

*Kunstblatt* von 1922 sinnvoll bereichert. In Harrison/Woods englischer Ausgabe hatte ein deutscher Text zu diesem Thema gefehlt. Auch Hitlers Rede zur Eröffnung des »Haus der deutschen Kunst« 1937 im Kapitel »Realismus als Figuration« wird durch Max Beckmanns Erwiderung in seinem Londoner Vortrag von 1938 sinnvoll ergänzt.

Die neuen Beiträge zur Kunst nach 1945 ergänzen die Diskussionen in Deutschland, die in der englischen Ausgabe weitgehend unberücksichtigt geblieben waren. Texte von Willi Baumeister, Werner Haftmann, Karl Hofer, Hans Sedlmayr und Theodor W. Adorno vergegenwärtigen den Streit um die Abstraktion. Man kann natürlich fragen, ob mit einem Text von Otto Mühl in dem Kapitel mit dem seltsamen Titel »Kunst und modernes Leben« der Wiener Aktionismus, der vom Austausch mit der Literatur und intensiver publizistischer Tätigkeit geprägt war, ausreichend repräsentiert ist? Immerhin ist damit auch diese Gruppierung vertreten – eine Funktion, die mehrere Dokumente in der Sammlung haben. Der Entwurf von Rupprecht Geiger zu einem Manifest sowie Texte von Heinz Mack und Otto Piene relativieren die Übermacht der amerikanischen Künstlerstatements nach 1945. Für diesen Zeitraum wurden ebenfalls international relevante Texte neu aufgenommen, etwa von Asger Jorn, Marcel Duchamp, George Maciunas, Dan Graham, Eva Hesse und Marcel Broodthaers. Die Diskussionen der letzten Jahrzehnte sind in erster Linie durch Interviews mit Künstlern wie Gerhard Richter, Jörg Immendorf und Albert Oehlen ergänzt. Der zweite Band schließt mit einem Manifest der Künstlerin/Kritikerin Jutta Koether und einem Text von Martin Kippenberger – vielleicht ist das ja signifikant für die Einstellung der Kunstkritik und -wissenschaft in Deutschland, die keine prägenden Beiträge zu den aktuellen Diskussionen liefern. Beiträge zum Video und den digitalen Kunstformen fehlen weiterhin.

Zugunsten der großen Anzahl der Texte wurden auch die neu aufgenommenen überwiegend gekürzt. Dies macht es leider notwendig, die Quellen zu suchen, wenn man zitieren möchte. Doch das mindert nicht den Wert dieser zwei Bände, die in einmaliger Weise dazu anregen, Autoren zu entdecken, in Diskussionen einzusteigen und in der Abfolge der Texte Kunstgeschichte einmal ohne Bilder zu erleben. Gerade die »ziellose« Lektüre bietet einen breit gefächerten Überblick über die Kunstgeschichte des ausklingenden Jahrhunderts, den andere Anthologien, die sich nur einzelnen Schwerpunkten widmen und darin profunder sein mögen, nicht erreichen können.

ANDREAS STROBL  
München

**Joseph Leo Koerner: Caspar David Friedrich.** Landschaft und Subjekt (*Epochen der deutschen Kunst, Band III: Romantik*); aus dem Englischen von Christiane Spelsberg; München: Wilhelm Fink 1998; 295 S., 140 Abb., davon 62 farbig; ISBN 3-7705-3138-8; DM 128,-

Das wenig glückliche Leben Caspar David Friedrichs und sein Nachleben sind auf eine Weise miteinander verquickt, über die sich ein Buch voller unerfreulicher Ein-

zelheiten schreiben ließe. Ausgerechnet um eine Kunst, die wegen ihrer Einheit von gestalterischer Vollkommenheit und menschlicher Lauterkeit von einer wachsenden Gemeinde wie eine Heilquelle gebraucht wird, rankt sich ein Gestrüpp stacheliger, ja giftiger Gewächse bis zu kriminellen Handlungen. Mehr als Werke anderer Künstler sind in den vergangenen Jahrzehnten Gemälde Friedrichs gestohlen worden. Noch jede ideologische Strömung hat sich in diesem Jahrhundert in Deutschland des Malers bemächtigt, und seit dem überraschenden Erfolg der Hamburger Jubiläumsausstellung von 1974 ist der Künstler ein begehrter Sockel für die Selbstdarstellung scharfsinniger Kunsttheoretiker. An der Wissenschaftsbörse wird der Maler hoch gehandelt. Der in seiner Gehässigkeit seinerzeit beispiellose Ramdohr-Streit, die 1808/09 in einem Klima äußerster politischer Spannung geführte Auseinandersetzung um den Tetschener Altar, scheint bis in unsere Zeit eine Fortsetzung zu finden.

