

WERNER BUSCH

DER VORWURF DES MYSTIZISMUS

BEMERKUNGEN ZU ENGLISCHEN PROBLEMEN MIT DEUTSCHER ROMANTISCHER KUNST*

Wer wäre ohne Vorurteile? Es geht auch nicht um Schuldzuweisungen. Zumal in diesem Falle historisch genügend Gründe beizubringen wären, um zu erklären, warum von englischer Seite der deutschen Kunst und Kultur gegenüber der Vorwurf eines fortdauernden Mystizismus erhoben, ja, warum dieser Mystizismus zu einem Wesensmerkmal des Deutschen schlechthin erklärt wurde. Es kann auch nicht darum gehen, von intellektueller Seite her sich über derartige Simplifizierungen zu erheben, sie schlicht für ignorant zu erklären. Insbesondere nationale, rassemäßige und geschlechtsspezifische Vorurteile haben nicht nur ihre nachvollziehbare Geschichte, ihren Ursprung, ihre Karriere, ihre Wandlungen, ihren rational nachvollziehbaren Kern, sondern auch ihre psychologischen Mechanismen, ihre irrationale, schwer steuerbare Seite. Sie können in ein und derselben Person wirksam sein und von ihr gleichzeitig verurteilt werden. Sie können eigene Ängste, Sorgen, Nöte überdecken, Ventilfunktion haben. Und sie können natürlich auch politisches Instrument sein. Vor allem aber können sie blind machen. Angesichts einer derartigen Verfasstheit der Vorurteile muss es Aufgabe des Historikers sein, bei jeder individuellen Erscheinungsweise des Vorurteils oder, vorsichtiger formuliert, bei jedem Auftauchen jeden kollektiven Erklärungsmodells nicht nur beständig nach seiner Herkunft zu fragen, sondern vor allem danach, wofür es jeweils steht, um dann in einer genauen Untersuchung des Gegenstandes, auf den das Vorurteil, das Erklärungsmodell, Anwendung gefunden hat, aufzudecken, in welcher Hinsicht die historische Wirklichkeit des Gegenstandes und das auf ihn zur Anwendung gebrachte Vorurteil nicht zur Deckung kommen. Es sei behauptet, dass sie nie zur Deckung kommen, doch nützt diese Behauptung bei der Hartleibigkeit der Vorurteile wenig, insofern muss der Nachweis der Inadäquatheit immer wieder von neuem geführt werden. Weniger eine Theorie des Vorurteils scheint hilfreich, als vielmehr eine Praxis, die es sich zur Aufgabe macht, dieser Hydra immer wieder die Köpfe abzuhaue, in dem Bewusstsein, dass sie ihr regelmäßig nachwachsen.

Ich werde im folgenden vor allem die öffentliche Reaktion auf zwei Ausstellungen deutscher romantischer Kunst in England untersuchen und nach Herkunft und tieferer Bedeu-

tung der Argumentationsversatzstücke fragen. Zuvor jedoch möchte ich anhand zweier nicht-englischer Beispiele darauf hinweisen, dass das Problem eine europäische Dimension hat, und zugleich möchte ich auf diese Weise ermöglichen, vorab einen neutralen Blick auf unterschiedliche Reaktionsweisen auf deutsche romantische Kunst zu werfen.

