

Werner Busch

## Zur Topik der Italienverweigerung\*

**A**ls ich 1971 am Warburg Institute in London studierte und mit einer Dissertation zu William Hogarth begann, war ich eines Abends bei dem Kunsthändler Charles Maison eingeladen, der seine Kunsthandelsaktivitäten von Paris nach London verlegt hatte, sich hier Charles Maison nannte und in Wirklichkeit Karl Erich Haus hieß und ein deutscher Emigrant war. Seine Handelsadresse war fein, sein Geschäft residierte in der Bond Street und statt einer Hausnummer gab er an: »adjoining Sotheby's«. Man ging eine steile Treppe in einem schmalen Haus des 18. Jahrhunderts hinauf und kam in ein kleines *office*, an dessen Wänden italienische Handzeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts hingen. Seine Privatwohnung allerdings lag in einer Seitenstraße von Abbey Road. Auf dem Weg dahin ging ich selbstverständlich über den berühmten Zebrastrifen der Beatles und fragte mich, was der Abend wohl bringen würde. Die Wohnung war bescheiden und erlesen zugleich. Wieder ein paar klassische Zeichnungen an der Wand, eine große Sammlung chinesischer geschmiedeter und kunstvoll verzierter Schwertblätterhalter – ich muß gestehen, ich habe den Terminus *technicus* dafür vergessen. Stephanie Maison, seine um einiges jüngere Frau, servierte ein Essen, das mir überhaupt nicht bekam. Sie führte nach Charles' Tod den Handel weiter, und als er nicht mehr so gut lief, wechselte sie zu Hazlitt. Heute, es rührt mich zutiefst, lebt sie uralt in einem Altersheim bei Heidelberg, ist nach alledem dann doch zu den Herkunftsquellen zurückgekehrt.

Charles fragte mich bei Tisch, was ich denn mache. Stolz erzählte ich, daß ich am Warburg Institute studiere und über Hogarth arbeite. Zu meiner Verwunderung verzog er sein Gesicht, schüttelte den Kopf und hielt mir folgende kurze Rede: »Junger Mann, das müssen Sie revidieren. Das Warburg Institute hat nichts mit Kunst zu tun, und Hogarth ist überhaupt kein Künstler. Gehen Sie ans Courtauld Institute und arbeiten Sie über Tiepolo.« Meine stotternde Entschuldigung und Verteidigung wurde überhaupt nicht akzeptiert, für Charles Maison war ich ein verlorenes Schaf, das nur noch der Wolf holen konnte. Der Abend wurde nur gerettet durch einen Besuch in seinem Schlafzimmer. Dort führte er mich nämlich vor die Schrankwand, die über und über von unten bis oben mit Postkarten von Kunstwerken beklebt war, so daß man auch keinen Millimeter Schrankholz mehr sehen konnte. Irritiert über die Ignoranz meiner Kunstgeschichtswahl, examinierte er mich in schneller Folge vor den Postkarten. Zu seinem Erstaunen wußte ich so gut wie alles, seine Züge entspannten sich: »Junger Mann, bei Ihnen ist doch noch nicht Hopfen und Malz verloren.« Das Gespräch beim Essen kreiste um Tiepolo, wozu ich zu seiner höchsten Befriedigung meine Interpretation der *Capricci* und *Scherzi* beitrug und ihn zu seiner Verwunderung darauf hinwies, daß schräg gegenüber von seinem Laden bei Agnew's zur Zeit die komplette graphische Folge von Domenico Tiepolos Kreuzwegstationen angeboten würde, 30 Pfund das Stück, die ersten bei-

den Graphiken seien schlecht und ohnedies zu stark gereinigt, die anderen aber seien vorzüglich. Ich hatte mit meiner Aufschneiderei entschieden gewonnen, so daß er entspannt von seiner lebenslangen Beschäftigung mit Daumier erzählte – er hatte den *Catalogue raisonné* der Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen verfaßt. Das gab die Möglichkeit, über Karikatur zu sprechen, und ich konnte es noch einmal mit Hogarth versuchen, wurde aber noch einmal apodiktisch darauf hingewiesen, daß Daumier grandios zeichnen konnte und Hogarth überhaupt nicht.

