

Veronica Peselmann

Der Grund der Malerei

Materialität im Prozess bei Corot und Courbet

Veronica Peselmann

Der Grund der Malerei

Materialität im Prozess bei
Corot und Courbet

Reimer

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freunde,
Förderer & Ehemaligen der Freien Universität Berlin e. V.

D 188

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Alexander Burgold · Berlin
Umschlagabbildung: Gustave Courbet, *Autoportrait sous forme d'une pipe*, 1858, siehe Tafel XVII

Papier: Magno Volume
Schrift: Adobe Garamond, Brandon Grotesque

Druck: Beltz Grafische Betriebe GmbH · Bad Langensalza

© 2020 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01628-1

Inhalt

Einleitung	7
I. Methodenreflexion und Historisierung der kunstgeschichtlichen Forschung zu malerischen Bildgründen	15
I. 1 „Der Grund. Das Feld des Sichtbaren“.....	15
I. 2 Phänomenologie zum Grund des Bildes: dynamischer und bewegter Grund.....	17
I. 3 Der materielle Grund als Basis einer Moderne.....	21
I. 4 Materialorientierte Ansätze zum Bildgrund.....	26
I. 5 Produktionshistorische und restauratorische Ansätze zum standardisierten Bildgrund.....	32
II. Beschriebene Gründe: Der Grund als Lemma in Lexika des 19. Jahrhunderts ...	41
II. 1 Lexika als Schriften des kanonisch geltenden Wissens.....	43
II. 2 Deutsche Lexika: Vom ‚Material‘ zum ‚Hintergrund‘.....	47
II. 3 Französische Lexika: Der ‚Fond‘ zwischen Fläche und Feld.....	67
II. 4 Englische Lexika: ‚Ground‘ als Ergebnis von malerischen Praktiken.....	80
III. Camille Corot (1796–1875)	87
III. 1 <i>Marietta – à Rome</i>	87
III. 2 <i>Jeune Italien assis dans la chambre de Corot à Rome</i>	103
III. 3 Die Serie <i>L’Atelier d’Artiste</i>	117
Farbtafeln	129
IV. Gustave Courbet (1819–1877)	145
IV. 1 <i>L’Atelier du Peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale</i>	145
IV. 2 <i>Autoportrait sous forme d’une pipe</i>	170
IV. 3 Grundregeln der Malerei.....	180

Fazit	191
Anhang	195
Quellen und Literaturnachweise	196
Archive.....	196
Literatur.....	196
Abkürzungen	217
Abbildungsverzeichnis	218
Abbildungsnachweis	220
Dank	221

Einleitung

Im Jahr 2013 begann die umfassende Restaurierung eines der herausragenden Meisterwerke des Musée d'Orsay in Paris: *L'Atelier du Peintre* (1854/55) von Gustave Courbet. Das zu restaurierende Gemälde nimmt in der Sammlung eine besondere Stellung ein und bestimmt den gesamten Courbets Arbeiten gewidmeten Saal. Da ein solches Werk nicht für Monate oder gar Jahre in der ständigen Sammlung fehlen kann, wird die Restaurierung in einem eigens dafür gebauten Glaskubus innerhalb des Courbet-Raumes, vor den Augen der Besucher vorgenommen.

Auf einer monumentalen Größe von 361 × 598 cm präsentiert Courbet den Betrachtern einen Blick in sein Atelier. Er selbst arbeitet an der Staffelei in der Mitte, um ihn herum stehen dicht gedrängt zahlreiche Menschen, die vor einer hohen Wand im Hintergrund platziert sind. Die düster dominante Gestaltung dieses Hintergrundes, der nahezu die Hälfte des gesamten Gemäldes einnimmt, steht in eigentümlicher Spannung zu den dargestellten Figuren.

