

Werner Busch

Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst

Das Folgende soll nicht mehr als ein gewisses Problembewußtsein für Fragen der deutschen romantischen Kunst wecken. Es beschäftigt sich von daher allein mit zwei Problemen: 1. Mit der Frage der Abgrenzung, wobei es nicht um abstrakte Definitionen gehen soll, nicht um ein etwa herausdestillierbares Wesen der Romantik, sondern um ganz praktische Zuordnungsfragen für das kunsthistorische Verständnis; und 2. mit der Frage der Interpretation romantischer Kunst; wobei an einem einzigen Bild seine Interpretationsmöglichkeiten methodisch bedacht werden sollen.

I. Zur Frage der Abgrenzung.

Auf den ersten Blick scheint es ganz einfach zu sein: da sind die Gründungsschriften der deutschen Frühromantik: Wackenroders "Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders", 1797, Tiecks "Franz Sternbalds Wanderungen", 1798, Wackenroder und Tiecks "Phantasien über die Kunst", 1799, daneben die theoretischen Äußerungen Friedrich Schlegels. Die bildende Kunst folgt mit Runge und Friedrich mit geringer Verspätung. Doch wo endet die Frühromantik? Mit Runges Tod 1810, mit den Freiheitskriegen 1813-15? Die Germanisten wissen, daß der Bruch in Schlegels Schriften schon sehr früh zu konstatieren ist, spätestens 1804; die pantheistische Position wird aufgegeben zugunsten einer erneuten Bindung an die verfaßte Religion. Und dem Kunsthistoriker ist geläufig, daß schon vor Runges Tod die Nazarener-Kunst einsetzt. Die Zeit von 1815 bis 1848 haben wir uns angewöhnt die Restauration, die

Metternichsche Ära zu nennen, aber in der Germanistik und Kunstgeschichte haben wir dafür bekanntlich auch die Bezeichnung Biedermeier. Der große Biedermeierforscher Friedrich Sengle hat hier schulbildend gewirkt, aber gerade seine Schüler haben den Begriff auch von den verschiedensten Seiten aus angegriffen. Die Kunsthistoriker tun sich noch schwerer. Schließlich stirbt der Frühromantiker Caspar David Friedrich erst 1840, und ab 1830 ist ein deutlicher französisch-belgischer Einfluß zu verzeichnen, der zu einer betont farbigen "realistischen" Auffassung führt.

Und die Spätromantik, von der die Kunsthistoriker reden? Ist das die Zeit nach 1848 bis zur Reichsgründung? Moritz von Schwind macht da dankenswerterweise kein Problem, er stirbt 1871, aber Ludwig Richter, der zweite, der der Inbegriff eines Spätromantikers ist, arbeitet immerhin bis 1884. Eine klare Abfolge Frühromantik-Biedermeier-Spätromantik existiert also nicht. Auch hat es in der bildenden Kunst keine eigentlich romantische Schulbildung gegeben. Allenfalls in Dresden könnte man von einem Romantikerkreis reden, aber man scheut sich, diesen Kreis, zu dem etwa Kersting, Carus, Dahl oder Oehme gehören, als einen Kreis um den Einzelgänger Caspar David Friedrich zu bezeichnen. Schul- und Gruppenbildungen gab es eigentlich nur an den drei Hauptakademien, München, Düsseldorf und in Grenzen in Berlin. Romantisch sind diese Schulen kaum zu nennen, obwohl man Achenbach und Lessing in Düsseldorf oder den malenden Schinkel in Berlin so charakterisieren kann - und ist das Altdeutsche eines Pforr, Overbeck oder Cornelius per se romantisch zu nennen?

Also scheint man sich allenfalls über den Beginn im klaren zu sein - aber wie ist er zu denken? Wie die Geburt der Athena aus dem Kopf des Zeus? Die kunsthistorische Forschung hat lange von einer klaren Scheidung von Klassizismus und Romantik gesprochen und spricht zu einem guten Teil auch heute noch davon. Und es scheint ja auch Belege zu geben, die diese Scheidung auf den Punkt bringen. Runge's Frühwerk "Achill und Skamandros" von 1801 müht sich redlich, den orthodox klassizistischen Anforderungen von Goethes Weimarer Preisaufgaben (1799-1805) gerecht zu werden - und scheitert. Die negative Kritik zu seinem eingereichten Entwurf bringt ihn zu deutlich formulierter Abwendung vom nun als anachronistisch gesehenen klassizistischen Konzept. Runge: "Wir sind keine Griechen mehr, können das Ganze schon nicht mehr so fühlen, wenn wir ihre vollendeten Kunstwerke sehen, viel weniger selbst solche hervorbringen, und warum uns bemühen, etwas mittelmäßiges zu liefern?"¹ Aus demselben Brief von 1802 stammt die oft zitierte Runge'sche Neudefinition der Kunst: "bey uns geht wieder etwas zu Grunde, wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der Katholischen entsprangen, die Abstractionen gehen zu Grunde, alles ist luftiger und leichter, als das bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiß nicht, wie es anzufangen? sie greifen falsch wieder zur Historie, und verwirren sich."² Nun handelt es sich bei der Propagierung der Landschaft nicht um eine einseitige Aufwertung der Gattung Landschaft in der tradierten

1 Philipp Otto Runge, Hinterlassene Schriften, hrsg. von dessen ältestem Bruder, Erster Theil, Hamburg 1840, S.6.

2 Ebenda, S.7.

Rangordnung der Gattungen, sondern um deren tendenzielle Auflösung. Historie und Abstraktion werden abgelehnt, das heißt, für die Gegenwart sieht Runge keine Möglichkeit mehr, Geschichte exemplarisch, als in sich geschlossenes und vollkommenes Sinnkontinuum zu erzählen, und er zweifelt auch an der tradierten Form der Allegorese - nichts anderes ist mit dem Hinweis auf die Abstraktionen gemeint. Allegorie als rationale, lexikalisch fixierbare Zeichensprache trägt nach Runges Vorstellung nicht mehr. Ganz offensichtlich erfährt Runge einen Kontinuitätsbruch. Diese Erfahrung, in verschiedenen Formen und Stufen, ist bekanntlich die Voraussetzung für historisches Denken. Spätestens seit Herder, aber in Ansätzen auch schon bei Winckelmann und Lessing, wenn man nicht bis zur "Querelle" zurückwill, hatte die Einsicht in die historische Verfallenheit aller menschlichen Hervorbringungen, auch der künstlerischen, in der Theoriebildung zu einer nicht aufhebbarer Diskrepanz von Autonomievorstellung und Relativitätscharakter des Kunstwerkes geführt. Das Wissen von der Unmöglichkeit, noch Klassisches produzieren zu können, am explizitesten von Schiller formuliert, führt nun nicht notwendig zur Romantik, sondern ist auch die Basis des Klassizismus. Es ist ein nun wieder nachgerade klassisches Mißverständnis, den Klassizismus als bruchlose Fortsetzung der klassischen Kunsttradition seit dem 16. Jahrhundert zu sehen. Er ist vielmehr, wie auch kurz an der Praxis zu zeigen sein wird, so reflektiv, oder mit Schillers Worten, sentimentalisch, wie die Romantik. Ein weiteres, schier unausrottbares Vorurteil ist es, im Klassizismus eine konservative Kunst zu sehen. Fragen wir von daher kurz nach der Gesinnung von Klassizisten und Romantikern, nach ihrer politischen Position.