1995 war ich an einer Ausstellung im Van Gogh-Museum in Amsterdam beteiligt, die Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich gewidmet war, den beiden Hauptkünstlern der deutschen Frühromantik. Ich schrieb den Katalogessay zu Caspar David Friedrich und bemühte mich, durchaus eingedenk der kulturpolitischen Aufgabe dieser Ausstellung, Friedrichs gänzlich neue Auffassung von Zeit, besonders deutlich in seinen zahlreichen Jahreszeiten-Zyklen, einerseits vor der Folie der bisherigen Zeiten-Tradition in der Kunst zu sehen, andererseits als Resultat sowohl der aufklärerischen Neufassung von Temporalität in den Naturwissenschaften als auch als Reaktion auf die gescheiterte Französische Revolution darzustellen. Es ging um den Nachweis erfahrener Kontingenz in den Bildern, die die tradierte konventionelle Bildersprache außer Kraft setzt. Ausdrücklich also war es mir darum zu tun, der deutschen Frühromantik ihren historischen Ort zu geben, ihr den Nimbus zu nehmen, zufälliges Produkt einer kleinen Gruppe von überempfindlichen, um sich selbst kreisenden Individualisten zu sein. Zum Beiprogramm der Ausstellung gehörten Vorträge im Amsterdamer Goethe-Institut. Ich hielt dort einen Vortrag über Caspar David Friedrichs »Tetschener Altar«, das Gründungsbild der deutschen frühromantischen Malerei. Der Vortrag dauerte eine Stunde, es schloss sich eine zweistündige Diskussion an, die um eine Frage kreiste und die besonders von Amsterdamer und Utrechter Kunstgeschichtsstudenten verfolgt wurde: Warum ist uns diese Kunst so fremd und warum erscheint sie uns als typisch deutsch? Nun ist das Publikum in den Goethe-Instituten interessiert und eher deutschenfreundlich. Doch selbst hier wurde deutlich, dass gerade unter den jüngeren Holländern der Nachkriegsgeneration, nicht anders als in England, ein festgefügtes Bild des Deutschen vorherrscht, und eine Dimension ist auch hier die Vorstellung vom zum Mystizismus neigenden, tiefgründig philosophierenden Deutschen, dem es an Pragmatismus und Nüchternheit gebricht und der so Gefahr läuft, den Mystizismus in menschenverachtende Ideologie umschlagen zu lassen. Pragmatismus und Nüchternheit dagegen schreibt man dem eigenen holländischen Wesen zu. Schon der Direktor des Van Gogh-Museums bemerkte in seinem Vorwort, durchaus Distanz zu seinem eigenen Haus markierend, dass er nur hoffen könne, dass die zur Nüchternheit neigenden Niederländer mit dieser Ausstellung etwas anfangen könnten. Bei dem Direktor nun gerade eines Van Gogh-Museums, der sicher nicht einer der nüchternsten Künstler gewesen ist, verblüfft dies schon. Die Ausstellung war kein sehr großer Erfolg, und die Presse formulierte Vorbehalte, die sehr denen ähneln, wie sie von englischer Seite geäußert wurden. Die Diskussion im Goethe-Institut jedoch war insofern besonders interessant, als die holländische calvinistische Tradition mit der protestantisch-pietistischen Grundüberzeugung Caspar David Friedrichs gut verglichen werden konnte. Die Rolle Spinozas und Jakob Böhmes für das holländische Denken und die deutsche Frühromantik war zudem Thema. Wenn Spinoza seine *Ethik, nach geometrischer Methode dargestellt* nennt, dann ähnelt diese Weltensystematik entschieden der geome-

trischen Grundlegung Friedrichscher Bilder als Ausdruck von Gottes Kosmosordnung. Am Ende war immerhin deutlich, dass Caspar David Friedrich in allen Bildern von genauester empirischer Naturbeobachtung ausgeht, die Wahrnehmungspartikel jedoch nur zu einer Ganzheit fügen kann, indem er dem Bilde eine abstrakte geometrische Struktur zugrunde legt. Eben diese Spannung von Empirie und Abstraktion ist als Ausdruck kontingenter Welt-erfahrung nach der Französischen Revolution zu verstehen. Für eine religiöse Überhöhung dieser ästhetischen Struktur gibt es in allen Ländern Europas Parallelen, es sei nur an die Bedeutung von Chateaubriands Ästhetisierung der Religion für die französische Kunst des frühen 19. Jahrhunderts erinnert. Dennoch bleibt festzuhalten, dass die Ausstellung in Amsterdam im Endeffekt in der breiteren Öffentlichkeit eher Vorurteile bestätigt hat.

Ganz anders meine Erfahrung in Polen 1994. Dort fand an der Warschauer Universität ein Colloquium zur deutschen Romantik statt, auch hier begleitet von einem Beiprogramm im Goethe-Institut. Nun sind Holland und Polen gleichermaßen im Zweiten Weltkrieg von deutschen Truppen überfallen worden, und die Zivilbevölkerung hat unter der deutschen Besetzung gelitten. Warum dann eine so unterschiedliche Reaktion auf die deutsche Romantik in Holland und Polen? An der Warschauer Universität fand sich geradezu eine Begeisterung für deutsche Sprache, Literatur und Kunst, vor allem aber für deutsche Philosophie. Es wurde ein Goethesch, differenziertes Deutsch gesprochen, wie es zumindest im westlichen Teil Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg weitestgehend verlorengegangen ist. Es gab unter den Warschauer Kollegen den Schelling-Spezialisten, den Hegel-Spezialisten, vor allem aber gab es gleich mehrere Kant-Spezialisten. Offenbar ist deutsche Geistesgeschichte bis heute Teil der polnischen Kultur; Königsberg, Wirkungsstätte Kants und über Jahrhunderte Zentrum deutschen universitären Denkens, liegt ausgesprochen nahe, im polnischen Einzugsbereich. Doch in Königsberg ist die Altbausubstanz heute weitgehend zerstört, die Stadt ist russisch. Die Polen dagegen sind große Meister im Wiederaufbau und in der Denkmalpflege. Die permanenten Teilungen Polens lassen die Bevölkerung offenbar besonders sensibel auf Spuren historischer Überlieferung reagieren und zu diesen zu pflegenden Spuren gehört offenbar auch die deutsche Geistesgeschichte. Ihre Abneigung und gebündelten Vorurteile dagegen richten die Polen heute beinahe ausschließlich auf die Russen. Ich muss gestehen, es hat mir die Schamröte ins Gesicht getrieben, mit welcher Gastfreundschaft wir von den polnischen Kollegen empfangen wurden, dieselben Kollegen, die, wenn die Sprache darauf kam, ihre tief verwurzelte Abneigung, ja, ihren Hass auf die Russen nicht verhehlten.