Courbets Gemälde *Atelier* ist eines seiner zentralen Werke und wurde mit Öl auf Leinwand gemalt. Die materiale Trägersubstanz des Bildes wirft für die Restauratoren eine Reihe schwierig zu beantwortender Fragen auf. Denn offenbar wurde das *Atelier* nicht auf einer homogenen Leinwand gemalt, sondern auf mehreren zusammengenähten und sukzessiv angefügten Leinwandstücken. Diese Stoffstücke bestehen aus unterschiedlichem Leinwandmaterial und wurden ebenso unterschiedlich bearbeitet, grundiert und mit Farbe versehen. Um das Gemälde fachgerecht zu reinigen und zu restaurieren, muss vorab die exakte Materialzusammensetzung bestimmt werden. Des Weiteren gibt ausschließlich die Analyse der einzelnen Träger darüber Auskunft, welche Leinwandstücke wann ergänzt wurden. So sind ausgehend von der mittigen Figurengruppe mit dem Selbstporträt von Courbet weitere Stoffbahnen für die umgebenden Figuren hinzugefügt worden. Die hoch aufragende Rückwand mit Himmelsgestaltungen besteht aus einem langen Leinwandstück, welches als letzte Stoffbahn über die Figurendarstellungen angenäht wurde.¹ Dieser gemalte

1 Mottin, Bruno: A Complex Genesis. Courbet in the laboratory, in: *Gustave Courbet* (Ausst.-Kat., New York: Metropolitan Museum of Art, 2008), Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, S. 70–82.

Hintergrund bildet einen weiteren zentralen Aspekt der umfassenden Untersuchung. Die Restauratoren prüfen, aus welchen unterschiedlichen Farbschichten dieser Hintergrund besteht, da sich an der Oberfläche mehrere Motive überlagern und eine indifferente Gestaltungsweise hinterlassen. Zu klären ist, woher diese Uneindeutigkeit stammt: Die restauratorische Analyse geht der Frage nach, ob eine Bildversion die vom Künstler präferierte Version war und sich die darunter liegenden Bildschichten möglicherweise erst im Laufe der Zeit durchgedrückt haben oder ob Courbet die Ambiguität von Anfang an intendierte und sie somit als Teil seiner künstlerischen Prozesse zu verstehen ist.²

Diesen komplexen und prägnanten Aufbau des Hintergrundes hat die kunstgeschichtliche Literatur bislang auffallend wenig diskutiert. Dies überrascht, verleiht doch die zusätzlich angenähte Leinwand, die den Himmelshintergrund trägt, diesem Bildbereich bei Courbet eine für die damalige Zeit ungewöhnliche Dominanz. Deutlich überragt der Hintergrund die Figuren im Vordergrund, dennoch verharrt die Forschung weitgehend auf der narrativen Ebene der figürlichen Darstellung. Die restauratorische Erkenntnis, dass die Stoffbahn des Hintergrundes später ergänzt wurde und nicht lediglich ausgemalt werden musste, um ein bestehendes Format zu füllen, könnte ein Hinweis dafür sein, dass dem Bereich des Hintergrundes gezielt eine wichtige künstlerische Funktion für die Bildkomposition und Wirkung zugerechnet wurde. Diese gemäldetechnologischen Fragestellungen und Analysen verdeutlichen, dass hier ein über die ikonologische Identifikation und Interpretation der dargestellten Figuren hinausgehender Zugang zum Bild über den Grund des Gemäldes erfolgen muss.

Das Beispiel des *Atelier* zeigt eine Problematik auf, welche den wissenschaftlichen Umgang mit Malerei insgesamt betrifft: Eine Arbeitsteilung zwischen den Materialexperten der Restaurierungsinstitute einerseits und der hermeneutisch, bildinterpretatorischen Analyse der Kunstgeschichte andererseits ist nach wie vor stark ausgeprägt. Obwohl beide Disziplinen am gleichen Objekt arbeiten und konstitutiv miteinander in Beziehung stehen, finden sie sich in den meisten Analysen als parallel nebeneinander argumentierende Auseinandersetzung um das Bild wieder. Das *Atelier* besteht für die kunsthistorische Disziplin in erster Linie aus Figuren. Ein so disziplinar gebahnter analytischer Zugang klammert wesentliche Flächen des Bildes unhinterfragt aus: Der vielfach angenähte, bemalte und überdimensionierte Hintergrund wurde zumeist ignoriert. Die Interdependenzen von Material, Materialbearbeitung und Oberfläche sind bislang methodisch in der Kunstgeschichte eher unverbunden. Ansätze, diese Felder stärker in Relation zueinander zu setzen, fehlen weitestgehend.³