Die Germanisten wissen, daß die Literaten zu einem Gutteil bis 1793 der Französischen Revolution sehr positiv gegenüberstanden, danach begannen sie sich weitgehend zu distanzieren, aus Angst, der Terreur könne auf Deutschland übergreifen. Bei den klassizistischen Malern hat man diese Frage so gut wie nie gestellt. Erstaunlicherweise sind sie überwiegend republikanisch gesonnen. Joseph Anton Koch war nach seiner Flucht von der Karlsschule in Stuttgart in Straßburg direkt in revolutionäre Zusammenhänge verwickelt, bekam wegen seiner politischen Vorstellungen Schwierigkeiten in der Schweiz und wurde in Rom erst zum Franzosenhasser, als die napoleonischen Truppen in die Stadt einmarschierten und Freunde von Koch aufknüpften. Koch schrieb aber immerhin noch 1835 als 66-jähriger: "...ein klatterreiches Justemilieu erhält die revolutionäre Welt zwischen Schlaf und Wachen, ein Philisterleben, wovon alles strotzt, macht mir diese Welt unangenehm."³ Bonaventura Genelli, jüngerer Freund Kochs, trug 1848 die Fahne des Künstlerfreicorps in München. Von der Akademie sei keiner dabei gewesen, weiß Genelli zu berichten.⁴

3 Joseph Anton Koch, *Moderne Kunstchronik oder die Rumfordsche Suppe*, hrsg. von Ernst Jaffé, Innsbruck 1905, S.99. Zu Kochs politischer Position: Werner Busch, *Der sentimentalische Klassizismus bei Carstens, Koch und Genelli*, in: *Kunst als Bedeutungsträger*, Gedenkschrift für Günter Bandmann, hrsg. von Werner Busch, Reiner Haussherr und Eduard Trier, Berlin 1978, bes. S.324-330.

4 Hans Ebert, *Bonaventura Genelli, Leben und Werk*, Weimar 1971, S.79.

Und die Romantiker? An Friedrichs vaterländisch-republikanischen Neigungen insbesondere in den Freiheitskriegen, aber offenbar auch danach, kann es keinen Zweifel geben. Bei Runge scheinen die Verhältnisse nicht ganz so klar; immerhin hat er den Umschlag zum "Vaterländischen Museum" und Entwürfe zu einem politisch-kritischen Kartenspiel geliefert. Seine zweibändigen "Hinterlassenen Schriften" sind scheinbar unpolitisch-pantheistisch. Doch hat Konrad Feilchenfeldt gezeigt, daß der Herausgeber der Schriften, Runges Bruder Daniel, seine literarische Hinterlassenschaft gerade in diesem Punkt gesäubert hat - es gab eindeutig progressive Passagen.⁵ Von einem grundsätzlichen Unterschied zwischen Klassizisten und Frühromantikern kann also auch hier nicht die Rede sein.

Etwas anders verhält es sich, wenn man auf die Zeit nach 1810 schaut und vor allen Dingen das Augenmerk auf die Nazarener richtet. Zum Teil im Schlepptau von Friedrich Schlegel schwenkt diese Gruppe entschieden auf Metternichkurs ein, das wiederum ist nicht unabhängig von der Frage der Religionszugehörigkeit zu sehen. Friedrich und Runge waren Protestanten, Friedrich an Kosegarten, Runge an Böhme orientiert. Ihre Kunst bekam daher, verkürzt gesagt, einen pantheistisch-mystischen, pietistisch-naturphilosophischen Zug. Diese Überzeugung war durchaus politisch besetzbar. Es sei nur daran erinnert, daß die Freimaurer bzw. Rosenkreuzer unter Metternich im Verdacht standen, im Geheimen Umsturz und Revolution zu

⁵ Konrad Feilchenfeldt, Clemens Brentano und Runge, Aus ungedruckten Briefen, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 16, 1972, S.1-36; ders., Gedanken zu einer textkritischen Ausgabe der Schriften von Philipp Otto Runge, in: Philobiblon 22, 1978, S.286-97.

planen.⁶ Wir hatten schon gesagt, daß Schlegel bereits 1804 den Weg zur Kirche zurückfand. 1808 konvertierte er zum Katholizismus, Overbeck folgte ihm 1813, wie auch viele andere deutschrömische Künstler, die von der katholischen Kirche in Rom entschieden zielstrebig betreut wurden. Der römische Nazarenerkreis, voran Overbeck, hat in den zwanziger und dreißiger Jahren eine nicht unwichtige Rolle in der katholischen Erneuerungsbewegung gespielt. Über den Görreskreis in München, dem auch Cornelius angehörte, wurden Kontakte zum französischen Erneuerer Graf Montalembert geknüpft, dessen großes Werk über die heilige Elisabeth etwa noch von prägendem Einfluß für Moritz von Schwinds Ausmalung der Wartburg in den fünfziger Jahren gewesen ist.⁷ Wie schwierig eine eindeutige Klassifizierung der Romantiker ist, sei nur anhand von wenigen Daten aus Joseph Görres' Lebenslauf illustriert. Der junge Görres war ein entschiedener Anhänger der Französischen Revolution, ein einflußreicher Befürworter einer rheinischen Republik, durch seine "Teutschen Volksbücher" entstanden 1807 enge Verbindungen zum Heidelberger Romantikerkreis, zu Arnim und Brentano, Görres wurde Mitherausgeber des wichtigen Romantikerorgans "Zeitung für Einsiedler". Aus dieser Zeit stammt seine einfühlsame Besprechung von Runges "Tageszeiten". 1814 ficht Görres einen publizistischen Kampf gegen Napoleon im "Rheinischen Merkur" aus. Er ist der Publizist der Freiheitskriege. Noch 1819 argumentiert er

⁶ Dazu umfassend: Klaus Epstein, Die Ursprünge des Konservatismus in Deutschland, Frankfurt-Berlin-Wien 1973.