Was die Beispiele aus Holland und Polen deutlich machen sollten, ist allein die Tatsache, dass Urteils- bzw. Vorurteilsbildungen anderen Nationen gegenüber von einem hochkomplexen Geflecht von Einflussnahmen abhängig sind, die kaum im einzelnen zu fassen sind oder bestimmten Gesetzmäßigkeiten folgen. Es ist doch kaum zu glauben, dass der deutsche Überfall auf Polen 1939, der den Zweiten Weltkrieg eröffnete, der Aufstand im Warschauer Getto oder, um nur dies noch zu nennen, die Tatsache, dass alle Vernichtungslager der Nazis sich auf polnischem Boden befanden, Kollaboration hin, Kollaboration her, die polnische Neigung zur deutschen Kultur und besonders zur Romantik nicht haben

auslöschen können. Und das, obwohl gerade die deutsche Romantik, wie anzudeuten sein wird, von Hitler in den Dienst genommen wurde. In der Reichskanzlei hingen Bilder von Caspar David Friedrich.

1994 fand in Edinburgh und London eine große Ausstellung mit fast dreihundert Exponaten statt, die Idee stammte von englischen Kollegen, zwei Drittel der zahlreichen Katalogessays dagegen aus deutscher Feder, der Titel der Ausstellung lautete: »The Romantic Spirit in German Art 1790–1990«. Die Vorgespräche zur Ausstellung fanden in Berlin statt, den potentiellen Katalogautoren wurde das Konzept vorgestellt. Mir schwante Böses. Nicht die Romantik als Epoche der Kunst, sondern das Romantische als deutsche Konstante, ja, als Wesensmerkmal des Deutschen, sollte vorgeführt werden. Um dem wenigstens aus meiner Sicht gegenzusteuern, schrieb ich einen kleinen Katalogessay unter dem Titel *Empirical Studies of Nature*. Wenigstens an einer Stelle sollte darauf hingewiesen werden, dass die deutsche Frühromantik nicht wabernder Romantizismus ist, sondern eine feste Basis in einem neuartigen Naturzugriff hat. Gänzlich vergebens. Die englische Presse fiel unisono über die Ausstellung her. Für grundsätzliche Kritik konnte man Verständnis aufbringen, die Ausstellung war in der Tat höchst unglücklich konzipiert. In jedem und allem wurde ein romantischer Urgrund entdeckt, ob nun im deutschen Klassizismus oder Symbolismus, im Bauhaus oder dem Expressionismus, bei Kandinsky, Klee, Marc oder Max Ernst, selbst in der Neuen Sachlichkeit. Bei den älteren Künstlern wurde der Schweizer und spätere englische Künstler Füßli flugs wieder eingemeindet und zum Romantiker, bei den jüngeren wurde die Nachkriegsgeneration der Abstrakten mit Wols, Nay oder Baumeister integriert und alles endete bei Joseph Beuys, der als triumphierendes Beweisstück angeführt wurde. Alles, was noch nach ihm kam, war Schülergeneration und bekam ebenfalls den romantischen Ritterschlag: Palermo, Polke, Richter, Baselitz und vor allem Kiefer, dessen mystisches Geraune mit Themen seit der Romantik über Richard Wagner bis zur Nazizeit den Beweis vollkommen zu machen schien. Das schlimme ist, alle genannten Künstler und Gruppierungen sind in der Tat in ihrem Verhältnis zur Romantik zu diskutieren – die Katalogessays haben dies auch zu Recht getan. Doch alle Differenzierung hilft hier gar nicht, denn im Bewusstsein der Öffentlichkeit kann bei einem derartigen globalen Überblick nur die Grobthese hängen bleiben. Der Weg vom mystischen Urschleim zur braunen Soße, von Caspar David Friedrich in die Hitlersche Reichskanzlei scheint unausweichlich, von logischer Notwendigkeit.

