktionen ankomme. Die geteilten Aufnahmen hätten einen „dialogorientierten, diskursiven Charakter“ angenommen, der eher mit der gesprochenen Sprache vergleichbar sei (67). Nicht nur fotografische Praktiken, so wird in *Images of Conflict* deutlich, stehen auf dem Prüfstein, sondern auch die Bildtheorie.

---

**PROF. DR. CHARLOTTE KLONK**  
 Institut für Kunst- und Bildgeschichte,  
 Humboldt-Universität zu Berlin,  
 Unter den Linden 6, 10099 Berlin,  
[charlotte.klonk@culture.hu-berlin.de](mailto:charlotte.klonk@culture.hu-berlin.de)

## Das Bilderrätsel als Denkmodell der Moderne

Tobias Vogt  
**Artikel der Kunst. Alltagsobjekt  
 und Wortspiel in den Pariser  
 Bildkünsten des 19. Jahrhunderts**  
 (Berliner Schriften zur Kunst).

Paderborn, Wilhelm Fink Verlag 2019.  
 383 S., 218 s/w und 17 farbige Abb.  
 ISBN 978-3-7705-6291-6. € 44,90

---

**D**en Ton für das vorliegende Buch, das aus einer 2015 an der FU Berlin angenommenen Habilitationsschrift hervorgegangen ist, gibt der Obertitel *Artikel der Kunst* an. Er ist ein Wortspiel, das mit der Mehrdeutigkeit des Begriffs „Artikel“ operiert. Dieser Begriff verweist (mindestens) einerseits auf die Artefakte, die mit dem Terminus „Kunst“ bezeichnet werden, andererseits auf die Texte aus

Kritik und Wissenschaft, die dieses Phänomen reflektieren. Das Buch behandelt beides – einzelne Kunstgegenstände wie kunstkritische und -historische Literatur – und ist darüber hinaus in einem weitergehenden Sinne an Wortspielen interessiert: Das Wortspiel ist, wie der Untertitel offenbart, bezogen auf das Paris des 19. Jahrhunderts, selbst Thema der Untersuchung. Dass „Wortspiel“ mit „Alltagsobjekt“ gekoppelt erscheint, wird im Verlauf der Untersuchung auf unterschiedlichen Analyseebenen ausgespielt und dabei immer wieder der Resonanzreichtum einzelner Begriffe genutzt, so dass „Wortspiel“ schließlich auch für ein Strukturprinzip der Argumentation steht.

Haupt- und Untertitel deuten bereits an, dass bei Vogt die üblichen Ingredienzien einer wissenschaftlichen Untersuchung – konkrete Gegenstände sowie Texte, die sich mit diesen Gegenständen, historischen Zusammenhängen oder methodischen und theoretischen Fragen befassen – eine individuelle Justierung erfahren. Es gibt einge-

hende und präzise Gegenstandserfassungen, die Grundlage für vielschichtige, mitunter immer wieder neue Annäherungen im Verlauf des Buches sind. Es gibt Einschübe, in denen Einzelaspekte längere historische Perspektiven zugewiesen bekommen. Schließlich schwillt der Text zuweilen zu veritablen Forschungsberichten zu unterschiedlichen Fragen an.

Im Gewebe des Textes schiebt sich jeweils das eine oder das andere Interesse nach vorne. Der Plan, dem der Autor dabei folgt, resultiert – so der Eindruck – aus dem Schreibprozess. Die drei Kapitel, die den Hauptteil des Buches bilden, können hier mit ihren Überschriften „Collage und Ready-made“, „Zeitungsletterten in Öl auf Leinwand“ sowie „Bild und Text im Spiel“ nur eine ungefähre Orientierung geben. Eindeutig ist, dass nicht der systematische Zugriff auf einen Gegenstandsbezug das Argument strukturiert. Vielmehr wird eine Vielzahl von Gedanken und Aspekten, die sich aus der Beschäftigung mit Phänomenen der visuellen Kultur der zweiten Hälfte des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts ergeben, in dem Moment, in dem sie auftauchen, weiterverfolgt. Sie determinieren in ihrer Eigenlogik den Fortgang der Untersuchung, so dass der Autor gewissermaßen die Prozesshaftigkeit des eigenen Denkens ausstellt.