⁷ Siehe dazu: Werner Busch, Zwei Studien von Moritz von Schwind zum "Zug der heiligen Elisabeth zur Wartburg", in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 16, 1977, S.141-154.

deutlich gegen die Restauration. 1827 wird er dagegen zum Professor in München und zum Vorkämpfer der katholischen Erneuerungsbewegung, zum Prediger gegen die Revolution, schließlich gegen alles Liberale. Seine gewaltige "Christliche Mystik" erscheint 1836-42 in vier Bänden, Heinrich Heine hat für ihn nur noch das Epitheton "tonsurierte Hyäne"⁸ übrig. Ist das alles romantisch zu nennen?

Görres' Lebenslauf ist nicht unbedingt eine Ausnahme, man denke nur an Brentano, der etwa 1831 "Die barmherzigen Schwestern" geschrieben hat, bei aller literarischen Bedeutung eine geschichtsklitternde katholische Propagandaschrift, die auf Metternich und König Ludwig als Protektoren zielte. Auch kein Wunder, daß Kaulbach, der Schüler von Cornelius und über Cornelius entfernt zum Görreskreis gehörig, Brentano, der permanent Kaulbachs Frau katholisch agitierte, das Haus verbat.

Bei den sogenannten Spätromantikern sieht es nicht viel anders aus. Moritz von Schwind nennt sich selbst 1848 mit Betonung einen Hauptreaktionär, er möchte die Freiheitskämpfer samt und sonders aufgeknüpft sehen.⁹ Bei ihm, wie bei Ludwig Richter, möchte man nichts anderes als einen philisterhaften Rückzug ins Private konstatieren. Aus der Realität haben sie sich, so möchte es scheinen, in eine Märchen- und Sagenwelt, in die Idylle geflüchtet. Die Reaktion hat sie bis ins Dritte Reich immer wieder in Anspruch genommen. Doch ob man mit einer solchen Klassifizierung etwa den "Reisebildern" von Moritz von Schwind

⁸ Heinrich Heine, Sämtliche Werke, Bd.7, Leipzig 1910, S.101.

⁹ Moritz von Schwind, Briefe, hrsg. und erläutert von Otto Stoessl, Leipzig 1924, S.227, 233, 237.

oder auch dessen "Symphonie" gerecht wird, mag hier dahingestellt bleiben.¹⁰

Im Vormärz ist die Reaktion in der Kunst durchaus geißelt worden, am drastischsten von Friedrich Theodor Vischer 1841 in seiner Besprechung von Overbecks "Triumph der Religion in den Künsten".¹¹ So un-
gemein treffend Overbecks Bild und Kunst in diesem Verriß charakterisiert wurden, er ist auch ein bezeichnendes Zeugnis für ein bis heute vorherrschendes Mißverständnis. Wie noch jeder Hegelianer, so fordert auch Vischer für die Gegenwart einen neuen Klassizismus auf der Basis von Wirklichkeitsverarbeitung. Realistischer Klassizismus oder klassizistischer Realismus werden propagiert. Overbecks Kunst habe keine Mitte, keine Kraft, keine ganzheitliche Konzeption, argumentiert Vischer. Was er mache, sei nicht Kunst, sondern Reflexion über Kunst, Afterkunst. Eine Madonna in raffaelischer Zartheit sei für die Gegenwart ein Unding, man sehe all den Madonnen der Gegenwart ihre Zeitbedingtheit an, sie hätten unweigerlich den Ruch von Pension und Töchterschule, hätten nichts Heiliges mehr an sich. "Wir Kinder einer Zeit, wo es Fräcke und Krawatten gibt, haben die entgegengesetzte Stimmung in allen Nerven und Adern, und jede Mühe ist vergeblich, uns auf dem Wege der Überzeugung, der Dogmatik in jene zurückzusetzen. Dahin kommt man nicht mit Dampfkraft, es ist aus und vorbei."¹² Auch Vischer also, wie Runge vor ihm, spürt den unaufhebbaren Bruch mit der Vergangen-

10 Zu den Reisebildern: Werner Busch, Die notwendige Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, S.240-248, zur "Symphonie", ebenda, S.95-108.

11 Friedrich Theodor Vischer, Kritische Gänge, hrsg. von Robert Vischer, München 1922, Bd.5, S.1-34.

12 Ebenda, S.30.

heit, aber seine Forderung nach einem neuen, auf Wirklichkeitserfahrung basierenden, nichts desto weniger idealistischen Klassizismus ist nun selbst ein Anachronismus. Wie andere Kunstgeschichtsschreiber des 19. Jahrhunderts sah auch Vischer mit Winckelmann in der Theorie und mit Asmus Jakob Carstens in der Praxis eine neue, auf reinen Klassizismus zielende Kunst begründet und sah nicht, daß der Klassizismus eines Carstens so reflexiv war und sein mußte wie alle romantische Kunst. Er wollte nicht erkennen, daß Reflexion das Kennzeichen aller Moderne seit dem 18. Jahrhundert war. Indem er Reflexion als kunstfeindlich, als einen neuen Idealismus verhindernd disqualifizierte, versuchte er das entscheidende Charakteristikum der Moderne, das sie erst zur Moderne macht, zu eliminieren. Und da er nach wie vor allein auf den Gegenstand der Kunst, den Inhalt fixiert war, die klassische Rangordnung mit der Historie an der Spitze weiterhin fraglos akzeptierte, entging ihm, wie anderen, daß das reflexive Moment sich in der Kunstpraxis der Moderne in der Spannung oder gar Diskrepanz von Form und Inhalt niederschlug, und so war er auch nicht in der Lage, die Qualität der Moderne an ihrem historischen Ort aufzusuchen.