Und so konnte es nicht ausbleiben, dass in der englischen Presse sämtliche deutschenfeindliche Nachkriegsklischees wieder aufgewärmt wurden. Die Angst vorm großdeutschen Wahn wurde geschürt, der deutsche, durch die Ausstellung vermeintlich ans Licht gehobene Irrationalismus erschien wieder als fortwirkende Weltgefahr. Ich sah mich in meine Londoner Studienzeit – ich schrieb meine Dissertation am Warburg Institute – zurückversetzt, als ich mit meiner Landlady, einer whiskyfesten Irin, antideutsche Kriegsfilme mit hackenschlagenden, kurzgeschorenen, Befehle schnarrenden Nazis anschauen musste und sie mir schließlich, nachdem wir ein freundschaftliches Verhältnis entwickelt hatten, gestand, sie habe zu Anfang Angst gehabt, mit mir als Deutschen allein in der Wohnung zu

sein. Ich muss gestehen, dass ich über die Reaktion der englischen Presse 1994/1995 doch überrascht war. Ich war nämlich 1989, als in Berlin die Mauer fiel, für einige Zeit in London und arbeitete in der British Library. Es ist das einzige Mal in meinem Leben, dass ich mir erlaubt habe, im großen blauen Lesesaal erst einmal die Zeitungen zu konsultieren, vor allem *Guardian* und *Independent*. Ich fürchtete, die Veränderung der europäischen Landkarte würde sogleich englische Ressentiments wecken. Doch vor allem die beiden linksliberalen Presseorgane berichteten Tag für Tag in vier- bis fünfseitigen ungemein präzise analytischen Texten, sie versuchten höchst differenziert, die gesamte Nachkriegsgeschichte Deutschlands zu schreiben, die tagespolitischen Ereignisse minutiös nachzuvollziehen, Achtung dafür zu entwickeln, wie die demokratische Bundesrepublik versucht hatte, mit der Vergangenheit des Dritten Reichs umzugehen. Sie leisteten im besten Sinne Aufklärung. Sie konnten sogar die Freude der Deutschen über die Wiedervereinigung teilen. Ich denke, diese Berichterstattung wird einmal als besonderes Ruhmesblatt in die englische Pressegeschichte eingehen. Soviel Abgewogenes ist in der ganzen Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg nicht über deutsche Verhältnisse geschrieben worden.

Warum dann 1994/1995 wieder die alten antideutschen Versatzstücke – selbst im *Guardian* und *Independent* –, warum werden seitdem auch wieder in verstärktem Maße die alten Kriegsfilm im Fernsehen gezeigt? Die Stimmung schlug schon bald nach der Wiedervereinigung um. Nachdem die Freude oder Schadenfreude über den Zusammenbruch des Ostblocks vergangen war, nachdem die Deutschen mit großem Elan einen zweiten Wiederaufbau in Angriff genommen hatten, wuchs die Furcht vor einem wiedervereinigten, wirtschaftlich erstarkten Großdeutschland, das das Vakuum in Mitteleuropa nutzen könnte, um zur beherrschenden Macht auf dem Kontinent zu werden. Eine Ausstellung wie »The Romantic Spirit in German Art« hat der deutschen Kulturpolitik einen Bärendienst geleistet. Und so sehr, angesichts der politischen Gesamtlage, die englische Reaktion psychologisch verständlich erscheint, so notwendig erscheint es doch, die Argumente im einzelnen zu prüfen, um wenigstens zu versuchen, das Repertoire der Argumente durch historische Herleitung im einzelnen tendenziell aufzulösen. Ich werde mich auf wenig beschränken und beginne mit dem Titel der Ausstellung von 1994, auch deswegen, weil die Ausstellung im Jahre 2001 in der Londoner National Gallery, die die Kunst des deutschen 19. Jahrhunderts gezeigt hat und mit der wir uns im Anschluss beschäftigen werden, den Zentralbegriff ebenfalls im Titel geführt hat. War 1994 von »Romantic Spirit« die Rede, so lautete der Titel 2001: »Spirit of an Age«. Warum vermeint man, im Zusammenhang mit deutscher Kunst von einem vorherrschenden, überall zu findenden »Spirit« reden zu müssen? Um dies zu erklären, könnte man weit ausholen und zurückgehen bis zu Paulus' Galaterbrief 4 und vor allem 5, 17 mit der Gegenüberstellung von »caro« und »spiritus«, von Leib und Geist, und Luthers hochkomplexe Exegese dieses Verhältnisses referieren. Es wäre denkbar, aus dieser Tradition heraus nicht nur die Konsequenzen der von Luther propagierten Trennung von Staat und Kirche, von politischer Praxis und spiritueller Verfassung, die in der Akzeptanz und Unanfechtbarkeit politischer Macht durchaus unheilvoll ist, zu entwickeln, sondern auch genereller diejenige von Praxis und Theorie oder auch von Basis

und Überbau, wobei der Überbau allein vom Geist getragene Ideologie meint; von hier zu Hegels Weltgeist scheint es nicht weit. Das heißt, reiner Geist, der bekanntlich zu Kopf steigt, gelöst von allen realen Bezügen, erscheint als typisch deutsches Merkmal, demgegenüber pocht der Holländer auf seine Nüchternheit, der Engländer beruft sich auf seinen grundsätzlich empirischen Zugriff. Der reine Geist ohne rationale Basis ist dem Irrationalen, ja, dem Wahnhaften benachbart, vermählt er sich dann noch dem Übersinnlichen, ist das Unheil vollkommen. Und da alles einen Ursprung braucht, verankert man die Herkunft des Irrationalen in der deutschen Romantik.