Warum diese Geschichte? Weil sie in jeder Hinsicht topisch ist. Charles' Urteil verdankte sich einem jahrhundertealten, aus der Antike, genauer der Rhetoriktradition stammenden Modell, das von größter Bedeutung für die gesamte Geschichte der Kunst und Kunsttheorie gewesen ist. An ihm hat sich unser bis heute selten hinterfragter Kunstbegriff gebildet. Nach ihm meinen wir Qualität beurteilen zu können, mit seiner Hilfe erhebt sich noch heute ein jeder männliche oder weibliche Hertziana-Zögling über alles Niederländische, Deutsche oder Englische und diskreditiert es als geistlos, plump, im Wortsinn oberflächlich, bloßer Naturnachahmung hingegeben, mithin häßlich und italienischer, wahrer Kultur nicht gewachsen. Es ist das Modell, das in seinem antiken rhetorischen Ursprung Attizismus kontra Asianismus lautete und aller klassizistischen Kunsttheorie, sei es in ihrer neoplatonischen Idea-Konzeption oder ihrer aristotelischen *Imitatio*-Konzeption, zugrunde liegt.<sup>1</sup>

Hier kommt es mir nur auf eine Facette dieses Modells an: die von Künstlern über die Jahrhunderte immer wieder bewußt bezogene Position der Italienverweigerung, die ebenfalls einen über Jahrhunderte zu verfolgenden kunsttheoretischen Topos bildet. Für Quintilian sind die Vertreter des Attizismus »integri«, einfach und wahr, ihre Antipoden, die dem Asianismus nahestehen, dagegen »inflati« und »inanes«, aufgebläht und prahlerisch. Die klassische Rede hat von »perspicuitas« geprägt zu sein, von Wahrheit, korrekter Ordnung, nichts soll überflüssig sein, aber auch nichts fehlen. Die unklassische Rede dagegen gefällt sich in exzessivem Ausdruck, sie liebt das bloße Ornament, ist überladen etc. Schon Augustus konnte mit Hilfe dieses Modells und seiner Forderung nach Rückkehr zu reiner klassischer attischer Form das Sittenchaos am Ende der römischen Republik, die um sich greifende Dekadenz, beklagen und so seine autokratische Herrschaft rechtfertigen. In der Tat taugt dieses Modell im Herrschaftsdiskurs als Argument, und zwar von Ludwig XIV. und der Französischen Akademie bis zu Adolf Hitler, der sich dankbar der irritierenderweise von Goethe stammenden Unterscheidung vom Klassischen als dem Gesunden und dem Romantischen als dem Kranken bediente. Und auch Kant konnte mit seiner Hilfe die nicht kontrollierte, freigesetzte Phantasie als direkt zum Wahnsinn führend diskreditieren. Aber wie das bei allen derartigen Diskreditierungsmodellen ist, sie können auch gegen ihre Vertreter gewendet werden.

Wobei wir allerdings, wenn wir nach derartigen Gegenargumenten suchen, uns immer eines vor Augen führen müssen: Es gibt eine klassische Theorie, aber es gibt keine Theorie des Unklassischen. Das wäre auch noch schöner, wenn das Nicht-Normative den Anspruch auf Normativität stellte. Dennoch gibt es Orte, an denen das Unklassische aufzusuchen ist, und immer geriert es sich ostentativ als das Antiklassische. Über die Jahrhunderte hinweg hat es sich durchaus gelohnt, auf dem antiklassischen Gestus zu beharren, in der Rolle des Antipoden läßt es sich leben und vor allen Dingen vor der kunstinteressierten Öffentlichkeit ein Feld besetzen. Das ist Caravaggio als Antipoden der Carracci ebenso gelungen wie Borromini gegenüber Bernini, mochte dem einen der Naturalismus bzw. dem anderen die Bizarrerie auch um die Ohren geschlagen werden.