Für die Starexegeten des Malers ist dabei dreierlei ein Ärgernis, das jedoch zur prächtigsten Entfaltung von Umdeutungskünsten animiert: die schlichte, nur bisweilen durch melancholische Ironie umflorte, ganz unintellektuelle Geradlinigkeit seines Denkens, wie sein Werk, Schriftzeugnisse und Biographie offenbaren, die Verwurzelung in pommerscher Provinzialität und schließlich die nicht aktualisierbare religiöse Motivation seines Schaffens. Angesichts dieses komplexen, Leben und Nachleben umfassenden Phänomens der deutschen Geistesgeschichte ist es nützlich, Stimmen aus dem Ausland zu vernehmen, wo der Maler wachsendes Interesse findet. Die Japanerin Mayumi Ohara konnte ihrer vorzüglichen Dissertation über Friedrichs Kunsttheorie einen Titel mit den Fremdworten „Demut“ und „Gefühl“ geben.

Mit Joseph Leo Koerners 1990 zuerst in englischer Sprache erschienener Monographie ist nach Robert Rosenblums kühnem Brückenschlag von Friedrich zu Rothko und Linda Siegels Buch von 1978 nun eine weitere Äußerung zu Friedrich aus Amerika zu vernehmen.

In seiner grüblerischen, manchmal träumerischen Haltung und seiner insistierenden Beobachtung berührt das Buch sympathisch. Die Bildbeschreibung, so die der Selbstbildnisse, sind das Beste und lassen die innere Beziehung des Autors zum Künstler erkennen. Das ist nicht die so erfolgreiche kalte Intellektualität. Koerner verzichtet auf Anmerkungen und nimmt auf nur 8 Seiten knapp Stellung zu „Quellen und Bibliographie“. Die – freilich größtenteils überflüssige – ältere Literatur ist nur cursorisch benutzt worden. Meinungen und Erkenntnisse anderer Autoren werden gewöhnlich ohne Namensnennung angeführt. Dann ist z.B. von „Kunsthistorikern“ die Rede, die etwas vertreten. Das wirkt so, als wolle Koerner Friedrich einem breiteren amerikanischen Publikum nahebringen, dafür aber sind die Gedankengänge zu anspruchsvoll. Viele Bilddeutungen sind dem Rezensenten nur allzu vertraut, und er freut sich über die Übereinstimmung.

Das Buch besteht aus zwölf Kapiteln, die in drei mit poetischen Titeln überschriebenen Teilen zusammengefaßt sind, „Die Welt romantisieren“ (Novalis), „Kunst als Religion“ und „Der innehaltende Wanderer“. Koerner will den Künstler nicht als Ganzes erfassen, sondern ihm in der Geisteswelt der deutschen Romantik einen Platz anweisen. Dabei erhält seine Existenz etwas geisterhaft Schwebendes.

Das aus vielen mühsam zusammengesuchten Steinchen bestehende Wissensfundament, das die Einzelwerke mit der Arbeitsmethode, der Persönlichkeitsentwicklung, den biographischen Daten, den theoretischen Äußerungen und der Geschichte verbindet, bleibt weitgehend unbenutzt.

Koerners Ausgangspunkt ist die immer noch nicht allgemein akzeptierte, von den Vertretern einer ehemals linksorientierten Kunstgeschichte abgelehnte Einsicht von der religiösen Botschaft im Werk Friedrichs, der seine Aufgabe darin gesehen hat, das von Gott geschriebene Buch der Natur zu entziffern. Koerner geht so weit, die eindeutig politischen Aussagen Friedrichs, so z.B. im „Chasseur im Walde“, beiseite zu lassen. Das entspricht der merkwürdigen Geschichtsferne des Buches. Biographisches wird zwar hier und da gestreift, aber die innere Dramatik eines beschwerlichen Lebens, aus der letztlich die große Dichte des Werkes erwächst, spielt keine Rolle. Die lokalen Verhältnisse in Dresden und Greifswald sind nur am Rande berücksichtigt, und manches Glanzlicht wird falsch gesetzt. Man sieht es dem Amerikaner nach, wenn er Göttingen nach Sachsen verlegt, und es ist auch nicht schlimm, wenn er „Abildgaard“ einmal richtig und viermal falsch („Abilgaard“) schreibt. Weniger verständlich und nur durch Gleichgültigkeit gegenüber dem Werdegang des Künstlers zu erklären ist die Datierung der Illustrationen zu Schillers „Räubern“ in den Anfang der Kopenhagener Studienzeit 1794. In den Bildunterschriften ist das richtige Datum vermerkt: 1799. Bei dem Hamburger Aquarell „Landschaft mit Pavillon“, das ein Belvedere in der Nähe von Klampenborg (nicht „Klampenber“) darstellt, glaubt Koerner als erster bemerkt zu haben, daß die Bedeutung als Aussichtsturm wichtig sei. Mir ist das schon 1973 aufgefallen, und ich habe daraus die Folgerung gezogen, man müsse wissen, was die Dinge sind, um ihren Sinn im Bild zu verstehen.