2 Gemäß der Aussage der leitenden Restauratoren des Projektes, Bruno Mottin (C2RMF) und Daniel Chéron, gegenüber der Verfasserin, 21.03.2014.

3 Michael Yonan untersucht, weshalb die Kunstgeschichte sich so wenig mit dem Material ihrer Gegenstände befasst und sie sich daher kaum als „material culture“ konzeptualisieren könne. Yonan, Michael: Towards a

Das Anliegen dieser Arbeit ist es, diese verschiedenen Prozesse, die sich am Bildgrund realisieren, in ihrer bedeutungsstiftenden Wechselwirkung zu analysieren. Der „Grund der Malerei“ bezeichnet dabei die materialen Voraussetzungen der malerischen Prozesse.⁴ Die vorliegende Arbeit geht von einem Materialbegriff aus, der sich auf die physische Präsenz bezieht. Material kann grundsätzlich als Stoff beschrieben werden, der verändert und bearbeitet werden kann, sich also mit Praktiken verbindet.⁵ Materialität ist im Vergleich zum Material diskursiver zu verstehen. Tim Ingold zufolge ist Materialität an einen sehenden, wahrnehmenden Rezipienten gebunden, der sich mit der Stofflichkeit diskursiv auseinandersetzt.⁶ Die historisch bedingten Veränderungen im Malmaterial bilden einen wichtigen Bestandteil, da sie sowohl die Praktiken und Prozesse im Umgang mit dem jeweiligen Material prägen als auch die späteren restauratorischen Eingriffe sowie die wahrgenommene Materialität.⁷ So betrifft der Übergang von einem Holzgrund zur Leinwand den Grund genauso, wie Fragen der Grundierung und ihrer opaken Verdeckung. In dem hier zu untersuchenden Zeitabschnitt, der Mitte des 19. Jahrhunderts, wurden zum Beispiel neben den Tubenfarben auch die gebrauchsfertigen Leinwände industriell

Fusion of Art History and Material Culture Studies, in: *West 86th. A Journal of Decorative Arts, Design, History, and Material Culture*, Vol. 18 (Fall – Winter 2011), No. 2, S. 232–249. Yonan kritisiert, dass der Term des Materials kunsthistorisch vor allem zur Unterscheidung von unterschiedlich hergestellten Formen von Kunst(werken) dient und dabei die ästhetischen Eigenschaften, nicht aber die „physical nature“ (S. 235) berücksichtigt werde. Diese anhaltende Fokussierung auf visuelle Qualitäten positioniere die Kunstgeschichte eher in die Nähe der „visual culture“ (S. 237, 238).