Für anticlassische, nichtitalienische Künstler – womit wir endlich bei unserem eigentlichen Thema sind – gehört zu den Waffen in ihrem Arsenal vor allem auch die Italienverweigerung, nicht etwa nur eine behauptete, sondern eine realiter gelebte. Und immer haben sie dabei einen bestimmten Antipoden im Auge, demgegenüber sie sich auf ihre Weise zu profilieren suchen und den sie, um sich bemerkbar machen zu können, mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln attackieren. Ihr Antipode ist immer ein offizieller, ja, staatstragender Künstler, der Kultur zelebriert, Hochkunst sammelt, sich in die Tradition der großen klassischen Italiener stellt und sie vor allem vor Ort studiert hat. Nur wenige Paarungen will ich nennen, und immer, ich gestehe es voller Vergnügen, stehe ich gefühlsmäßig dabei auf seiten des unklassischen, unkonventionellen, gegen Regeln verstößenden, untheoretischen, antiitalienischen Künstlers. In Parenthese sei gesagt, daß diese Position durchaus auch eine Attitüde ist, die alles andere als unreflektiert ist, mitnichten die Unkenntnis der klassischen Tradition bedeutet, aber doch in Spannung zum Klassischen markiert ist, seine Prinzipien in Frage stellt, sie als einem Herrschaftsdiskurs dienend enthüllt, ja, daß sie, historisch gesehen, einen, wenn nicht den Typus des »modernen« Künstlers kreiert: verkannt, Außenseiter, Genie, asozial.

Ich nenne die Antiitaliener und ihre jeweiligen Antipoden: Rembrandt und sein Über-Ich Rubens, Hogarth und sein Haßobjekt Reynolds, Gainsborough und, noch einmal, den von ihm eher lächerlich gemachten Reynolds, Constable und den hypertrophen Turner, schließlich Caspar David Friedrich und den von ihm mit entschiedener Abneigung bedachten Joseph Anton Koch. Alle: Rembrandt, Hogarth, Gainsborough, Constable und Friedrich sind ausdrücklich und betont nie nach Italien gefahren, haben Anträge in dieser Richtung manchmal rüde zurückgewiesen. Damit sind sie allerdings, vor allem in der Kunstgeschichtsschreibung, einer Gefahr immer ausgesetzt gewesen, sie konnten nationalistisch mißbraucht werden, ich brauche nur an Langbehns Rembrandtdeutschen und – in Parallele dazu gebildet – Karl Konrad Eberleins Friedrichdeutschen von 1939 zu erinnern. Nationale Positionen haben die Künstler allerdings nicht selten selbst bezogen: Hogarth und Friedrich z. B. haben eindeutige Franzosenabneigung an den Tag gelegt. Dem Topos der Italienverweigerung ist die nationale Dimension geradezu notwendig inhärent.

Wir sollten auch begreifen, daß das Beziehen der Position des Klassischen wie des Unklassischen gleichermaßen eine Form der Stilisierung darstellt, begleitet von einem ganzen Rattenschwanz an topischen Versatzstücken. Der Klassische ist gebildet, spricht Sprachen, studiert die Klassiker, ist weltläufig, formuliert selbst Theoretisches, stellt sich bewußt in Traditionen usw. Der Unklassische ist ungebildet, er spricht nur seine Muttersprache, er liest allenfalls Zeitgenössisches, er ist borniert, läßt nur gelten, was seiner Sphäre und Nation entstammt, er ist untheoretisch und hält sich darauf auch noch etwas zugute, er verweigert alle Traditionseinbindung – all dies jedenfalls aus der Sicht des Klassischen, der den öffentlichen, offiziellen Diskurs beherrscht. Und doch kann sich im Schatten dieses Diskurses der Unklassische behaupten, ihm gelten die heimlichen Sympathien, in seinen Normverstößen ist er der Wahrhaftigere, in seiner Unangepaßtheit lebt er etwas, wonach der Angepaßte eine stille Sehnsucht hegt, hinter seiner polternden, ja, aggressiven Attitüde verbirgt sich vielleicht gar ein eigentlich sensibler Kern. Soweit zur Topik auf beiden Seiten und nun zu den Exempeln, allerdings eher in Stichworten. Ich werde mich im folgenden allein mit Rembrandt, Hogarth und Friedrich, mit einem holländischen, einem englischen und einem deutschen Künstler beschäftigen.