### **BRUCH MIT MODERNE-NARRATIVEN**

Die Fülle der Gegenstände und Diskurse bedeutet keinesfalls, dass die Arbeit keinen roten Faden hätte; vielmehr macht Vogt sehr deutlich, worum es ihm geht. Landläufige Modernismus-Narrative sollen einer Kritik unterzogen werden, genauer: die Annahme, dass in Paris um 1910 Grundstürzendes passiert sei, mit dem eine Avantgarde durch die Collage, das *papier collé* und das Ready-made im Bruch mit der Tradition nie Dagewesenes als neuen Standard für fortschrittliche Kunst etablierte. Stattdessen soll das Buch „diese vermeintliche Erstmaligkeit mit bereits vorhandenen, erprobten oder ausgearbeiteten, allerdings historisch verschütteten oder unbeachteten künstlerischen Verfahren in Verbindung bringen, von denen Duchamp, Picasso oder der gegenüber Picasso oft marginalisierte Georges Braque profitiert haben

könnten.“ (11) Indem der Autor solche Verbindungen aufsucht, will er die Ideologie des Bruchs mit der Vergangenheit, die das Selbstbild der Avantgarde bekanntermaßen maßgeblich mitbestimmte, auf der Ebene der Gegenstände unterlaufen und gleichzeitig vor dem Hintergrund der Kunstgeschichtsschreibung eine Kritik an Erklärungsmustern vortragen, die mit homogenen Stilbegriffen und Dichotomien operieren: „Diese Studie möchte [...] über die theoretische Begründung einer Kritik an Zäsuren und Epochenbildungen hinaus künstlerische Belege und kunsthistorische Erklärungen zur Diskussion stellen, die es ermöglichen, weiche Übergänge gegenüber den harten Brüchen argumentativ herauszubilden. Die Kunstgeschichtsschreibung mag dabei zunächst an Orientierungspunkten verlieren, am Ende mögen sich aber anhand der Korrekturen neue Perspektiven abzeichnen.“ (14) Statt von „Zäsuren“ sollen, so Vogt, diese neuen Perspektiven von „Bindegliedern“ und ausdrücklich nicht von „Vorläufern“ bestimmt sein, da „der Vorläufer, wie Hans-Jörg Rheinberger geschrieben hat, ‚kein Neuerer *avant la lettre*, sondern eine historiographische Konstruktion‘ ist.“ (13)

Unter den im engeren Sinne kunsthistorischen Gegenständen, die Vogt – neben anderen Erzeugnissen der visuellen Kultur vor allem Seiten aus Zeitungen und Zeitschriften – unter Maßgabe dieser Vorgaben in den Blick nimmt (etwa Degas' „Petite Danseuse de quatorze ans“ von 1878–81, Cézannes „Louis-Auguste Cézanne, père d'artiste, lisant, L'Événement“ von 1866, Baudrys „Charlotte Corday“ von 1860 oder Gérômes „Enseigne pour un opticien“ von 1902), ragt Claude Monets „Le Déjeuner“ von 1868 heraus (Abb. 1), einst Exponat auf der ersten sog. Impressionisten-Ausstellung 1874 und heute im Besitz des Städel Museums in Frankfurt. Dieses Bild, das sich als frühes, großformatiges Figurenbild quer zum eingeführten Image dieses Künstlers verhält, wird aus unterschiedlichen Blickwinkeln an mehreren Stellen des Buches beleuchtet.

Dabei steht ein Detail im Fokus, das vom Autor in erheblichem Maße mit Bedeutung aufgeladen wird: die zusammengefaltete Zeitung auf dem Ess-