- 4 Zum Zusammenhang von Material und Prozess als ästhetische Produktivität siehe: Haus, Andreas; Hofmann, Frank; Söll, Anne (Hg.): *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin: Reimer, 2000. Monika Wagner verdeutlicht in ihrem Beitrag, dass an den Begriff ‚Material‘ stets Implikationen von Arbeit oder Verarbeitung gebunden sind. Der „Umwandlungsgedanke“ (S. 110), der bereits im Material enthalten ist, vermag sich während der Herstellungsverfahren, aber auch nachträglich in der Zerstörung und Materialvernichtung zu entäußern. Die Vernichtung geht dabei bisweilen mit einer Transformation von einer Materialität in eine andere einher. Wagner, Monika: Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung, in: Haus, Andreas; Hofmann, Frank; Söll, Anne: *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin: Reimer, 2000, S. 109–123, hier S. 109, 100.
- 5 Yonan, Towards a Fusion of Art History and Material Culture Studies, 2011, S. 233, 234, 237.
- 6 Ingold, Tim: Materials against materiality (Discussion article), in: *Archaeological Dialogues*, Vol. 14 (2007), Iss. 1, S. 1–16, hier S. 9.
- 7 Praktiken gelten in den aktuellen Sozial- und Geschichtswissenschaften als ein Ansatz, der sich nicht nur auf soziales Handeln als sinnhaftes Handeln beschränkt, sondern auch Verhaltensrepertoires, Gewohnheiten sowie technische und handwerkliche Prozesse u. a. berücksichtigt. Reckwitz, Andreas: Toward a Theory of Social Practices. A Development in Culturalist Theorizing, in: *European Journal of Social Theory*, Vol. 5 (2002), Iss. 2, S. 243–263. Reichardt, Sven: Praxeologische Geschichtswissenschaft. Eine Diskussionsanregung, in: *Sozial. Geschichte*, Jg. 22 (2007), H. 3, S. 43–65.

hergestellt.⁸ Diese materialen Veränderungen verlagern tradierte malerische Praktiken aus dem Atelier in die Fabrik und verändern jahrhundertelange künstlerische Prozesse.

Ein Vorschlag, diese verschiedenen Prozesse in der Bildanalyse in ihrer Interdependenz zu berücksichtigen, zielt auf das Konzept des Grundes. Allerdings nicht auf den Grund des Bildes im Allgemeinen,⁹ sondern auf den Grund der Malerei im Besonderen. Es stehen vor allem semantische, materiale und prozessuale Aspekte im Zentrum der Analyse und weniger ontologische Fragen. Auch ist der Grund kein Begriff im Singular. Als plurales Konzept adressiert er drei verschiedene Bereiche: 1. Auf der semantischen Ebene des Begriffs das sprachliche Verständnis des Grundes. 2. Auf der materialen Ebene geraten die stofflichen Voraussetzungen der Bildproduktion in den Blick, wie beispielsweise Holz, Leinwand, Papier, Grundierung oder Farbe. 3. Auf der Ebene der Komposition und Konzeption fasst der Grund die Umsetzungen von Vorder-, Mittel- und Hintergrund sowie Figur-und-Grund-Kontraste zusammen. Diese drei pluralen Aspekte sind als Gefüge und in Wechselwirkung zueinander zu verstehen. Sie werden hier lediglich aus heuristischen und analytischen Gründen einzeln aufgeführt.

Die vorliegende Studie zum „Grund der Malerei“ argumentiert in vier Schritten. In einem ersten Kapitel werden die wichtigsten Ansätze zu den verschiedenen Aspekten des Grundes in der bisherigen kunsthistorischen Forschung zusammengetragen und eingeordnet. Diese Gruppierung markiert die methodische Distanz von materialorientierten zu deutungsorientierten Ansätzen. Das zweite Kapitel ist einer lexikalischen Wortgeschichte des Begriffes Grund gewidmet. Lexikalische Einträge zum Grund in deutschen, französischen und englischen Lexika und Enzyklopädien von 1780 bis 1900 rekonstruieren die semantische Bandbreite des Grundes, dessen Multivokalität sich im Laufe des 19. Jahrhunderts verschleift und in verschiedene Bedeutungsebenen ausdifferenziert. Der Vergleich der drei Sprachen offenbart, dass die Verbindung von materialen und kompositorischen Aspekten im Grund nicht auf einer sprachlich rein zufälligen Mehrdeutigkeit des Deutschen fußt, sondern dass diese Relation als künstlerische Semantik auch in den beiden anderen Sprachen auftritt. Die lexikalischen Einträge zum ‚Grund‘ in dem gewählten Zeitabschnitt des 19. Jahrhunderts verdeutlichen erhebliche Veränderungen bei der semantischen Bedeutung des Grundes. Am Anfang des 19. Jahrhunderts

8 Bereits zu Anfang des 19. Jahrhunderts gab es in Paris die ersten gebrauchsfertigen Leinwände zu kaufen. Der kommerzielle Aufstieg begann mit zunehmender industrieller Arbeitsteilung ab etwa 1840, ungefähr zeitgleich mit dem Verkauf der fertigen Tubenfarbe. Bonnet, Alain: *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006, S. 16. In der Mitte des 19. Jahrhunderts waren Holzpaneele als Bildträger kaum mehr üblich, kamen aber noch vereinzelt zum Einsatz.