Rembrandts andauernder Paragone mit Rubens bedarf kaum eines Beleges, jedenfalls nicht des Buches von Simon Schama.<sup>2</sup> Rembrandt greift bewußt Rubens'sche Themen auf und setzt seine Auffassung ostentativ derjenigen des Flamen entgegen. Er bemüht sich wie Rubens um ein Druckprivileg, bildet sich, wie Rubens, eine Stecherschule heran, die Platten seiner Druckgraphik haben ein identisches Format, doch, wo Rubens Kupferstich wählt, setzt Rembrandt auf Radierung. Die Passionsserie für den Statthalter fordert Rubens' Antwerpener Altarbilder heraus. Da Rembrandt hier nur relativ kleine Bilder malen konnte, während Rubens riesige Altarbilder zu liefern hatte, fertigte er für den Vermittler dieses Staatsauftrages, den Sekretär des Statthalter Constantijn Huygens, die gewaltige »Blindung Samsons«, Format  $2,05 \times 2,72$  m, an und übertrumpfte damit deutlich Rubens' schon mächtige »Samson und Delilah«-Darstellung von 1609, Format  $1,85 \times 2,05$  m. Vor allen Dingen aber demonstrierte er dem klugen Sekretär, der durchaus eine Vorliebe für dramatisch Grausames hatte – immerhin besaß er Rubens' »horrorerweckendes« Wiener Medusenschlangenhaupt –, daß er, Rembrandt, Rubens in der Dramatik und Drastik noch bei weitem übertreffen konnte, nicht umsonst orientierte er sich bei der Figuration des Aktes der Bindung an Tempestas Saujagd-stich.<sup>3</sup>

Rembrandt wußte, was Huygens an ihm schätzte, Huygens hat es niedergelegt in seiner Autobiographie von 1631. Der Text ist einerseits ein frühes Stück grandioser Kunstgeschichtsschreibung in der Bildanalyse von Rembrandts »Judas«, andererseits voll von Topik, die von Huygens mal für, mal gegen Rembrandt gewendet wurde. Die Forschung hat dieser Widerspruch irritiert, doch sollten wir begreifen, daß rhetorische Argumente ihre immanente Folgerichtigkeit haben und insofern der Widerspruch kein objektiver, sondern ein durch Verwendung unterschiedlicher Sprachfiguren bewirkter ist. Zum »Judas« schreibt Huygens: »Man stelle ganz Italien daneben und alles, was das früheste Altertum uns an Eindrucksvollem und Bewundernswertem hinterlassen habe. Die Gebärde dieses einen verzweifelten Judas [...] der rast, winselt, um Verzeihung fleht [...] diese Figur stelle ich jedem gefälligen Kunstwerk gegenüber.«<sup>4</sup> So die immer zitierte deutsche Übersetzung. Doch es lohnt sich, das lateinische Original anzuschauen. Huygens schreibt »omni saeculorum elegantiae oppone«<sup>5</sup>, er stellt also den Judas den eleganten Werken der Jahrhunderte gegenüber. »Elegere« ist »auswählen«, und man geht wohl nicht fehl, wenn man Huygens ein Wissen um zwei unterschiedliche Arten von gelungenen Kunstwerken unterstellt: von Klassizität, d.h. von Auswahl und Verbesserung getragen die eine Art, und vor allem ausdrucksstark die differenzierten Gemütsbewegungen und Gebärden demonstrierend die andere – genau diese Dimension scheint Rembrandt in seinem berühmten Brief an Huygens zu meinen, wenn er von »die meeste ende die natuerelste beweegelickeijt« schreibt, die er habe erzielen wollen. Zu dieser Bemerkung gibt es eine eigene kleine Literatur, ich selbst habe Rembrandts Begrifflichkeit von Rivius' Alberti-Übersetzung hergeleitet, die Carel van Mander ausdrücklich empfohlen hat.<sup>6</sup> Bei allen Erörterungen ist übersehen worden, daß Rembrandt von der »meesten« Beweglichkeit spricht, d.h. von Ausdruckssteigerung in Mimik und Gestik, im Sinne rhetorischer *persuasio*. So wie die klassische Kunst die Form idealisiert, potenziert die unklassische den Ausdruck.