Wir hatten gesagt, reflektiv seien Klassizismus und Romantik, wir sollten spezifizieren: der Klassizismus reflektiert primär die Kunst und ihre klassische Geschichte, die Romantik primär den Verlust des universalen Zusammenhangs, bzw. den Bruch zwischen Natur und Geschichte. Entscheidend jedoch ist, daß die Form der Reflexion beide Male die stilisierende, abstrahierende, bewußt künstliche Linie ist.¹³ Das behauptet nicht etwa der Kunsthistoriker aus heutigem Blickwin-

13 Zur neuen Linienauffassung: Werner Busch, Akademie und Autonomie, Asmus Jakob Carstens' Auseinanderset-

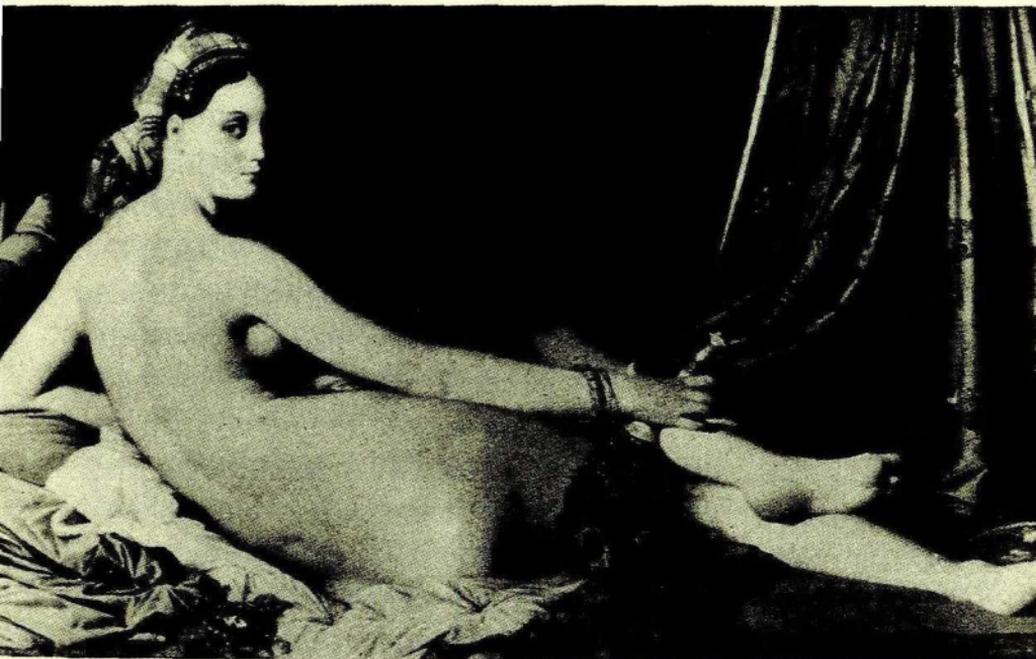


Abb.1 Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Die große Odaliske, 1814, Paris, Louvre

zung mit der Berliner Akademie, in: Kat.Ausst. Berlin zwischen 1789 und 1848, Facetten einer Epoche, Akademie der Künste, Berlin 1981, S.81-92; ders., Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerkerdesign, Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert, in: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, hrsg. von Herbert Beck, Peter C. Bol, Eva Maek-Gérard (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd.11), Berlin 1984, S.177-192; ders., op.cit. (Anm. 10), S.320-327; ders., Goya und die Tradition des "capriccio", in: Max Imdahl (Hrsg.), Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?, Köln 1986, S.41-73, 172-174, bes. S.59-73.

kel, sondern das haben die Künstler selbst, Klassizisten wie Romantiker, explizit formuliert. Einige Zeugnisse:

Asmus Jakob Carstens weigerte sich, eine klassisch akademische Zeichenausbildung über sich ergehen zu lassen, weil er fürchtete, durch die erlernte konventionelle Zeichensprache sein Formempfinden zu deformieren. Er studierte die Klassiker und die Antiken nur durch die Anschauung, um das die Werke Charakterisierende unmittelbar zu erfahren, er wollte ihr Formwesen in Reinkultur begreifen. Im eigenen Werk brachte er diese Formerfahrungen mit Betonung zu Anwendung. Das Resultat war ein übercharakterisierendes Formabstrakt, das tendenziell weder an anatomische noch an perspektivische Richtigkeit gebunden war. Der Carstens-Enkelschüler Waechter schrieb dazu: "Carstens hatte zwar selbst nicht viel Machwerk, oder Faustkunst. Aber eben dieß erhöhte den werth sr. Arbeiten, daß die Hand nur den geringsten und bloß nötigen Antheil an ihrer Güte hat."¹⁴ Und in einem anderen Brief Waechters heißt es: "Die Hauptsache ist, daß das allerwichtigste eines Gemäldes schon in der Zeichnung muß erkannt werden. Ja der bloße Umriß schon muß (wenn ich mich so ausdrücken darf) gewissermaßen die Caricatur dieser oder jener Linie, welche diesen oder jenen Ausdruck bestimmt, deutlich bezeichnen."¹⁵ Karikatur ist hier eine Form der Übercharakterisierung. Übercharakterisierung ist eine Weise der Reflexion.

Nicht anders heißt es bei Overbeck: "Lieber will ich weniger richtig zeichnen, als gewisse Empfindungen einbüßen, die des Künstlers größter Schatz sind."¹⁶ Und

¹⁴ Zitiert bei Paul Köster, Eberhard Wächter (1762-1852), Ein Maler des deutschen Klassizismus, phil.Diss. Bonn 1968, S.59 (Brief von 1814).

¹⁵ Ebenda, S.96 f. (Brief von 1806).

¹⁶ Zitiert bei Margaret Howitt, Friedrich Overbeck, Sein Leben und Schaffen, 2 Bde., Freiburg 1886, Bd.1, S.72.

zu seinem eigenen Gemälde "St. Joseph's Tod" von 1836 schreibt er: "Das Bild ist (...) concipirt, um eine Idee zu versinnlichen, nicht ein historisches Ereignis darzustellen (...). Daher meine unüberwindliche Scheu, die Gruppe in der Natur anzusehen (...) weil ich fürchtete, ein Blick auf die Natur könne in diesem Fall, leicht die ganze Idee zerstören (...)." ¹⁷

Doch auch die Frühromantiker haben das Problem direkt benannt. Bei Schlegel heißt es, die "höhere Bedeutung" könne der Künstler nur ausdrücken durch "eine absichtliche Abweichung vom bloß richtigen Naturverhältnis", ¹⁸ und bei Runge 1801: "Mein Wille ist es, wo möglich zu bewürken, daß man lieber Fehler in der Ausführung übersieht, als in den Gedanken." ¹⁹ Wobei die Gedanken nicht konventionell allegorisch sich äußern sollen, sondern im romantischen Sinne reflexiv, um, wie Schlegel formuliert hat, den universalen Zusammenhang aufscheinen zu lassen - im Bewußtsein seines realen Verlustes.