tisch, die durch die gemalten Buchstaben „LE FI“ als eine Ausgabe von *Le Figaro* gekennzeichnet ist. Für dieses Detail werden unterschiedliche Kontexte eröffnet: die Tradition der Trompe l'œil-Malerei, die Geschichte des Presseorgans, auf das angespielt wird, Bilder mit gemalten Druckbuchstaben etc. und schließlich: der Rebus, also ein Rätsel, das mit Bildern bzw. bildhaften Anordnungen und Buchstaben operiert und zwischen diesen Elementen im Medium der Sprache eine Bedeutung als Lösung generiert. Monets Bild sei nun Vogt zufolge ein Spiel mit Worten und Bildern, also ein Rebus. Dazu mache es die Zeitung mit ihrem in Teilen lesbaren Titelkopf, und zwar aufgrund ihrer Position im Bild auf einer Diagonalen zwischen dem Kinderspielzeug im Vordergrund links und dem Kind am Esstisch oberhalb der Bildmitte rechts und aufgrund der Klangähnlichkeit von „LE FI“ und „le fils“. Des Rätsels Lösung sei der nachdrückliche Hinweis auf Monets 1867 geborenen Sohn Jean, der seiner noch nicht durch Heirat legitimierten Beziehung mit Camille Doncieux entstamme.

**A**llerdings würde sich Vogt zweifellos dagegen verwehren, die Feststellung dieser Bedeutung, die auf das Privatleben und die Psyche des Bildautors verweist, als Ergebnis der Arbeit zu bezeichnen. Anders als ältere Literatur zu Monets Bild, in der die private Dimension der dargestellten Szene häufig eine Rolle gespielt hat, geht es dem vorliegenden Buch, wie erwähnt, um eine inhaltliche und methodische Kritik an der Kunstgeschichtsschreibung zur Moderne. Monets Gemälde ist in diesem Zusammenhang ein Mittel zum Zweck, der Schauplatz, an dem unter Maßgabe des oben genannten Erkenntnisziels grundsätzliche Feststellungen zu Bildern, zur Kultur und zur Geschichte erörtert werden sollen.

### REBUS UND ARTIKEL ALS ANALYSEINSTRUMENTE

Entscheidend für diese Erörterung sind dezidierte methodische und begriffliche Festlegungen. Methodisch positioniert sich der Autor im Feld der

Diskursanalyse, die seinen integralen Zugriff auf Bilder und Texte unterstützt und für die vorliegende Arbeit zwei Setzungen bedingt: einen konstruktivistischen Wirklichkeitsbegriff und eine ausgesprochen begriffssensible Herangehensweise, so dass schon durch das zur Anwendung gebrachte wissenschaftliche Verfahren ein Bezug zum Wortspiel hergestellt wird. Die Figur des „Rebus“ als das für Methode und Inhalt zentrale Konzept bildet die Bandbreite der untersuchten Phänomene ab. In den Überlegungen zu Texten und zu Bildern und zu ihrem Verhältnis zueinander geht es unter anderem um Bilderrätsel, die auf der letzten Seite von Zeitungen abgedruckt wurden, um Zeitungsfragmente in *papiers collés*, um gemalte Zeitungen in Gemälden und um das Verhältnis von visuellen Artefakten und kunsthistorischer Literatur, das heißt: neben dem „High“ der Hochkultur gerät programmatisch immer auch das „Low“ kommerzieller Kultur in den Blick.

Für letztere tritt das neben „Rebus“ zweite resonanzreiche Konzept der Arbeit ein, das Titelwort „Artikel“, das der Autor auf eine für sein Buch bezeichnende Weise in eine (nur) mittelbare Beziehung zum erstgenannten Begriff bringt, indem er auf das wichtige Publikationsmedium für Rebusse verweist, die Zeitung, die selbst Ware ist und zugleich Artikel beinhaltet. Resonanzreich heißt in diesem Fall, dass Vogt den Begriff tatsächlich auf drei Bedeutungsebenen versteht (25): „Artikel“ bezeichne eine Wortart, spiegelt also das Interesse des Autors an Buchstaben und ihrer Reihung, dann eine publizierte Texteinheit, die im Sinne von kunstkritischem und -historischem Schrifttum explizites Thema des Buches ist, und schließlich eine käufliche Ware, die Vogt vor allem in Gestalt von Zeitungen und Textilien in seine Überlegungen einbezieht (Zeitungen als „Quintessenz der Modernität und Urbanität“ [18] im Paris des 19. Jahrhunderts, die „künstlerische Verwendung von Bekleidungsstoffen und der aus ihnen genähten Artikel“ [18] als korrigierenden Exkurs).