Doch dann schlägt Huygens' klassisches Normenbewußtsein durch, und er berichtet, wie nachdrücklich er Rembrandt und Lievens eine Italienreise ans Herz gelegt habe, damit sie die Meisterwerke der Italiener vor Ort studieren können. Doch die beiden hätten sich entschieden geweigert, hätten die Reise für eine Zeitverschwendung gehalten, die Bilderfindungen

der großen Italiener könne man auch zu Hause im Stich sehen. Huygens kann darüber nur den Kopf schütteln und schreibt: »Das ist natürlich ziemlich unvernünftig von Leuten, die sonst so brillant sind. Wenn ihnen jemand dies nur aus dem Kopf schlagen könnte, er würde dafür sorgen, daß die einzige Sache ins Lot gerückt würde, der es noch für die Perfektion ihrer künstlerischen Fähigkeiten bedurfte. Wie sehr würde ich es begrüßen, wenn sie mit Raffael und Michelangelo Bekanntschaft machten [...]. Wie schnell würden sie die alle in den Schatzen stellen und damit den Italienern Grund geben, nach Holland zu kommen.«<sup>7</sup> Natürlich ist dies nationalistisch argumentiert, aber Huygens gibt sich auch gegenüber der klassischen Lehre keine Blöße, zudem scheint ihn eine Ahnung davon anzuwandeln, daß gesteigerter Ausdruck, als Ausdruck auch seelischen, ja, individuellen Antriebs zusammen mit italienischer Schönheitlichkeit in dem Maße nicht harmoniert. Kritik und Gegenkritik verfahren auch in Zukunft mit verwandten Argumenten.

William Hogarths Analyse der zeitgenössischen Verhältnisse in England ließ ihn nüchtern konstatieren, daß die Auffassung und die Themen von Religion und Mythos vor einer breiteren englischen Öffentlichkeit keinen Bestand mehr haben konnten, jedenfalls war damit der Ungeist der Zeiten nicht zu steuern, insofern entwarf er »modern moral subjects«. Um diese zeitgenössischen Gegenstände glaubwürdig gestalten zu können, so schreibt er in seinen *Autobiographical Notes*, sei er zu der Überzeugung gekommen, daß es wichtiger sei, die Natur als die alten Meister zu studieren, und er sei gehörig dafür kritisiert worden, daß er selbst Raffael, Correggio oder Michelangelo kritisiert habe.<sup>8</sup> Vor allem aber hat er zeit seines Lebens einen Kampf gegen die *Connaissseure* geführt, welche die Bilderhändler veranlaßten, »laufend ganze Schiffsladungen ›toter Christusse‹, ›heiliger Familien‹, ›Madonnen‹ und anderer trübsinniger, düsterer Themen heranzuschaffen, die weder unterhaltsam noch schön sind«, und zwar aus Italien. »[...] und weil ich sie [die *Connaissseure*] hasse, glauben sie, ich haßte Tizian, und ich lasse sie dabei.«<sup>9</sup>

Hogarth realisiert, daß in der Gegenwart Bilder mit einer gänzlich anderen Ausdrucksdimension, mit gänzlich neuen Themen, für ein gänzlich neues Publikum vonnöten seien. In seinem sorgfältigen Studium der Klassiker versucht er, deren Formfindungen unabhängig von den Inhalten, die sie transportieren, freizulegen und zeitgemäß zu wenden. Insofern ist seine *Analysis of Beauty* mit Konsequenz ein Formtraktat. Die Ursprache der Kunst sieht er als überzeitlich an, zeitbedingt ist ihre jeweilige Anwendung. Das war für ein normatives Bewußtsein nicht zu akzeptieren.

Hogarths *The Battle of the Pictures*-Ticket zur Anzeige seiner großen Bilderauktion von 1745 ist eine witzige Paraphrase auf die *Querelles*, mit einer deutlichen Stellungnahme für die »Modernes«, sprich, für seine eigenen Bilder, die zwar in der Gegenwart im Kampf mit den Klassikern – in der Erdenregion – noch verlieren mögen, doch in Zukunft – im Himmel – über die Klassiker triumphieren werden. Heilige Andreasse, geschundene Marsyas und geraubte Europen, die die Bilderhändler in unendlichen Wiederholungen anbieten, werden, so Hogarths Hoffnung, im Orkus der Geschichte verschwinden, und seine eigenen angefeindeten Bilder werden ihre glorreiche Auferstehung erleben.<sup>10</sup>