Caspar David Friedrich scheint hin- und hergerissen. Einerseits wettet er gegen die Nazarener: "Ist es aber nicht, wenn wir aufrichtig sein wollen, etwas Widriges, ja oft Ekelhaftes, vertrocknete Marien mit einem verhungerten Jesuskind im Arme zu sehen, und mit papirenen Gewändern bekleidet, oft auch mit Absicht verzeichnet und geflissentlich Verstöße gegen die Lini- und Luftperspektive." ²⁰ Andererseits will es die

17 Ebenda, Bd.2, S.26 f.

18 Friedrich Schlegel, Dritter Nachtrag alter Gemälde (1805), in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd.4 (Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst), Paderborn-München-Wien 1959, S.134.

19 Runge, op.cit. (Anm.1), Zweyter Theil, Hamburg 1841, S.90.

Ironie der Geschichte, daß letzteres - und sehr zu Recht - vom Freiherrn Basilius von Ramdohr 1809 Friedrichs "Tetschner Altar" vorgeworfen wurde.²¹ Was der Herr nun freilich aus klassisch akademischem Blickwinkel monierte, macht gerade die besondere reflektive Qualität des "Tetschner Altares" aus, der uns die Diskrepanz von Natur und Geschichte, von verfaßter Religion und Naturmystik erfahren läßt und zwar in seiner an Spannung reichen Form. Und schließlich hat auch Friedrich selbst geschrieben: "Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild."²² Carstens läßt grüßen.

Nicht viel anders als bei Friedrich äußert sich das Problem bei dem späten Klassizisten Bonaventura Genelli. Wie bei Friedrich, so findet sich auch bei ihm ein fulminanter Nazarenerverriß: "...und was das Lustigste ist, so sehen sie (die Bilder der Nazarener) trotz allen Goldgründen und genauem Beobachten der Schwächen alter Bilder höchst modern aus und zeugen meist von der Erfinder unchristlichen, heuchlerischen, schön-tuerischen Art und dem unendlichen Frost, der in ihren geistesbankerotten Seelen herrscht."²³ Und wieder wie bei Friedrich zeichnet diese Modernität nun auch Genellis eigene Kunst aus. Seine klassischen Figuren

20 Zitiert nach: Kat.Ausst. Die Nazarener, Städel Frankfurt 1977, S.410 (um 1830).

21 Basilius von Ramdohr, Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt (1809), abgedruckt in: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, hrsg. von Sigrid Hinz, Berlin 1968, S.138-156.

22 Ebenda, S.92.

23 Brief an seinen Bruder Christophoro, um 1823, zitiert in: Kat.Ausst., op.cit. (Anm.20), S.416.



Abb.2 Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Studie zur Odaliske, Paris, Louvre

stehen nicht bruchlos in akademischer Tradition, sondern sind zeichnerische Reflektionsformen des Klassischen.

Für all die genannten und zitierten Künstler ließe sich der reflektive Charakter nun auch in ihrer künstlerischen Praxis, in der Struktur der Werke selbst aufzeigen. Da dies zu verschiedenen Anlässen an anderen Orten erfolgt ist,²⁴ da es sich zudem um ein internationales Phänomen handelt, ein Phänomen der Frühgeschichte der gesamten Moderne, seien hier exemplarisch ganz kurz zwei Werke eines französischen Künstlers unter besagtem Aspekt analysiert.

Von Ingres berühmter "Odaliske" (Abb.1) von 1814 hat man gesagt, sie habe einen unendlichen Rücken, sie wise eine Rippe zu viel auf. Ingres Vorzeichnungen zeigen den Formfindungsprozeß an.²⁵ Die früheste Zeichnung (Abb.2) gibt das Aktmodell in natürlicher Proportion. Bei der Umsetzung ins Bild werden die Formen gelängt, die Linien fließender gemacht, um das Hingegossene als Selbstwert erfahrbar zu machen. Nicht mehr eine bestimmte Odaliske ist wiedergegeben, sondern der Inbegriff einer Odaliske ist zur Form geworden. Zweifellos dient dieser Abstraktionsprozeß der Übercharakterisierung der zentralen Odaliskeneigenschaften. Nicht um ein normatives Schönheitsideal geht es primär, sondern um formale Hervorhebung durch Stilisierung. Dann und wann gibt es in der Sekundärliteratur den Hinweis darauf, Ingres habe die deutsche Nazarenerkunst gekannt. Doch bezieht sich dieser Hinweis zumeist auf Ingres altmeisterlich gefaßte katholische Themen, die mit Entsprechendem bei den Nazarenern zu

24 Siehe Anm. 13.

25 Siehe Kat.Ausst. Ingres, Petit Palais, Paris 1967/68, Kat.Nr.70 (La grande Odalisque), Kat.Nr.71, 72 (Studien für Nr.70).



Abb.3 Jean-Auguste-Dominique Ingres, Duc d'Orleans,
Fassung von 1843, Perpignan, Musée des Beaux-Arts

vergleichen seien. Dabei wird die strukturelle Verwandtschaft übersehen, die letztlich in beiden Fällen auf Carstens zurückverweist. Bei aller politischen und thematischen Divergenz hat beispielsweise Overbeck genau gesehen, daß seine Auffassung der künstlerischen Formproduktion sich direkt vom Carstensschen Übercharakterisieren herleitet.