Bei der dritten Lesart von „Artikel“ als Handelsware wird mit dem Kapitalismus ein Zeitkontext für den Diskurs, den das Buch thematisiert,

**Abb. 1 Claude Monet, Le Déjeuner, 1868. Öl/Lw., 231,5 x 151,5 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum, SG 170 (Monet und die Geburt des Impressionismus. Ausst.kat., hg. v. Felix Krämer, München u. a. 2015, S. 121)**

präsentiert, ein Zeitkontext, der das moderne Kunstsystem mit seinen Wertungen ganz entscheidend charakterisiert und eine der Triebkräfte dafür ist, dass die akademische Hochkunst unter dem Druck einer populäreren Bildkultur erodierete. „Artikel“ wie „Rebus“ rufen also die Beziehung von „High“ und „Low“ auf. Deren Thematisierung gehört zum Programm des Buches, das sich damit von der unheiligen Allianz einer hergebrachten Kunstgeschichtsschreibung zur vermeintlich autonomen modernen Kunst und dem vom Sonderstatus der Kunst profitierenden Kunstmarkt lösen möchte.

Schließlich laufen noch mindestens zwei weitere Diskursfäden mit, die sich ab und an in den Vordergrund schieben. Zur Auseinandersetzung mit der kunsthistorischen Literatur gehört, dass der Autor zum einen die Konzepte „Realismus“ und „Symbolismus“ in Bezug auf sein ‚Leitfossil‘, Monets „Déjeuner“, in die Waagschale wirft und dieses letztlich als symbolistisch beschreibt (oder vielmehr diese Kategorie andeutend mit ihm in Verbindung bringt). Dabei geht es natürlich nicht darum, eine stilgeschichtliche Einordnung vorzunehmen. Vielmehr dient die Kategorie dazu, die generelle Verfasstheit von Bildern zu beschreiben, denen der Autor im Sinne seiner diskursanalytischen Methode grundsätzlich eine eigene Realität zuerkennt. Zum anderen ist es Teil seiner Ablehnung von Zäsuren und seinem Aufsuchen von Bindegliedern, dass Vogt sich auch an der Idee des autonom schaffenden Einzelkünst-



lers abarbeitet, indem er „High“ und „Low“ zusammendenkt und im Falle von Duchamp oder Degas nachdrücklich auf arbeitsteilige Prozesse bei der Herstellung von Kunstwerken hinweist.

### **AUF DER SUCHE NACH BEZÜGEN**

Die Tour de Force, die Vogt im vorliegenden Buch unternimmt und die hier nur in groben Umrissen nachgezeichnet werden kann, lebt von den Zusammenhängen, die allerorten hergestellt oder angedeutet werden. Darunter sind insbesondere im ersten Kapitel der Studie solche, die unmittelbar überzeugen. Dies gilt etwa für die Bezüge, die der Autor – teilweise den Fahrten, die bereits in der Literatur gelegt wurden, folgend, teilweise eigene Akzente setzend – zwischen Degas' kleiner Tän-

zerin in Wachs und Bronze mit textilen Bestandteilen und Jean-Désiré Ringel d'Illzachs heute verlorener Figurengruppe „Splendeur et Misère“, zwischen Duchamps Flaschentrockner und Schaufensterdekorationen in Kaufhäusern oder den *papiers collés* der Kubisten und Vorzeichnungen zu Zeitschriftenillustrationen herstellt.

Andere Bezüge bleiben spekulativ, so dass man Vogt dort nicht folgen möchte. Die Verbindung, die der Autor zwischen Cézannes Porträt des lesenden Vaters und solchen altniederländischen Verkündigungsdarstellungen postuliert, in denen der Schriftzug mit der Ansprache Gabriels an Maria auf dem Kopf steht, ist ein Beispiel dafür, wie unbewiesene Annahmen auf unbewiesene Annahmen getürmt werden, um vermeintliche Kausalitäten zu erkennen (184). Auch dort, wo Vogt im Falle eines verlorenen Seestücks von der Hand Monets mithilfe von zeitgenössischer Karikatur und Kunstkritik weitgehende Implikationen von Buchstaben in der Malerei dieses Künstlers zu rekonstruieren versucht, zeigen sich überbordende Spekulationen und eine übertriebene Wahrnehmung von Bezügen (241f.).