Reynolds dagegen arbeitete auf die Etablierung einer klassischen Akademie hin – mit Erfolg, wie man weiß. Früh attackierte er Hogarth anonym in Dr. Johnsons Zeitschrift *The Idler* in drei Nummern von September bis November 1759 und nennt sich dort einen Kenner »just returned from Italy«, propagiert klassischen überzeitlichen italienischen Idealismus und verbreitet Hohn und Spott über diejenigen, die sich nur »a servile attention to minute exactness«

leisten könnten.<sup>11</sup> Damit meint er Hogarth und seine zeitbedingte Naturtreue. Die Positionen sind, der Theorie nach, eindeutig, in der Praxis, ohne daß ich dies hier verfolgen könnte, sind die Verhältnisse komplizierter. Deutlich dürfte wiederum geworden sein, daß die Markierung der jeweiligen Position eine Fülle topischer Bemerkungen nach sich zieht. Das bleibt auch auf der dritten historischen Stufe so.

Geradezu in Reinkultur tritt der Typus des Italienverweigerers in der Gestalt Caspar David Friedrichs auf. Wenn ihm die Italienreise von Freunden angetragen wird, bleibt er höflich, argumentiert, eine derartige Reise würde ihn zu sehr irritieren, anschließend würde er sich in seinem deutschen Umfeld nicht mehr zurechtfinden.<sup>12</sup> Doch wenn er gegen zeitgenössische Künstler, die sich gänzlich der Italienmode verschrieben haben, zu Felde zieht, dann wird er schneidend, zynisch, aggressiv. Es stockt einem der Atem, und das Bild des schwerblütig-melancholischen, tiefsinnigen und zartfühlenden Romantikers bekommt eine irritierend konträre Facette. Wichtig ist auch bei Friedrich, aller romantischen vermeintlichen Überzeitlichkeit zum Trotz, die ausdrückliche Forderung der Zeitgenossenschaft der Kunst und die damit implizierte Ablehnung aller Vergangenheitsorientierung, sei sie auf die klassische oder auch altdeutsche oder altitalienische Tradition gerichtet. Und ferner bedeutet dies auch – wiederum bei aller romantischen Künstlichkeit der Struktur seiner Werke – eine noch und noch betonte und geforderte absolute Naturtreue im Detail. In einem Satz gesagt: Zeitgenossenschaft ist Bedingung des Realismus, Realismus ist Bedingung des Traditionsbruches, Traditionsbruch ist Bedingung für ein gänzlich neues Themenrepertoire, ein gänzlich neues Themenrepertoire ist Bedingung für eine gänzlich gewandelte Betrachtersprache.

Doch ich will Friedrichs Sottisen hier nicht vorenthalten. Er hatte zwei Gegner, an denen er sich abgearbeitet hat, die Nazarener und vor allem Joseph Anton Koch. Zu den Nazarenern heißt es: »Ist es aber nicht, wenn wir aufrichtig sein wollen, etwas Widriges, ja oft Ekelhaftes, vertrocknete Marien mit einem verhungerten Jesuskind im Arm zu sehen, und mit papirenen Gewändern bekleidet, oft auch mit Absicht verzeichnet und geflissentlich Verstöße gegen die Linien- und Luftperspektive.«<sup>13</sup> Daß dafür die Adaption eines vergangenen, unzeitgemäßen Stilideals, vor allem aber eine überholte Entwicklungsstufe der Kunst verantwortlich ist, wird an benachbarter Stelle von Friedrich deutlich formuliert: »Sollte denn daß wohl der hochgepriesene Kunstsinn unserer Zeit sein, sich in knechtischer Nachahmung einer früheren wenngleich schönen Kunstzeit zu gefallen?«<sup>14</sup> »Alle Fehler jener Zeit äfft man teuschend nach, aber das Gute jener Bildwerke: das tiefe, fromme, kindliche Gemüth dieser Bilder so eigentlich beseelt läßt sich freilich nicht mit den Fingern nachahmen und es wird den Heuchlern nie gelingen, selbst dann noch nicht, wenn man auch mit der Verstellung so weit gegangen und katholisch geworden. Was unsere Vorfahren in kindlicher Einfalt thaten, das dürfen wir bei besserer Erkenntniß nicht mehr thun.«<sup>15</sup> Das weist uns zudem darauf hin, daß die hier interessierenden Künstler samt und sonders protestantisch sind. Die antiitalienische Attitüde hat also auch einen glaubensmäßigen Grund.