9 Boehm, Gottfried: Der Grund. Über das ikonische Kontinuum, in: Ders.; Burioni, Matteo (Hg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, München: Fink, 2012, S. 28–92.

dominierte ein materiales Verständnis des Grundes die Einträge, später traten stärker konzeptionelle Definitionsweisen in den Vordergrund. Am Terminus ‚Grund‘ lassen sich des Weiteren historisch relevante Unterscheidungen und Werturteile von einem gelungenen und einem misslungenen Gemälde nachvollziehen. Die Gründe dienten dazu, die Gelingbedingungen von Gemälden zu erklären. Die historisierende Konstruktion der Gelingbedingungen des Grundes erlauben, die zeitgenössischen, damals als legitim und als gültig vorausgesetzten Kriterien zu analysieren. Die Lexikoneinträge dienen als Anhaltspunkt dafür, was allgemein bekannt war und womit sich die Künstler zu dieser Zeit auseinandersetzen konnten oder mussten.

Im dritten Kapitel und vierten Kapitel werden Arbeiten der Künstler Camille Corot (1796–1875) und Gustave Courbet (1819–1877) analysiert. Werke beider Künstler wurden zeitgenössisch unter der Perspektive des gelungenen oder misslungenen Bildes sowie der Frage nach Malerei als Kunst diskutiert. Gleichwohl stehen beide Künstler nicht allein paradigmatisch für diese Debatten. Vielmehr soll exemplarisch an diesen zwei ‚erfolgreichen‘ Künstlern des 19. Jahrhunderts verdeutlicht werden, wie ein methodischer Zugang über den Grund eine Analyse ermöglicht, die Aspekte des Materials, der Konzeptualität und der semantischen Gelingbedingungen aggregiert.

Corots Werke *Marietta* (1843), *Jeune Italien* (1826/27) sowie Beispiele aus der Serie *L'Atelier d'Artiste* (um 1860–1874) verdeutlichen die Corot oftmals abgesprochene Vielschichtigkeit, die sich in einem komplexen Variationsspiel der Bildgründe offenbart. Das vierte Kapitel analysiert zwei Werke von Courbet: Das programmatische Monumentalbild *L'Atelier du Peintre* (1854/55) und das kleinformatige, seinerzeit nie öffentlich ausgestellte Gemälde *Autoportrait sous forme d'une pipe* (1858) unterstreichen, dass Interpretationen oftmals auf einer partiellen Werkbetrachtung gründen, die kaum über den Gegenstand im Vordergrund hinausgeht, obgleich der Grund das malerische Bildgeschehen dominiert.

Die Werke beider Künstler unterliegen wiederholt einer stark vorgeprägten Betrachtungsweise: Ihre Arbeiten sind vornehmlich in der Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden – eine Zeit, in der die Malerei vor allem unter zwei kontrastierenden Gesichtspunkten betrachtet wurde. Diese zugeschriebenen Klassifikationen beziehen sich auf die Einteilung von einer entweder akademisch geprägten „Salonmalerei“ oder einer progressiven regelbrechenden „modernen Malerei“.¹⁰ Die Werke von Corot und Courbet sind