Am Anfang steht die äußerst minutiöse Beschreibung von zwei um 1828 zu datierenden kleinen, motivisch betont anspruchslosen Werken, die dem Leser ohne ihre Vorstufen vorgestellt werden, „Bäume und Sträucher im Schnee“ und „Fichtendickicht im Winter“. Koerner bemüht sich angestrengt, das Geheimnis der beiden Bilder zu entschlüsseln. Bald jedoch schon rächt sich seine Vernachlässigung bereits bekannter Tatsachen, wenn er von der Beobachtung zur Deutung übergeht. Wenn die beiden Bilder um 1900 in einer Stuttgarter Privatsammlung die (für Friedrich ganz ungewöhnlichen) Titel „Aus der Dresdner Heide I und II“ trugen, dann ist es für Koerner schon sicher, daß die beiden für das Fichtenbild nachweisbaren Baumstudien vom 28. April 1807 in der Dresdner Heide gezeichnet sind und damit den Bildern ein 20 Jahre zurückliegendes Erlebnis zugrunde liegt. So gelangt er zu dem gut zu handhabenden, etwas modisch klingenden Begriff „Erlebniskunst“, der auch in der englischen Ausgabe so verwendet wird. Er erläutert jedoch nicht, welches Erlebnis dem „Watzmann“ und dem „Hochgebirge“ vorangeht, denn Friedrich hat die Alpen nicht gesehen und erst recht bleibt offen, wie er zu einer Landschaft auf dem Mond in einem verschollenen Bild kommt. Auch stellt sich die Frage, ob bei dem bekannten Verfahren Friedrichs, Naturstudien aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Orten zu kombinieren, jeweils verschiedene Erlebnisse zusammenfließen und

worauf denn die Einheit zurückgeht, die im Verschmelzen der Studien hergestellt wird. Der Begriff „Erlebniskunst“ ist allenfalls bei Bildern aus den zwanziger Jahren zulässig, die ich „Scheinveduten“ nenne, wo man auf den ersten Blick meint, es sei ein Natureindruck wiedergegeben und erst beim zweiten sich die gedankliche Aussage enthüllt. Wie bei Friedrich die Inspiration im einzelnen Fall vor sich ging, können wir nicht wissen. Wir müssen zur Kenntnis nehmen, daß ihm das innere Auge mehr bedeutete als das äußere. Ein Hauptwerk wie der Tetschener Altar, den Koerner in den Mittelpunkt seiner Studie stellt, wird zum Anekdotischen heruntergedrückt, wenn Ramdohrs angeblich von Friedrich selbst stammender Bericht über das inspirierende Erlebnis, ein Sonnenaufgang im Gebirge, für bare Münze genommen wird. Schon wegen des Widerspruchs zu Friedrichs authentischer Deutung des Bildes, wo von der untergehenden Sonne die Rede ist, ist Ramdohrs Schilderung ungläubwürdig.

Noch einmal zurück zu den beiden Bildern, die Koerner an den Anfang seiner Ausführungen stellt. Die genaue Beschreibung schärft den Blick des Betrachters, macht ihm deutlich, daß Friedrichs Bilder sinnerfüllt sind, machen ihn aber auch besonders empfindlich gegen Ungenauigkeiten, die sich der Verfasser in einem kaum zu tolerierenden Ausmaß leistet. Daß Koerner die für den rechts im Fichtenbild wiedergegebenen Baum benutzte Studie vom 28.4.1807 reproduziert, jedoch schreibt, sie sei für den mittleren verwendet, irritiert deshalb, weil das geradezu pedantische Ernstnehmen eines Baumes als Individuum zu den Besonderheiten von Friedrichs Naturauffassung gehört. Damit entfernt er sich entschieden von den erlernbaren Baumschlagmanieren der älteren Dresdner Landschaftsmaler. Schwerer wiegt die Verwechslung des „Linken Atelierfensters“, der eindrucksvollen Wiener Sepiazeichnung, die den Umschlag des Buches zielt, mit dem „Rechten Atelierfenster“, dem Gegenstück, auf das Koerner im Text eingeht. Der Fehler findet sich schon in der englischen Ausgabe und ist offenbar nicht bemerkt worden, wie auch die seitenverkehrte Abbildung der „Gartenterrasse“ nicht korrigiert worden ist. Im Blick vom linken zum rechten Fenster vollzieht sich ein Prozeß von großer Tragweite, den Koerner nur ganz unzulänglich erfaßt, wie er sich überhaupt die Gelegenheit entgehen läßt, durch den Vergleich von Gegenständen und die Betrachtung von Zyklen in Friedrichs Bilddenken einzuführen. Bei echten Gegenständen Friedrichs gibt es immer einen Sinnbezug. Koerner nennt den heute in Madrid in der Sammlung Thyssen-Bornemisza befindlichen „Ostermorgen“ ein Gegenstück des Hamburger „Frühschnee“ von etwa 1828, fragt aber weder nach dem Sinnbezug, noch diskutiert er die aufgrund einer Zeichnung für die Staffage wesentlich später anzusetzende Datierung des Bildes. Meinen Vorschlag, das gerade von der Hamburger Kunsthalle erworbene Gemälde „Tannenwald mit Wasserfall“ als Bild beginnenden Lebens dem „Frühschnee“ mit seiner Todessymbolik an die Seite zu stellen, erörtert er nicht, obwohl beide Werke offenbar 1828 zusammen auf der Dresdner Akademie-Ausstellung gezeigt worden sind.