Zu einem Dresdner Künstler heißt es bei Friedrich: »Er huldigte in Rom auch der Mode und ward ein Anhänger von Koch nicht Schüler der Natur mehr.«<sup>16</sup> Das ist noch moderat, doch es geht auch direkter, etwa zu einem anderen Künstler: »Vielleicht könnte er da auf den glücklichen Einfall kommen auch einmal ohne Brille [von Kochs Brillen und Grillen ist andernorts die Rede] zu mahlen wo ihm dann die Gegenstände erscheinen würden wie anderen ehrlichen Leuten so nicht in Rom gewesen und gesunde Augen haben und die Natur nach der Natur und nicht nach Bildern studiren.«<sup>17</sup> Auf den Punkt gebracht: Rom verderbe, wie

man es auch deutlich der deutschen Kunstgeschichte der Gegenwart ansehen könne. Oder noch einmal Friedrich: »Einmal italienisch, einmal Niederländisch, auch alteuts sich aussprechen, ehren und loben unsere Kunstrichter, aber nach eigenem Gefühl und eigener Art seine Empfindungen aussprechen wissen sie nicht zu erkennen.«<sup>18</sup> Normativität verhindert Individualität, ist das Credo. »Italienisch muß alles sein«, doch: »wer will wissen was einzig schön ist und wer kann es lehren? Und wer was geistiger Natur ist Grenzen setzen und Regeln dafür geben?«<sup>19</sup> »Jede Zeit«, sagt Friedrich, »trägt ihr eigenes Gepräge.«<sup>20</sup> Und so können wir diesen Abschnitt mit Friedrichs schönem Satz abschließen: »Wehre X nicht nach Rom gereißt er wehre vielleicht jetzt weiter in seiner Kunst.«<sup>21</sup>

Friedrichs Bemerkungen zur zeitgenössischen Kunst hatte Herr von Quandt in Auftrag gegeben, der Friedrich durchaus wohlgesonnen war, obwohl er starke italianisierende Neigungen hatte und Friedrich sogar direkt gegen ihn polemisierte. Dennoch ließ er ihm einen Bilderauftrag zukommen, und zwar wünschte er ein nordisches Pendant zu einer südlichen Landschaft von Johann Martin von Rohden. »In Rohdens Bild«, schreibt von Quandt an Schnorr von Carolsfeld, »ist alles vereint, was eine südliche Landschaft Freundliches darbietet und in Friedrichs, was der Norden Ungeheures und Erhabenes zeigt.«<sup>22</sup> Das war eine Möglichkeit, mit der Antithese umzugehen, die zwei Möglichkeiten der Kunst nebeneinander bestehen zu lassen, indem man das Schöne gegen das Erhabene stellte. Doch die Kant'sche Vorstellung der Selbstüberhebung des Subjektes aufgrund seiner Fähigkeit zu denken trotz des Überwältigenden der Natur greift nicht angesichts der Friedrich'schen Bilder. Doch das zu zeigen, wäre ein anderes Thema.<sup>23</sup> Und so ende ich mit einem Satz von Constable, der die absolute Kurzfassung unseres Problems liefert: »Still I should paint my own places best.«<sup>24</sup>

## Anmerkungen

\* Der hier vorgelegte Text, das erklärt seine Einseitigkeit, folgt der rhetorischen Figur, die er beschreibt. Er möchte nicht das Haar, sondern eher das Salz in der Italiensuppe sein. Zudem behält er seinen Redecharakter bei.

1 Zu Attizismus und Asianismus vgl. diese Stichworte in: Ueding, Gert (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen 1992, Sp. 1114–1120 bzw. 1163–1176; Busch, Werner, Stichwort »Klassizismus« in: Ueding, Gert (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4. Tübingen 1998, Sp. 1070–1081.

2 Man kann rätseln, ob dies mehr ein Buch über Rembrandt oder eines über Rubens ist: Schama, Simon, *Rembrandts Augen*. Berlin 2000, so auch die Kritik von Kemp, Wolfgang, in: *Literaturen*, 11, 2000, S. 66–68.

3 Huygens ist eine weitere Zentralfigur in Schamas Buch, vgl. Schama 2000, wie Anm. 2, Index. Abbildung des Rubens-Bildes S. 422, Kommentar S. 420–424. Auf die *Tempesta*-Vorlage hat schon van Rijckevorsel, J. L. A. A. M., *Rembrandt en de Traditie*. Rotterdam 1932, S. 126, Abb. 149 f., hingewiesen.