Zum Glück ist es historisch gesehen um einiges komplizierter. Zwar entdeckt man in der Tat die Dimension des Irrationalen in der Romantik, aber doch als eine Realität der menschlichen Existenz. Wenn die Aufklärung den Wahn noch auszugrenzen sucht, dann versucht die Revolution, ihm mit Ordnungsmitteln zu Leibe zu rücken, die Psychologie als universitäre Disziplin ist eine Erfindung der Französischen Revolution. Karl Philipp Moritz gibt in den 1790er Jahren das *Magazin der Erfahrungsseelenkunde* heraus, das aus psychologischen Fallstudien besteht, und schreibt den ersten ausdrücklich so genannten »psychologischen Roman« *Anton Reiser*. Die Dichotomie von Leib und Seele ist von da ab nicht mehr zu leugnen, da hilft auch kein christliches Erklärungsmodell. In der Romantik konkurrieren die Seelenärzte mit den Somatikern, Carl Gustav Carus, praktischer Arzt und Maler in den Fußstapfen Caspar David Friedrichs und mit diesem befreundet, schreibt 1846 sein großes Werk *Psyche*, das von größtem Einfluss auf die Freudsche Psychoanalyse gewesen ist.

Man wird kaum aufrechterhalten können, bei der deutschen Romantik handele es sich um ein reines Geistesprodukt, einen spirituellen Mystizismus. Wie überall in Europa – so unterschiedlich die Ausprägungen im einzelnen auch sein mögen – ist die Spannung von Leib und Seele, von Geist und Körper nach den Erfahrungen aufgeklärter Wissenschaft und dem Scheitern der Französischen Revolution ein zentrales Thema. Goya und Caspar David Friedrich, Füssli und Blake beschäftigen sich mit Verwandtem aufgrund entsprechender historischer Erfahrungen. Ich brauche nicht zu erwähnen, dass der Zusammenhang zwischen Mythos, Sprache und Nation, in Deutschland in der Tradition von Herder durch die Romantiker thematisiert, in allen europäischen Staaten reflektiert wurde. Es wäre ein leichtes zu zeigen, dass Caspar David Friedrichs Verklärung der Insel Rügen im Norden Deutschlands zu einem Ursprungsort von deutscher Geschichte und Nationalität in mythischer Vorzeit dem Ossian-Mythos und seinem Ursprung auf der Hebrideninsel Staffa nachgebildet ist. Der mit Friedrich befreundete Rügener Pfarrer Kosegarten, ein erklärter Adept des deutschen Sturm und Drang, war der wichtigste Übersetzer englischer Literatur – nicht nur Richardson, Goldsmith oder Adam Smith, sondern jede Art von ossianischer Dichtung hat er publik gemacht. Die Kosegartensche Verehrung der Kreidefelsen auf Rügen mit Hilfe des Burkeschen Sublimen ist der Feier der Basaltsäulen in der Fingalshöhle auf Staffa nachgebildet, und in beiden Fällen ist die sublimen Überhöhung begleitet von sorgfältiger geologischer Erforschung der Naturphänomene. Die Illustrationen von Pennants Reiseführer zu den Hebriden von 1776 sind direktes Vorbild für Grümbkes Reiseführer für Rügen von

1805, ohne den wiederum Caspar David Friedrichs berühmter »Kreidefelsen auf Rügen« von um 1818 nicht möglich gewesen wäre. Geben wir den Dingen nur ihren historischen Ort, so relativiert sich manches.

Dennoch sollen einmal die Argumente in geballter Form vorgeführt werden, wir wählen dafür Frank Whitfords Besprechung in der *Sunday Times*. Nun hat dieser Autor über viele Jahre in Besprechungen seiner Deutschenphobie Ausdruck gegeben, voller Ressentiments ist etwa auch seine Besprechung der Schinkel-Ausstellung im Victoria & Albert Museum von 1991 im *Observer*, eine Ausstellung, die sonst gemeinhin als die Entdeckung eines bedeutenden Architekten in der englischen Presse gefeiert wurde. Whitford mag persönliche Gründe für seine Vorbehalte haben, von denen ich nichts weiß und über die ich auch nicht rechten möchte. Man könnte ihn insofern als Extremfall außer acht lassen, doch bündelt er all die Argumente, die sich auch sonst verstreut finden, selbst im Falle der Schinkel-Rezeption.