Daß Ingres diese Art der Stilisierung auch beim individuellen Porträt verwendet, lehrt ein Blick auf seinen "Duc d'Orléans" (Abb.3) von 1842.²⁶ Dessen Körper spricht allen anatomischen Grundregeln Hohn. Der in die Seite gestützte linke Arm gleicht eher dem Henkel einer Vase, und in der Tat scheint Ingres den alten Topos "corpus quasi vas" zu neuem Leben erweckt zu haben. Der Leib als Gefäß; doch als Gefäß wofür, wenn nicht für die Seele und für Gottes Geist? Bei Ingres ist er offenbar Gefäß für die charakteristischen Eigenheiten des Duc, für seine hochgradig arrogante Eleganz und Nonchalance. Aber so wie der Linienfluß nicht an die Regeln der Anatomie gebunden ist, so erschöpft er sich auch nicht in seiner Gefäßmetaphorik, sondern hat autonome Formqualitäten. Das Bild ist aus subtilen Formkorrespondenzen gebaut, sie sind formales Äquivalent zur Eleganz der Person und zugleich abstraktes Bildordnungsprinzip. Das, was bei Ingres für lockere Eleganz steht, kann bei Carstens, der sich nicht weniger durch betont abstrakte Bildordnungsstrukturen auszeichnet, für Kraft und Spannung, für Trauer oder Melancholie stehen.²⁷ Damit haben sich die Gewichte bei der Bildausgabe entschieden verlagert. Bei Ingres oder Carstens,

26 Ebenda, Kat.Nr.199.

27 Siehe etwa dessen "Morgen", "Der schwermütige Ajax und Tekmessa", "Priamos bittet Achill um den Leichnam des Hektor" oder "Die singenden Parzen".

bei Klassizisten, Romantikern oder Nazarenern werden nicht mehr primär exemplarische Geschichten erzählt, die tagespolitischer Aktivierung oder moralischer normativer Nutzenanwendung offenstehen, sondern es wird ein vorherrschender, von der Formstruktur getragener Ton angeschlagen, der im Betrachter weiterklingt, ihm nicht bloß Gegenstände benennt, sondern vielmehr die Gegenstände einer psychisch erfahrbaren Grundgestimmtheit unterstellt.

II. Zur Frage der Interpretation

Durchforsten wir die neuere Literatur zur deutschen frühromantischen Malerei, in Sonderheit zu Caspar David Friedrich, so ist von derartigen Analysen, wie der hier eben für Ingres vorgeschlagenen, wenig zu lesen. Vielmehr finden wir eine Art Deutungswettbewerb von einander nicht selten diametral widersprechenden Interpretationen. Offenbar liegt hier ein methodisches Problem vor, bei dessen Bewältigung die bisher angestellten Überlegungen vielleicht helfen können. Es sei im folgenden ein einziges berühmtes Bild von Caspar David Friedrich untersucht, seine Darstellung der "Zwei Männer in Betrachtung des Mondes" (Abb.4), Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, mit reichlicher Sicherheit 1819/20 zu datieren. Drei einander mehr oder weniger ausschließende Deutungen des Bildes seien stichwortartig vorgeführt. Anschließend sei versucht, diese interpretatorischen Widersprüche methodisch aufzulösen.

Der ausgewiesene Friedrich-Forscher Helmut Börsch-Supan referiert in seiner Friedrich-Monographie mit Werkkatalog von 1973 die überlieferten Fakten zum Bilde, versucht, wie andere vor ihm und nach ihm, die Dargestellten zu identifizieren (dargestellt seien Friedrich selbst und ein Schüler), berichtet, daß Cornelius



Abb.4 Caspar David Friedrich,
Zwei Männer in Betrachtung des Mondes, 1819, Dresden,
Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie

und sein Schüler Foerster das Bild 1820 bei Friedrich im Atelier gesehen hätten. Foerster hält von diesem Besuch folgende Gesprächsnotiz fest: "Die machen demagogische Umtriebe", sagte Friedrich ironisch, wie zur Erklärung." Börsch-Supans Deutung lautet folgendermaßen: "Friedrich greift das Motiv der Gegenüberstellung von immergrüner Fichte und abgestorbener Eiche als Symbole christlicher und überwundener heidnischer Lebensauffassung wieder auf. Möglicherweise soll der Felsblock rechts neben der halbentwurzelten Eiche an ein Hünengrab denken lassen, wodurch die Aussage der Eiche noch verdeutlicht werden würde. Der Weg ist (...) der Lebensweg. Hier wird er (...) als steiniger Gebirgspfad aufgefaßt. Der zunehmende Mond im Hintergrund, der den Weg beleuchtet, bedeutet Christus."²⁸

Zu dieser entschieden christlichen Deutung ist die von Hans Joachim Neidhard aus Dresden im wichtigen Pariser Katalog "La peinture allemande à l'époque du Romantisme" von 1976 vorgeschlagene allenfalls mit einiger Mühe zu vermitteln. Neidhardt moniert die vorgeschlagene Lokalisierung der Szene auf Rügen und denkt wegen der dargestellten Gebirgslandschaft mit Tannen im Hintergrund eher an eine Gegend wie den Harz. Er sieht eine reale, begehbare Zone im Vordergrund und eine damit kontrastierende Hintergrundzone, die auf den unendlichen Kosmos verweise, zwischen den beiden Bereichen herrsche eine Spannung, die man als metaphysisch begreifen müsse, die Personen würden diese metaphysische Spannung bewußt wahrnehmen, für sie, wie

²⁸ Helmut Börsch-Supan / Karl Wilhelm Jähniq, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, Kat.Nr.261, S.356.

für den Betrachter, sei der Mond das Symbol des unerreichbaren Zieles romantischer Sehnsucht.²⁹

Gänzlich unvermittelbar zu Börsch-Supans Interpretation ist die dritte von Peter Märker stammende Deutung, die sich in dem kritischen Sammelband "Bürgerliche Revolution und Romantik, Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich", ebenfalls von 1976, findet. Märker zitiert, bevor er zur eigentlichen Deutung kommt, um die Metaphorik der Zeit zu verdeutlichen, aus Harro Harrings Roman "Rhongarr und Jarr" von 1828: "Was seit Jahrhunderten fremd war, tritt wieder ans Tageslicht; der Deutsche hat sich einen Rock machen lassen, wie ihn die Väter trugen und schreitet in diesem Rock einer Zukunft entgegen - die so herrlich vor ihm ausgebreitet liegt, geschmückt mit allen Segnungen des Friedens, reich an Verheißungen, und reich an stolzen Hoffnungen! (...) Geheimnisvoll rauscht es in den deutschen Eichen von wundersamen Dingen, von einer kräftigen Zeit (...) "der Morgen graut!" das Licht der Freiheit dämmert, und es regt sich der Geist, der da gesunken lag, gebeugt unter dem Joch der Knechtschaft (...). Es ist der Wind, der durch die Kronen der Eichen dahinfährt." Mit dem bei Haring angesprochenen Rock, kommentiert Märker, ist "der sogenannte 'altdeutsche Rock' gemeint, der durch die Karlsbader Beschlüsse als Gesinnungstracht der 'Demagogen' 1819 verboten wurde." Allerdings muß er selbst dazu anmerken, daß die Verfolgung des Tragens dieser Tracht unterschiedlich streng gehandhabt wurde, immerhin war sie in Friedrichs Dresdener Akademie ausdrücklich verboten. Die übrigen von Haring verwen-