4 Zitiert nach Tümpel, Christian, *Rembrandt*. Reinbek 1977, S. 33; ders., *Rembrandt, Mythos und Methode*. Königstein 1986, S. 39.

5 Zitiert nach Schama 2000, wie Anm. 2, S. 267; der vollständige lateinische Text bei: Worp, J. A. in: *Bijdragen en mededeelingen van het historisch genootschap*, 18, 1897, S. 1–122.

6 Busch, Werner, *Das keusche und das unkeusche Sehen. Rembrandts »Diana, Aktaion und Callisto«*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52, 1989, S. 264–267 mit Literatur.

7 Zitiert nach Schama 2000, wie Anm. 2, S. 269.

8 Hogarth, William, *The Analysis of Beauty, with the rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes*, hrsg. von Joseph Burke. Oxford 1955, S. 195.

- 9 Die Bemerkungen finden sich in Hogarths sogenanntem »Britophil«-Aufsatz (erschieden zuerst in: *St. James's Evening Post*, June 7–9, 1737), vollständiger Text: Paulson, Ronald, *Hogarth: His Life, Art and Times*, 2 Bde. New Haven 1971, Appendix F; vgl. auch ders., *Hogarth*, Bd. 2, *High Art and Low*, 1732–50. New Brunswick (N.Y.) 1991, S. 136–141.
- 10 Busch, Werner, Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge. Hildesheim/New York 1977, S. 53–56; ders., Lektüreprobleme bei Hogarth. Zur Mehrdeutigkeit realistischer Kunst, in: Müller, Joachim (Hrsg.), *Hogarth in Context. Ten Essays and a Bibliography*. Marburg 1996, S. 34 f.; Paulson 1991, wie Anm 9, S. 231–236.
- 11 Malone, Edmond (Hrsg.), *The Works of Sir Joshua Reynolds*, 3 Bde. London 1798, Bd. 2, S. 223, 226.
- 12 Brief an seinen dänischen Freund Lund, der ihm eine Italienreise angetragen hatte, vom 11. Juli 1816: Hinz, Sigrid (Hrsg.), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. Berlin 1984, S. 32; dazu Bailey, Colin, *Caspar David Friedrich. Eine Einführung in Leben und Werk*, in: ders. und Kaspar Monrad, *Caspar David Friedrich und Dänemark*. Kopenhagen 1991, S. 115 und Anm. 4, zu seiner Ablehnung, in die Schweiz zu fahren, ebd., S. 115 f.
- 13 Zitiert nach Eimer, Gerhard (Hrsg.), *Caspar David Friedrich. Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen I. »Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern«* (= Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, Bd. XVI). Frankfurt a. M. 1999, S. 82.
- 14 Zitiert nach Eimer 1999, wie Anm. 13, S. 82.
- 15 Zitiert nach Eimer 1999, wie Anm. 13, S. 82.
- 16 Zitiert nach Eimer 1999, wie Anm. 13, S. 108, vgl. auch S. 109.
- 17 Zitiert nach Eimer 1999, wie Anm. 13, S. 21.
- 18 Zitiert nach Eimer 1999, wie Anm. 13, S. 22.
- 19 Zitiert nach Eimer 1999, wie Anm. 13, S. 28.
- 20 Zitiert nach Eimer 1999, wie Anm. 13, S. 69, vgl. auch S. 68.
- 21 Zitiert nach Eimer 1999, wie Anm. 13, S. 108.
- 22 Zitiert nach Rautmann, Peter, C. D. Friedrich, *Das Eismeer. Durch Tod zum Leben*. Frankfurt a. M. 1991, S. 45.
- 23 Zu Friedrich und dem Sublimen, das bei ihm so gut wie nicht greift: Grave, Johannes, *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen*. Weimar 2001.
- 24 Constable, John, Brief an John Fisher, 23. Oktober 1823, in: Beckett, R. B., *John Constable and the Fishers. The Record of a Friendship*. London 1952, S. 82, dazu: Busch, Werner (Hrsg.), *Landschaftsmalerei* (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3). Berlin 1997, S. 267–272.