Die Überschrift gibt die Tendenz vor: »An Exhibition of two centuries of German art – gloomy and introspective, mythical and monstrous – is a dangerous legacy«. Auch in der Kunst also spiegelt sich die düstere deutsche Seele und brütet Furchtbares aus. Dieses erschreckend Furchtbare wird gleich zu Beginn auf verschiedene Weise berufen: die Edinburgher und Londoner Ausstellung ging 1995 ungehörig erweitert auf 500 Exponate nach München ins »Haus der Kunst«, das Gebäude, das Hitler 1937 eröffnete und in dem die Ausstellung »Entartete Kunst« gezeigt und in dem die von Hitler propagierte Kunst dagegengestellt wurde. Diese, nach Hitlers Verständnis eigentliche deutsche Kunst, in der das deutsche Wesen sich offenbare, wird unmittelbar in die Tradition der romantischen Kunst gestellt, denn schon die Romantiker selbst in ihrem Verfolgen des Urtümlichen und Irrationalen seien der Meinung gewesen, in ihrer Kunst spreche sich der »German Spirit« aus, die Volksseele. Daraus folgt direkt der Vorwurf des Nationalismus, der von den Romantikern obsessiv verfolgt worden sei. Dieser deutsche Geist, der dann noch zugespitzt »Germanic Spirit« heißt, werde in seiner tiefgründelnden Form von Instinkt getrieben und ziele auf Metaphysisches. Von daher überwiege subjektive Introspektion objektive Beobachtung bei weitem: Deutscher Mystizismus erweist sich als Gegenbild zu englischem Empirismus. Unheil steht gegen Heil, Instinkt gegen den Rationalismus der Aufklärung. Caspar David Friedrichs Gemälde werden dann zu Verkörperungen dieses Nationalismus, vor allem weil seine Figuren nach Meinung Whitfords im schwulstigen Gewand, in einer Art Uniform für das nationalistische Militär daherkämen.

Dazu ist zu sagen, dass Friedrichs Figuren bekanntlich die sogenannte altdeutsche Tracht, die Tracht der Freiheitskriege trugen, auch noch lange nachdem die Metternichsche Reaktion das Tragen dieser Tracht unter Strafe gestellt hatte; sie ist also Ausdruck eines Freiheitsstrebens, das die Hoffnung auf einen liberalen Nationalstaat mit einer parlamentarischen Verfassung nicht aufgegeben hat. In der Formulierung Whitfords denkt man – und soll man denken – eher an den Militarismus des späten 19. und 20. Jahrhunderts. Nachdrücklich wird betont, es gebe keinen französischen oder englischen Caspar David Friedrich. In der Tat. Doch wird dies damit begründet, dass die deutsche Besessenheit mit Meta-

physik und Mystizismus vor dem skeptischen englischen Empirismus und dem nüchternen französischen Rationalismus keinen Bestand habe. Dankbar wird Goethes erschreckendes Diktum von der Romantik als Krankheit zitiert. Wir brauchen nicht noch einmal an Füssli oder Blake oder auch an Coleridge oder Wordsworth zu erinnern, es scheint nicht nötig zu sein, zu betonen, dass Newtons Empirismus von einem geheimen Mystizismus überwölbt war, der Sprachrationalist Dr. Johnson von Panikanfällen heimgesucht wurde, die nur mit Hilfe drastischer Exerzitien eine Ableitung finden konnten: der Sinn des Argumentes ist zu offensichtlich, denn jetzt ist es nur ein Schritt zu Wagners mystischen Opern, seinem archetypischen Romantizismus, seinem sinnenraubenden Spektakel in Bayreuth, das auf Hitlers größte Zuneigung traf und sich auch gleich mit ausgeprägtem Antisemitismus verbinden ließ. Danach kann dann das Romantische als deutsche Urgewalt im Expressionismus aufbrechen, um den Atavismus deutscher Götterdämmerung vollkommen zu machen.

Doch Whitford sieht auch die rationale, wissenschaftlich abstrakte Dimension der deutschen Romantik, und erst diese Mischung aus vermeintlicher Rationalität des Irrationalen macht seiner Meinung nach die eigentlich gefährliche Schizophrenie der deutschen Romantik aus, sie ist Voraussetzung für die nationalsozialistische Adaption der Romantik, ihre rationale Planung völlig irrationaler Vernichtung gibt die Basis ab für die Theorie völkischen Blutes und Instinkts. »The Romantics poeticised reality. The Nazis did the same to the State. The Romantics made art to religion; the Nazis treated politics in the same way.« In Joseph Beuys sieht Whitford das ganze romantische Gedankengebäude, dessen Gefährlichkeit er entwickelt hat, noch einmal auferstanden. Und abschließend äußert er leicht resignierend die Hoffnung, das Deutschland der Gegenwart möge nicht von diesem Virus infiziert sein: »The Germans, to say nothing of us, are immeasurably better off without it« – dem Vermächtnis der Romantik (»the romantic legacy«).