10 Geimer, Peter: Malerei und Tiefsinn. Die Tuymans-Methode (und Diskussion), in: Graw, Isabelle; ders.: *Über Malerei: Eine Diskussion*, Berlin: August, 2012, S. 47–77, hier S. 76. Patricia Mainardi führt aus, dass dieses das 19. Jahrhundert prägende übliche „Schisma“ von „Akademisch und Nicht-akademisch“ nicht allein auf den Antagonismus von den „Reaktionären“ und der „Avantgarde“ reduziert werden könne. Vielmehr treffe die Unterscheidung von „Akademisch und allen anderen Partien“ zu. Mainardi, Patricia: *The Political Origins*

durch diesen historischen Kontext geprägt und gelten gleichzeitig auch als paradigmatisch für diese Unterscheidung.¹¹ Obgleich Corot und Courbet unterschiedlich bewertet werden, eint sie das Attribut des Wegbereiters der Moderne.¹²

Die Arbeiten der beiden Künstler sind jedoch nicht erschöpfend erfasst, wenn sie rückblickend durch ihren jeweiligen Beitrag zur Kunstgeschichte charakterisiert werden. Die Unterscheidung von Moderne versus Salonmalerei oder Kunstmarkt versus Privatmarkt wiederholt lediglich eine Kategorie, die von den Künstlern selbst schon angelegt wurde, und verdeckt damit den analytischen Blick auf die Arbeiten in ihrer jeweiligen individuell malerischen Ausarbeitung. Das Ziel ist also nicht, solche Zuschreibungen zu dekonstruieren.¹³ Stattdessen sollen die Arbeiten in ihrer individuellen Ausprägung jenseits dieser präformierenden Sichtweisen betrachtet werden. Deshalb sind also gerade solche Arbeiten für die Analyse geeignet, die kunsthistorisch besonders stark

of Modernism, in: *Art Journal*, Vol. 45 (Spring 1985), No. 1, S. 11–17, hier S. 11. Werner Busch schlägt in seiner Studie zu antiakademischen Bildstrukturen den Begriff des „unklassischen Bildes“ vor. Dieser Begriff bezieht sich vor allem auf die Auffassung von Kunst, welche den prozessualen Übergang von „Natur in Kunst“, also die Überführung in figurative „Farbmaterie“, offenlegt. Busch, Werner: *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München: C.H. Beck, 2009, S. 17.

- 11 Es wird kein Vergleich von ‚Salonkunst‘ und ‚moderner Kunst‘ vorgenommen. Ein solcher Vergleich würde bedeuten, zwei Gründe zu unterscheiden, den Grund in der Salonmalerei und den Grund in der modernen Malerei. In einer solchen Gegenüberstellung wären möglicherweise Gemeinsamkeiten und Unterschiede erkennbar oder es wäre festzustellen, dass der Akademiemaler den Grund doch nicht so regelkonform ausführt, wie ihn beispielsweise lexikalische Einträge mit ihren Vorstellungen des ‚richtigen‘ Malens nahelegen. Eine derartige Analyse würde den Grund gar zu einer weiteren Kategorie stilisieren und dazu führen, solche Antagonismen fortzuschreiben.
- 12 Siehe u.a.: Nochlin, Linda: *Le nu sans qualités*, in: Stefani, Chiara; Pomarède, Vincent (Hg.): *Corot, un artiste et son temps*, Paris: Klincksieck, 1998, S. 331–350, hier S. 333–334. Zu Corot siehe des Weiteren die Äußerung von Charles Baudelaire, der Corot als „modernen Maler“ beschrieb, was als positive Kritik und Auszeichnung zu verstehen war. Baudelaire, Charles: *Salon de 1845*, in: Ders.: *Œuvres complètes de Charles Baudelaire. Curiosités esthétiques*, hg. von Jacques Crépet, Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1923, S. 55–56. Herding, Klaus: *Farbe und Weltbild. Thesen zu Courbets Malerei*, in: *Courbet und Deutschland* (Ausst.-Kat., Hamburg: Hamburger Kunsthalle, Frankfurt am Main: Städel Museum, 1978), Köln: DuMont, 1978, S. 477–492, hier S. 478 und 491. Dieses Attribut wird ebenfalls dem Werk Édouard Manets zugeschrieben. Siehe u. a.: Foucault, Michel: *Die Malerei von Manet*, Berlin: Merve, 1999. Manet würde sich für eine hier vorgeschlagene exemplarische Analyse ebenfalls eignen. Wie wenig greifbar die Kategorie ‚modern‘ jedoch sein kann, verdeutlicht bereits ihre heterogene Anwendung auf Corots und Courbets Arbeiten.
- 13 Die Dekonstruktion des Moderne-Narratives ist zudem bereits Gegenstand zahlreicher Auseinandersetzungen. Siehe etwa: Krauss, Rosalind: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition*, London: Thames & Hudson, 1999. Mit Verweis auf Rosalind Krauss und dem von ihr geprägten Terminus der „post-medium condition“ diskutieren Isabelle Graw und Ewa Lajer-Burchardth das „medium“ Malerei und seine Praktiken für die Zeit bevor Clement Greenbergs ‚modernism‘ die Debatten prägte. Sie zielen darauf, die dadurch reduzierte Bandbreite des Mediums Malerei wieder zu stärken. Siehe dazu das Vorwort und die facettenreichen Beiträge im Sammelband: Graw, Isabelle; Lajer-Burchardth, Ewa: *Preface*, in: Dies. (Hg.): *Painting beyond itself. The Medium in the Post-medium Condition*, Berlin: Sternberg Press, 2016, S. 7–11.