²⁹ Kat.Ausst. La peinture allemande à l'époque du Romantisme, Orangerie des Tuileries, Paris 1976, Kat.Nr.68, S.59.

deten Sprachbilder erklärt Märker zu "Metaphern der historischen Entwicklung. Dem 'Demagogen' ist die Welt keineswegs stabil, sondern sie bewegt sich auf das von ihm ersehnte Ziel zu. So bot vorzugsweise Natur mit der in ihr beobachteten Entsprechung eine Analogie zur menschlichen Geschichte." "Solche Gestalten", die den Rock der Väter trügen, schreibt Märker weiter, "begegnen uns beispielsweise in 'Zwei Männer in Betrachtung des Mondes' (...). Von ihnen hat Friedrich bekanntlich gesagt: 'die machen demagogische Umtriebe'. Die beiden Männer sind für das Bestehende gefährlich, das eben heißt 'demagogisch', weil sie in der sich verändernden Natur eine Analogie zu der sich verändernden historischen Wirklichkeit erkennen. Die hereinbrechende Nacht wird einem neuen Morgen weichen, wie die dunkle Gegenwart einer leuchtenden Zukunft. Diesem Grundgedanken der Analogie von Natur- und Geschichtsprozeß entsprechen auch die Motive des Vordergrundes. Hier sind ein Baumstumpf, eine abgestorbene, halb entwurzelte Eiche und eine grünende Tanne zusammengebracht, die, wie auch in anderen Bildern Friedrichs, für jeweils eine historische Epoche stehen. (...) Die Bäume in Friedrichs Bild geben in einem ähnlich epochalen Sinn gleichsam den 'Rahmen' ab, aus dem die 'Demagogen' den Mond als Zeichen der sich wandelnden Zeit betrachten. 'Der Mond, der ewig wechselnde, das Symbol der unendlich sich verwandelnden Natur' wird so zu einem Zeichen des Trostes. Dessen es freilich in der dunklen Tageszeit bedarf: dominiert in der Nachtmetaphorik doch der negative Aspekt, der sie für die 'Demagogen' zur Charakterisierung der Gegenwart geeignet erscheinen läßt. Diese Vorstellung von der Gegenwart, bzw. unmittelbaren Zukunft als Abend oder Nacht ist zweifellos durch immer stärker werdende feu-

dale Reaktion und die damit zunichte werdenden Hoffnungen der Befreiungskriege auf einen gänzlichen Neubeginn in naher Zukunft bedingt."³⁰

Die drei unterschiedlichen Interpretationen könnte man benennen als die christliche, die naturmystische und die politische. Alle drei argumentieren auf der Basis methaphorischer Analogie. Sie alle treten mit einem gewissen Ausschließlichkeitsanspruch auf, für alle lassen sich aus dem Verständnis der Zeit gute Gründe finden. Die christliche und naturmystische Interpretation sprechen der Demagogentracht keine besondere Bedeutung zu, die politische fußt primär auf ihrer Existenz.

Zweierlei gilt es festzuhalten:

1. Die Dargestellten tragen Demagogentracht, Friedrich verwendet sie auch weiterhin, sie hat zweifellos einen gewissen Bekenntnischarakter. Die Bemerkung Friedrichs zu Cornelius und Foerster von 1820 ist schwer einzuschätzen. Cornelius war eher konservativ und trug bei seinem Besuch bei Friedrich bereits die Berufung an Ludwigs Münchener Akademie in der Tasche. Eine todernste politische Bekenntnisantwort war Friedrichs Kommentar sicher nicht, Foerster spricht ja auch von einer ironischen Bemerkung. Eher eine Bemerkung, die durch ihre forcierte Form - denn Umtriebe machen die Dargestellten im Moment nun wirklich nicht - die mögliche Assoziation zur Demagogentracht aufhängt, ohne damit allerdings die Existenz der Tracht gänzlich zu entwerten. Das ist so, wie wenn Manet zu

³⁰ Peter Märker, Caspar David Friedrich zur Zeit der Restauration. Zum Verhältnis von Naturbegriff und gesellschaftlicher Stellung, in: Berthold Hinz / Hans-Joachim Kunst / Peter Märker / Peter Rautmann / Norbert Schneider, Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich, Gießen 1976, S.44-46.

einem Betrachter seines "Frühstücks im Grünen" gesagt hätte, die nackte Frau bei den bekleideten Männern solle die Bürger provozieren. Auch das ist wieder nicht falsch, aber wohl kaum dürfte eine derartige Bemerkung die Bildrolle und Bildfunktion der Frau in Manets Bild erschöpfen.

2. Nun könnte jemand kommen, wie Konrad Feilchenfeldt im Falle von Runge, und sagen, diese sich widersprechenden Interpretationen seien nur ein Zeichen dafür, daß hier jeweils nicht genügend genau historisch, philosophisch oder philologisch geforscht worden sei. *Historische Forschung* müsse bis zum letztdenkbaren Punkt dem historischen Detail folgen. Damit werde sich die Interpretation in Abwägung der Details quasi automatisch so präzise wie möglich einstellen. Dieser Positivismus hat im Falle von Runge in der Tat zu einer ganzen Reihe von wichtigen Korrekturen geführt. Er löst aber das Interpretationsproblem grundsätzlich nicht, denn auch diese Form der Interpretation läßt die Bildstruktur völlig außer acht, sie kann faktische Präzisierung bringen, sie ersetzt die Bildinterpretation nicht.

Wie hätte also eine dem Bild angemessene Deutung zu verfahren? Ich will das nur andeuten. Die drei genannten Interpretationen, hatten wir gesagt, sahen eine bewußte metaphorische Anlage des Bildes. Metaphorik im Gegensatz zu Allegorik oder Symbolik zielt weder auf Verbildlichung einer präzisen begrifflichen Abstraktion (Allegorik), noch haben die Gegenstände bestimmte Stellvertreterfunktionen (Symbolik), sondern Metaphorik zielt auf breitere Bedeutungsfelder, deren Präzisierung individueller Setzung offensteht. Die individuelle Setzung allerdings erfährt man nur, wenn man die individuelle Struktur des Bildgegenstandes analysiert, wenn man seine besondere Bildersprache nachvollzieht.