Auch bei den kleinen Winterbildern stellt er nicht die Frage nach dem verbindenden Gedanken. Wenn bei dem Fichtenbild von einem „Hain“ die Rede ist,

worunter man ein durchsichtiges Gehölz versteht, und bei dem anderen Gemälde von einem „Dickicht“, dann werden wesentliche Eigenschaften geradezu vertauscht. Das entlaubte Erlengestrüpp ist durchsichtig und gibt den Blick auf einen gleichsam vergitterten Hintergrund frei, während die Fichten sich so eng zu einer Wand zusammenschließen, daß man diese in der Vorstellung nicht durchstoßen kann, aber man weiß, daß etwas dahinter liegt. Gotthilf Heinrich von Schuberts detaillierte Beschreibung und Interpretation eines zuerst 1803 formulierten und später mehrfach wiederholten und variierten Zyklus von Tageszeiten, Jahreszeiten und Lebensaltern in Sepiablättern, die beste Anleitung, Friedrichs Kunst zu lesen, werden erst gegen Ende des Buches behandelt. Koerner kommt mir wie ein Alpinist vor, der es verschmäht, einen auf der einen Seite sanft ansteigenden und auf der anderen senkrecht abfallenden Berg auf dem leichten Wege zu besteigen.

Das gilt vor allem für die Bezwingung des Gebirges mit dem Kreuz auf der Spitze, des Tetschener Altares. Erst spät, nach vielen anderen Erörterungen, kommt der Künstler selbst mit seiner klaren Deutung zu Wort, aus der hervorgeht, daß jeder Gegenstand etwas Bestimmtes besagt. Hätte Koerner früher zur Kenntnis genommen, daß für Friedrich der Kruzifixus, aus dem „reinsten und edelsten Metall“, also aus purem Gold, besteht, dann hätte er nicht zweimal vorher von dem geschnitzten („carved“) Korpus gesprochen, der freilich besser zur Erlebniskunst paßt. Er vermerkt zu Friedrichs Aussage immerhin, damit gebe dieser dem „Publikum einen Deutungsschlüssel an die Hand, der zwar die Bedeutung festlegt, damit jedoch die Neigung der romantischen Kunst zu exegetischer Ungewißheit und kreativer Fehldeutung kompromittiert“. Friedrich ist also ein Spielverderber, und was Werner Hofmann so schön „Polyinterpretabilität“ genannt hat, wäre adäquates romantisches Verhalten gegenüber dem Künstler.

Das „Eigentümliche“ ist für Friedrich ein zentraler Begriff. Dieses festigt sich in seinem sein ganzes Leben erfassenden System und grenzt ihn gegen seine Zeitgenossen ab. Eigentümlich ist auch das Buch Koerners. Der Leser spürt das schon beim ersten Satz, mit dem er, befremdend in einem wissenschaftlichen Buch, direkt angesprochen wird, aber man begreift bald, daß dahinter eine Absicht steht. Das Buch hat streckenweise den Charakter eines Kunstwerkes. Man empfindet es als parallel zu Friedrich. Das Allgemeinwissen, das herangezogen ist, beeindruckt, aber das Wissen zum Künstler selbst ist zu gering.

Beeinträchtigt wird die Lektüre schließlich durch die Übersetzung, die dem sprachlichen Anspruch des Autors nicht immer gerecht wird. Worte wie „positionieren“, „Nichtreferentialität“, „Widersprechungen“ oder „Inskription“ schmerzen. Gab es keinen Lektor? Das schön gedruckte Buch, das man erwartungsvoll in die Hand nimmt, hätte bedeutend verbessert werden können, wenn es jemand vor dem Druck gründlich gelesen hätte.

HELMUT BÖRSCH-SUPAN  
Berlin