Passend zum Forschungsdesign sind es mitunter auch Gedanken- und Wortspiele, mithilfe deren Bedeutung suggeriert wird. Dies gilt dann, wenn der Verfasser eine nicht näher definierte (und auch nicht weiterverfolgte) Beziehung zwischen Claude Monet und Claude Lorrain lose in den Raum stellt, indem er diese beiden Maler „Vornamensvettern“ nennt (170), oder im Falle der Seestücke Monets, in denen Schriftzüge mit den Schiffsnamen eine Rolle spielen, feststellt, dass der Künstler „gewissermaßen erstens die Tätigkeit der Schiffsmaler mit zweitens denselben Materialien“ wiederhole, weil „die auffällige Erscheinung der eigenhändig gefertigten Druckbuchstaben auf den Schiffen auch aus dem Umstand“ resultiere, „dass die Darstellungsgegenstände selbst aus Ölfarbe auf Holz (Schiffsrumpf) oder auf Leinwand (Segel) bestanden. Die Industrialisierung der Fischerei, die eine Kennzeichnung der Schiffe verlangte, traf sich in diesem Fall mit der Entwicklung der chemischen Industrie, die auch die Produktion von Farben betraf.“ (221)

Ähnlich dunkle Andeutungen finden sich auch an anderer Stelle. Es ist nicht deutlich, ob dem Satz: „War die technisch komplizierte Produktion dieser Bilder, wie im ersten Teil besprochen, nur in Arbeitsteilung zu bewerkstelligen, war ihre einzelne Rezeption im Verbund von Kunstzeitschriften für Maler wie Monet eine wichtige Quelle wiederum für die eigene Produktion“ irgendeine tatsächliche Aussagequalität oder Beweiskraft zukommt (206).

Ist es also gelegentlich ermüdend, beim Lesen alle die Bälle in der Luft zu halten, die der Autor hochgeworfen hat, so muss auch gesagt werden, dass Vogt – ein wenig trickreich vielleicht, aber im Einklang mit dem sich auf die Kunstgeschichtsschreibung beziehenden selbstreflexiven Anspruch des Buches – den schmalen Grat zwischen Interpretation und Überinterpretation explizit zum Thema macht. Er erörtert dies einerseits in Bezug auf Monets „Déjeuner“ und die Möglichkeit, beim Schriftzug „LE FI“ das fehlende „GARRO“ mitzudenken, dieses zu „garçon“ zu ergänzen und wiederum auf den unehelichen Sohn zu beziehen, andererseits in Auseinandersetzung mit theoretischen Positionen, wie sie etwa von Umberto Eco oder Georges Didi-Huberman eingenommen wurden (178).

### METHODISCHE AUSLASSUNGEN

Der Reichtum an angesprochenen Themen und Aspekten, der das vorliegende Buch auszeichnet (und der auf einem beeindruckenden Lektürepensum basiert, von dem das 24-seitige Literaturverzeichnis zeugt), erzwingt stellenweise eine Engführung der Argumentation. Dies darf bedauert werden, etwa dann, wenn der Autor bei seiner (Didi-Huberman und Daniel Arasse folgenden) Kritik an der Panofsky'schen Ikonographie und Ikonologie nicht darauf eingeht, dass es innerhalb dieses Methodenmodells die Korrektive Stil- und Typengeschichte gibt, die durchaus dessen Textgläubigkeit in kommentarbedürftiger Weise flankieren und relativieren (vgl. 284–289).

Bei allem theoretischen Anspruch, der sich vor allem im dritten Kapitel bemerkbar macht, spielen

doch innerhalb des Arguments konkrete Gegenstände der visuellen Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle. Die genauen Lektüren, denen einzelne Werke der Hochkunst, aber auch solche der populären Bildproduktion unterzogen werden, gehören zu den unbedingt überzeugenden Passagen des Buches. Der Autor versteht es, der Spezifik ihrer bildhaften Erscheinung gerecht zu werden, und stellt sie theoretischen Überlegungen eher als *Pièces de Résistance* gegenüber, als dass er sie zu deren Illustration ver- nutzt.