Nun könnte man dieses Schreckgespenst Schritt für Schritt destruieren, doch wichtiger ist es, die Konsequenz dieses Grundmodells in abgeschwächter Form in seinem direkten kunsthistorischen Niederschlag zu verfolgen. Denn die Folie des Modells verdunkelt nicht selten die eigentliche Herkunft eines kunsthistorischen Argumentes und damit seine historische Bedingtheit. Ein überzeugendes Beispiel hat Brian Sewell in seiner klugen Besprechung der Ausstellung »Spirit of an Age« von 2001 im *Evening Standard* angeführt, trotz der dekuvierenden Überschrift »One more bad Herr day« und einiger offenbar unvermeidbarer Versatzstücke aus dem Arsenal der antideutschen Argumentation. Eines dieser Versatzstücke löst er durch historische Herleitung mit Erfolg auf. In mehreren Rezensionen sowohl 1994 wie 2001 ist die Rede davon, dass die deutsche romantische Malerei, insonderheit diejenige Caspar David Friedrichs, allzu bemüht konzeptuell sei, bloßer »Spirit« und dass ihm jegliche malerische Kultur abgehe. Um nur zwei entsprechende Statements zu zitieren: In *Times Literary Supplement* 26. August 1994 fragt Timothy Hyman: »Why did Friedrich not seek out his own new, expressive language? Why, more generally, does German Romantic Art in all these exhibitions appear so tame and conventional in surface and style, though bold in ideas and concepts.« Da ist er wieder, der deutsche Geist, der nur verkramptes Denken hervorbringt und nicht eine körpermotorische malerische Entäußerung,

diesem Geist fehlt der Körper, was wohl auch heißen soll, die Moral. Detaillierter ist Laura Cumming im *Observer* 11. März 2001: »There are seven paintings by Friedrich in this show, all of them purest content.« Wiederum: Geist ohne Materie. Doch weiter: »Beautiful as they are, these images are also coercive. In the flat plain of Friedrich's paint, so dead and uninflected, there is nowhere for the eye to go except where the master directs [...]« und schließlich: »Friedrich's vision of the infinite is always circumscribed by the banality of his brushwork«. Dieses Argument ist auf zwei Ebenen zu lesen. Zum einen sollen wir es als unterschwellig metaphorisch verstehen, als Aussage über etwas typisch Deutsches und zugleich Hochgefährliches: Auch die Naziideologie war reiner philosophisch überhöhter Überbau, dessen erschreckende Banalität sich in der politischen Praxis offenbarte, gerade diese Diskrepanz ermöglichte verbrecherisches Handeln. Die zweite direkte Ebene ist rein kunsthistorisch. Die deutsche Kunst seit Dürers Zeiten ist für englische Augen grundsätzlich reine Gedankenkunst, ohne jede malerische Kultur, Faktur ist grundsätzlich geglättet, es bleibt bei uninspirierter toter Oberfläche.

Brian Sewell zeigt, woher das Argument stammt: von Roger Fry und der Bloomsbury-Ästhetik, die unter dem Einfluss des französischen Impressionismus »peinture pure« propagiert, das Malerische an sich gegen jede Art von Inhalt ausspielt. Man könnte diese Spielart des *l'art pour l'art*, die zweifellos um 1900 ihr historisches Recht hatte – die genaue Parallele zu Roger Fry in Deutschland sind die Schriften von Julius Meier-Graefe –, genauer charakterisieren, für Roger Fry ist die simple Konsequenz aus diesem Grundmodell, dass östlich des Rheins nie etwas Vernünftiges gemalt worden ist. Der Einfluss der Gedanken Roger Frys auf die englische Kunstgeschichte war »long lasting«, etwa bis zu Kenneth Clarks Klassiker *Landscape into Art*, zuerst 1949 erschienen, auf Deutsch 1962. Clark spricht von den Zeichnungen Samuel Palmers, in denen er in der Freiheit der angewendeten Mittel eine Vorwegnahme von Goghs sieht, um dann zu argumentieren: »Darin übertrifft er jenen anderen romantischen Landschaftsmaler Caspar David Friedrich, der ihm in seinem Grübeln über die Natur in vielfacher Hinsicht ähnlich war. Denn Friedrich arbeitete mit der ganzen Intensität seiner Vorstellungskraft doch in der kühlen Technik seiner Zeit, die schwerlich einer Schule der modernen Malerei zur Anregung werden konnte.« Also: wenn ein englischer Künstler schon einmal grübelt, dann bleibt er wenigstens malerisch expressiv und selbständig.