Wobei mit Bildersprache nicht gemeint sein soll, daß das Bild ein glatt übersetzbarer Text wäre, das gerade nicht. Eben diese Dimension einer konventionellen verbindlichen Bildersprache verliert die Kunst im 18. Jahrhundert (zumal dann in der Romantik), wenn sich natürlich auch Reste halten, um überhaupt Verständlichkeit zu gewährleisten. Aber - und das ist entscheidend - die Bildform erlaubt keine unmittelbare Übersetzung des Bildsinnes mehr. Form und Inhalt klaffen auseinander, kommen eben nicht im konventionellen Sinne zur Deckung. Eben das ist die Erfahrung der Moderne.

Wie zeigt sich das nun bei unserem Bild? Auch das nur in Andeutungen. Zuerst ein Nachtrag zum Gegenständlichen: Der Mond ist im allerersten Viertel, gerade nach Neumond und neben ihm findet sich in gleicher Höhe ein Stern, seiner Helligkeit nach zu urteilen der Abend- bzw. der Morgenstern, der sich nach Sonnenuntergang am Westhimmel, vor Sonnenaufgang am Osthimmel zeigt. Um was es sich hier handelt, ist von den dargestellten Naturphänomenen her nicht klar, hier war Friedrich naturwissenschaftlich-meteorologisch selten genau, wie der Streit um den Sonnenauf- oder untergang beim "Tetschner Altar" oder seine seltsame Behandlung des Regenbogens etwa im Essener Bild zeigen.³¹ Es spricht jedoch vieles, vor allem im Zusammenhang mit dem gerade wieder zunehmenden Mond dafür, daß der Morgenstern gemeint ist. Daß die Dargestellten in Betrachtung des Mondes und des sich ankündigenden neuen Tages dargestellt sind, wird man sagen können, auch, wie gleich zu zeigen ist, daß dies metaphorisch gemeint ist, und die altdeutsche Tracht legt nahe, daß der gerade wieder zunehmende Mond im

31 Caspar David Friedrich, Landschaft mit dem Regenbogen, um 1809/10, Museum Folkwang, Essen.

Zusammenhang mit dem Morgenstern wenigstens eine Hoffnung auf eine bessere Zukunft andeuten soll. Das Mißverständnis der drei Deutungen ist darin zu sehen, daß sie zwar metaphorisch Sinn erschließen, dem erschlossenen Sinn jedoch symbolische Gültigkeit und Eindeutigkeit beigesellen.

Warum aber ist die Bedeutungsstruktur des Bildes metaphorisch? Neidhardt hat davon gesprochen, der Vordergrund sei reale begehbbare Landschaft. Das ist, so formuliert, ganz offensichtlich falsch. Perspektivisch ist der Aufbau kaum stimmig, die Beleuchtungsphänomene sind wenig logisch. Wo soll etwa das Licht auf dem gewaltigen Felsbrocken, der ja doch deutlich vom abgestorbenen Baum verschattet ist, herkommen? Baum, aber auch Figuren haben keinen wirklichen präzisen Ort im Raum, sie schweben eher wie Schemen. Das Ganze erscheint additiv, jeder Gegenstand ist für sich selbst ge- und bezeichnet, aber nicht wirklich in seinem Verhältnis zum Nachbargegenstand fixiert, die Gräser im Vordergrund links oder unter dem Felsen rechts lassen Gräser assoziieren, aber woher sie ihre Helligkeit beziehen, bleibt unklar. Gras, Fels, Eiche, Tanne, felsiger Weg, Mond, Stern, zwei Männer: das ist das Inventar, das zwar insgesamt nächtens wahrgenommen werden soll, das auch noch die Konnotation : zwei Männer in altdeutscher Tracht in Betrachtung des Mondes, zuläßt, jedoch die sonstigen Gegenstandsbezüge nicht präzisiert.

Da der Mond nur sehr geringfügig aus der Bildmitte gerückt ist, zudem den größten Helligkeitswert besitzt, ist er der Fixpunkt der Komposition, fixiert auch den Betrachter vor dem Bild; eine solche Fixierung, die es auf vielen Bildern Friedrichs gibt, legt Bewegung tendenziell still, schafft Kontemplationsraum und -zeit für den Betrachter. Auf der Bildfläche ordnen

sich die Gegenstände abstrakt diesem Zentrum zu, die Männer auf der einen, Eiche und Fels auf der anderen Seite, der Weg in der Mitte, die Tannen als Rahmung. Auch die formalen Schrägbewegungen werden ausgeglichen. Fels und Weg links fallen schräg ab, Eiche und Fels rechts ragen schräg auf. Die Kontur des jungen Mannes und der Eichenast, der Stamm und die Wurzeln rahmen den Mond oval. Einfache Grundformen und Grundrichtungen verspannen so ohne Gewalt die Bildfläche und unterstützen den Charakter des Kontemplativen.

So ist - man entschuldige die scheinbare Banalität - Thema des Bildes: zwei Männer in Betrachtung des Mondes, oder noch kürzer und allgemeiner, aber dadurch dennoch präziser: das Thema ist kontemplative Betrachtung. Für das, was kontempliert wird, finden sich nur schwache Hinweise, daß und wie kontempliert wird, das ist dargestellt. Läßt sich der Betrachter auf das Kontemplationsangebot ein, so ist es an ihm, das "Was" in Auseinandersetzung mit dem Dargestellten selbst zu setzen. Die drei genannten Interpreten haben Sinn gesetzt, das ist legitim. Nur: ihre Setzung als den objektiven Sinn des Bildes auszugeben, verkennt die Eigenheit dieses Bildes und aller Friedrichschen (und aller romantischen) Kunst gänzlich. Nun soll das nicht etwa bedeuten, um es noch einmal zu sagen, daß die Sinnbesetzung vollständig beliebig wäre. Das Bild, seine Gegenstände, die Art ihrer Behandlung und seine formale Struktur eröffnen Assoziationsräume, deren Grenzen historische Forschung bestimmen kann. In diesem Rahmen ist Spielraum gegeben, was wiederum nicht heißen soll, daß Friedrich selbst nicht etwa an eine bestimmte Sinndimension gedacht haben wird. Aber seiner Erfahrung von der Spaltung von Welt und Individuum gemäß

hat er nicht verbindliche Welterklärung geliefert, sondern die Möglichkeit individueller Weltsicht im dennoch ganzheitlichen Kunstwerk eröffnet. Insofern kann die Kunst der Moderne tröstlich sein, ohne auf die Darstellung der Trostlosigkeit zu verzichten.