überzeichnet sind. Eine über den Grund sich annähernde Analyse löst den Fokus von stereotypisierenden Interpretationsmustern. Es soll hier nicht der Tendenz nachgegeben werden, die für jede Zeit, jedes Jahrhundert oder Jahrzehnt formulierten Klassifizierungen zu reproduzieren, sondern die materiellen Prozesse sollen selbst zeitspezifisch und individuell bildbezogen rekonstruiert werden. Klassifizierungen wie modern und akademisch oder andere Unterscheidungen wie „Illusionismus und Flachheit“, „Farbe und Kontur“ beschränken sich vornehmlich auf die sichtbare Oberfläche und nicht auf das Gesamtgefüge malerischer Prozesse.¹⁴

Insgesamt versucht die Arbeit in einer Tiefenbohrung exemplarisch, den Grund als methodischen Zugang zur Analyse malerischer Prozesse und Semantiken zu erfassen. Eine Betrachtung über die Prämisse des Grundes erlaubt nicht nur, zeitlich gebundene Bewertungskriterien eines gelungenen oder misslungenen Bildes aufzuzeigen, sondern ein solcher Zugang ermöglicht auch, den Grund als einen methodischen Zugang zur Bildanalyse aufzuwerten, der materiale Vorgänge und kompositorische Semantiken hermeneutisch in Beziehung setzt.

Der malerische Grund als analytischer Zugang verleitet den Blick in einem positiven Sinne dazu, das Gefüge dieser oftmals parallel nebeneinander existierenden Sichtweisen in ihrer Interaktion und wechselseitigen Konstitution zu betrachten und damit die disziplinären Expertisen und Ausrichtungen zu verbinden. Zudem schützt dieser Zugang aufgrund des nicht-identifikatorischen, allgemeinen Bedeutungsgehaltes des Grundes davor, die Malerei auf den subjektiv angenommenen Sinn des Malers zu reduzieren oder ausschließlich auf die vermeintliche Bedeutung der Figuren im Vordergrund zu rekurrieren. Die Arbeit beschränkt sich auf Beispiele aus dem 19. Jahrhundert. Sicherlich wäre eine Ausweitung auf frühere und spätere Jahrhunderte aufschlussreich. Insofern stellt die Arbeit eine Anregung dar, mit diesem methodischen Zugang auch weitere malerische Kontexte zu betrachten.

¹⁴ Zu weiteren die Malerei „zusammenhaltenden“ Antagonismen: Rottmann, André: Einführende Überlegungen zur Beharrlichkeit der zeitgenössischen Malerei, in: Graw, Isabelle; Geimer, Peter: *Über Malerei: Eine Diskussion*, Berlin: August, 2012, S. 7–14, hier S. 7.