Das Argument ist zu einfach, um historisch wahr sein zu können, wenn es auch, wie gesagt, von langer Dauer war. Es spricht entschieden für Lord Clark, dass er bei der englischen Neuauflage seines Buches 1976 die zitierte Passage überarbeitet hat, denn 1972 hatte eine erste Ausstellung zur deutschen Romantik mit Friedrich im Zentrum in England stattgefunden, in der Tate Gallery, und 1975 hatte Robert Rosenblum sein höchst einflussreiches Buch mit dem Titel *Modern Painting and the Northern Tradition – Friedrich to Rothko*, London 1975, publiziert. An der Modernität Friedrichs war danach nicht mehr zu zweifeln. Zugleich musste zumindest deutlich werden können, dass die »peinture« Friedrichs von höchster Delikatesse und ungemeiner Sensibilität ist. Er arbeitet mit zartesten Lasuren, legt Schicht auf Schicht, lässt bis zum Schluss die farbige Imprimitur des Grundes

durchscheinen. Abschattierungen der subtilsten Art, bei denen auch noch der unterschiedlich abgetönte Firnis mitarbeitet, sammeln das Licht im Bildzentrum und schwächen es kaum merklich zu den Rändern hin ab. Hier von »flat surface« und der »banality of his brush work« zu sprechen, ist abwegig. Freilich: eine Lasurmalerei in der Tradition von Dycks und Gainsboroughs, auf die ein englisches Auge eingestellt sein mag, ist dies nicht, sie ist in der Tat ohne Faktur, sie steht eindeutig in einer anderen Tradition, und zwar in der Claude Lorrains. Wenn man in der National Gallery die berühmte Gegenüberstellung Turner – Claude wahrnimmt, die ersterer testamentarisch gefordert hatte, dann sollte man nicht nur auf die immer hervorgehobene thematische und kompositorische Verwandtschaft schauen, sondern auch die letztlich unterschiedliche Lasurtechnik erkennen, so sehr Turner von der Darstellung der Lichtphänomene Claudes profitiert hat.

Nun sollte ich betonen, dass, so wie Kenneth Clark sein Urteil revidieren konnte, auch die englische Kritik in einzelnen Vertretern in der Lage war, sehr viel differenzierter zu sehen. Schon Tom Lubbock im *Independent* vom 9. August 1994 unter dem Titel »Don't mention the war« wies darauf hin, dass die undifferenzierte Fortschreibung der Klischees zur Charakterisierung der deutschen Kunst primär Resultat der verfehlten Konzeption der Ausstellung gewesen sei. Schon der Titel mache es deutlich: einen fortwirkenden »Spirit« gebe es nicht. Der Vorwurf des Mystizismus als allein deutsches Charakteristikum sei angesichts der Bedeutung, die Spiritualismus und Alchimie für die Entwicklung der Moderne im 20. Jahrhundert gespielt haben, gänzlich verfehlt. Ich erinnere hier nur in Parenthese an den theosophischen Überbau Brancusis oder die rosenkreuzerische Symbolik Yves Kleins. Auf jeder Entwicklungsstufe der deutschen Kunst sieht Tom Lubbock vergleichbares Nicht-Deutsches. Mit Nachdruck verwehrt er sich dagegen, die frühromantische Kunst und ihren Missbrauch in der Nazizeit der frühromantischen Kunst selbst anzulasten, sieht jedoch deutlich, dass das Konzept der Ausstellung dies nolens volens nahelegt.

Nun hat die deutsche Kunst einen besonders einflussreichen Advokaten in England, Neill MacGregor, den Direktor der National Gallery, in Kürze des British Museum. Er wird nicht müde, in Interviews zu versuchen, die Vorurteile abzubauen. Er ist in Hamburg zur Schule gegangen und hat seitdem seine Kontakte zu Deutschland und zur deutschen Kunstszene gepflegt, er gilt in Deutschland als Autorität in Museumsfragen, beim Wiederaufbau und der Neuordnung der Museumsinsel in Berlin ist sein Rat gefragt. Für die deutsche Romantik wirbt er um Verständnis durch den Hinweis auf die romantische englische Dichtung, Coleridge und Wordsworth. Apropos Wordsworth, mit guten Gründen hat etwa John Gage gefragt, ob nicht die Darstellung von »Tintern Abbey« von William Gilpin von 1782 Voraussetzung für die Ruinenromantik Caspar David Friedrichs gewesen ist. John Gage hat diese und andere Beziehungen zwischen England und Friedrich herausgearbeitet in einem Aufsatz, den er mir für die Herausgabe einer Sondernummer der *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 1992 geschrieben hat, die dem Kulturaustausch zwischen England und Deutschland gewidmet war. Man sieht, hoffnungslos ist der Versuch des wechselseitigen Verstehens nicht.

- * Der vorliegende Text wurde, um die Interpretation eines Werkes von Caspar David Friedrich vermehrt, am 27. November 2001 im German Historical Institute in London vorgetragen. Er zielte also auf ein englisches Publikum und sollte wechselseitigem Verstehen dienen. Es scheint mir, als könne die englische Perspektive auf etwas als typisch deutsch Angesehenes auch für uns lehrreich sein. Der Text behält seinen Vortragscharakter bei.