Der Zuschnitt des Buches sieht allerdings nicht vor, dass, wie oben schon bemerkt, in ihrem Verlauf Gegenstandsgruppen systematisch erschlossen würden. So erlaubt sich der Autor, den *papiers collés* und Collagen Picassos und Braques, die doch bei der Thesenbildung eine zentrale Rolle spielen, im Unterschied zu Duchamps Readymades kaum Aufmerksamkeit zu schenken. Dies erstaunt, denn die Literatur hat das auf „journal“, vielleicht auch selbstreferentiell auf „jeux“ anspielende „JOU“ in den Collagen der Kubisten längst kommentiert (vgl. etwa William Rubin, *Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus*. Ausst.kat. New York, Museum of Modern Art, Basel, Kunstmuseum, München 1990, 21f.). Gleichzeitig sind die Zeitungsausschnitte, die in *papiers collés* eingeklebt sind, eher optisch als semantisch interessant, so dass diese Objekte weitere, gegebenenfalls relativierende Deutungshorizonte eröffnet hätten. Einen korrigierenden Diskurs denkt der Verfasser ja durchaus mit: in Form der Bekleidungsstoffe, die im ersten Kapitel als Thema stark gemacht werden und bei denen man sich eher wundert, dass sie im weiteren Verlauf der Arbeit kaum noch eine Rolle spielen (und deswegen wohl im Schreibprozess zum „Exkurs“ abgewertet worden sind).

Ziel des vorliegenden Buches ist es, anspruchsvoll auf mehreren Ebenen zu argumentieren und mit landläufigen Narrationen des Faches Kunstgeschichte nichts weniger als eben dieses selbst in den Blick zu nehmen. Eigene Recherchen von Primärmaterial spielen dabei eine zentrale Rolle. Der Autor folgt aber auch ausgiebig den Spuren vorgängiger Forschungsliteratur (zur Avantgarde, zu

High & Low etc.) und ruft punktuell Gegenstände auf, die dort bereits diskutiert wurden. Die jeweiligen historischen Kontexte dieser selbst recherchierten wie von der Literatur vorgegebenen Gegenstände werden unterschiedlich intensiv durchleuchtet, und sie werden in Bezugssysteme eingesponnen, die erhellend sind, mitunter aber auch spekulativ scheinen. Gleichzeitig finden absichtsvoll Sachverhalte außerhalb eines kanonischen kunsthistorischen Wissens Berücksichtigung, die es wiederum nachvollziehbar erscheinen lassen, dass ausführlich Ergebnisse der Literatur etwa zum Rebus referiert werden. Die Tatsache, dass es eben auch um den Forschungsdiskurs geht, ist natürlich der Grund dafür, dass Lesefrüchte aus- gebreitet werden. Diese Entscheidung hat aber auch zur Folge, dass hinter der Beschäftigung mit dem Diskurs eine historische Realität versinkt, die als eigenständige Größe im Forschungsdesign der Arbeit aber ohnehin nicht vorgesehen ist.

Man tut Vogt daher nicht Unrecht, wenn man die eigentliche Qualität seiner Arbeit außer in der genauen Lektüre der Erscheinung ausgewählter visueller Gegenstände darin erblickt, dass sie eine wirklich beeindruckende Kompilationsleistung darstellt. Diese besteht in der interessanten Zusammenstellung von Bildern und Texten unter der Maßgabe einer These und im Weben eines Diskurses, der beharrlich versucht, einen Denkraum für ein alternatives Verständnis moderner bildender Kunst zu eröffnen. Vollkommen zu Recht weckt Vogts Buch Zweifel an einfachen Erklärungen, die von linearen historischen Entwicklungen ausgehen oder mittels klarer Dichotomien geschichtlichen Fortschritt konstruieren. Der Text bietet anregendes *food for thought* – mit einer leichten Tendenz, die Zeit der Leser und Leserinnen zu monopolisieren.

---

**PROF. DR. CLAUDIA HATTENDORFF**  
Professur für Kunstgeschichte,  
Institut für Kunstpädagogik  
der Justus-Liebig-Universität Gießen,  
Karl-Glöckner-Str. 21 H, 35394 Gießen,  
Claudia.Hattendorff@kunst.uni-giessen.de