

einen Gedanken Diderots betrachtet er die Farbe in der Malerei als das Äquivalent des Stils in der Literatur²⁰.

Der Artikel „Unité“ besteht fast ausschließlich aus einem Zitat aus de Sénancours „Oberman“. Anne Larue schließt daraus, das Wort sei Delacroix durch die Lektüre de Sénancours nahegelegt worden, und verweist auf die Ausgabe durch George Sand von 1844. Tatsächlich wird der Terminus schon in den 20er Jahren von Kritikern gegen Delacroix gewendet, dem das Wort und das damit verbundene Problem also gewiß schon früher geläufig waren. In der französischen Kunsttheorie der 20er Jahre hat der Terminus bei Paillot de Montabert großes Gewicht²¹. In Delacroix' Tagebuch begegnet für das gleiche Problem häufig der (De Piles'sche) Terminus „ensemble“ (S. 134). Ein Artikel oder Verweis fehlen im Wörterbuch.

Unsere ergänzenden Hinweise ließen sich vermutlich vermehren, denn sie laufen auf einen die Gesamtkonzeption der Edition betreffenden Einwand hinaus. Freilich ist der Gegeneinwand, die vorgeschlagenen Ergänzungen könnten leicht ins Uferlose führen, nicht ganz von der Hand zu weisen. Bei einem so umfangreichen, auf so knappem Raum abgehandelten Begriffsarsenal sind Lücken unvermeidlich. Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker (*utriusque generis*) werden also das Geleistete dankbar begrüßen und die Edition, weiterdenkend, als Hilfe zur Erschließung des Tagebuchs benutzen. Eine bewundernswert übersichtlich typographische Gestaltung macht die Lektüre des Bandes leicht und erfreulich.

BERTRAM SCHMIDT
Berlin

20 GEORGE P. MRAS: Eugène Delacroix's Theory of art; Princeton u.a. 1966, S. 120.

21 KÖRNER (wie Anm. 18), S. 230, Anm. 2, zur Kritik am "Massaker von Chios". - PAILLOT DE MONTABERT: Traité complet de la peinture; Paris 1829, Bd. 4, S. 451.

Sigrid Wechsler: Ernst Fries (1801-1833). Monographie und Werkverzeichnis; Heidelberg: Kehrer 2000; 405 S., 72 Farbtafeln, 467 SW-Abb.; ISBN 3-933257-17-4; DM 148,-

Ernst Fries zählt zu den großen deutschen Landschaftsmalern des 19. Jahrhunderts. Er gehört zu der Generation, die in nachnapoleonischer Zeit, auf den Schultern der Pioniere Joseph Anton Koch, Johann Christian Reinhart und Caspar David Friedrich stehend, Neues suchte und nicht selten Tragisches erlitt. Carl Philipp Fohr und Carl Rottmann, die beiden anderen bedeutenden Heidelberger Maler neben Fries, Carl Blechen, Franz Horny und Johann Christoph Erhard sind Altersgenossen. Während der Künstler in seinen Aquarellen und Zeichnungen wie ein von Naturschönheit Trunkener erscheint, werfen die Gemälde die Frage nach den Gedanken und Empfindungen auf, die hinter ihnen stehen. Der im Alter von erst 32 Jahren Gestorbene war kein unbeschwerter Künstler, und weil er starken unmittelbaren Ausdruck und eindeutige Botschaften mied, ist er für die Kunstgeschichte ein schwieriger.

Ein ausreichend bebildertes Oeuvreverzeichnis ist lange vermißt worden. Nun liegt es, rechtzeitig zum 200. Geburtstag des Malers im Jahre 2001, in dem schön gedruckten Werk von Sigrid Wechssler vor, die schon 1975 die Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen im Besitz des Kurpfälzischen Museums in Heidelberg in einem Ausstellungskatalog bearbeitet hatte.

Die „Monographie“ genannte Biographie und kunstgeschichtliche Würdigung ist mit 43 Seiten sehr knapp ausgefallen. Sie beschränkt sich darauf, den Lebensweg nach den gesicherten, oft allerdings belanglosen Fakten darzustellen. Besonders die Reisen und Wanderungen, auch die Begegnungen mit anderen Künstlern, sind minutiös dokumentiert. Zehn Karten erleichtern es dem Leser, die Wanderungen in Italien nachzuvollziehen. Da die meisten Naturstudien mit Ortsangabe und Datierung versehen sind, ergibt sich ein recht genaues Bild vom Gang der überaus eifrigen Studien des Malers vor allem während des Italienaufenthaltes von 1823-1827.

Der chronologisch geordnete Werkkatalog enthält 81 Gemälde und Ölskizzen, von denen viele erstmals in die Literatur eingeführt werden, sowie 659 Aquarelle und Zeichnungen. 32 „nachitalienische und nicht datierbare“ Werke bilden den Schluß dieses Hauptteiles. Die 9 Skizzenbücher und die 38 druckgraphischen Arbeiten bilden eigene Gruppen. Es folgen 37 Lithographien anderer Künstler nach Zeichnungen von Fries sowie 48 „zweifelhafte und abgeschriebene Werke“. Bedenkt man, daß sich die eigentliche Schaffenszeit von Fries auf wenig mehr als anderthalb Jahrzehnte zusammendrängt, dann ist mit 825 Katalognummern, von denen knapp die Hälfte abgebildet ist, ein umfangreiches Werk zu überblicken. 35 Abbildungen von Wasserzeichen auf den von Fries benutzten Papieren sind ein nützliches Hilfsmittel, allerdings finden sich keine Angaben, auf welchen Zeichnungen sich diese Wasserzeichen befinden.

So reichhaltig das ausgebreitete Material ist, es ist ergänzungsbedürftig. Einige verschollene und im 2. Weltkrieg verlorene Werke sind aufgenommen, nicht aber die vier 1931 beim Brand des Glaspalastes in München verbrannten wichtigen Gemälde. Von den 34 in der elterlichen Sammlung befindlichen großenteils verschollenen Gemälden, deren Verzeichnis mit Maßangaben Karl Lohmeyer im Katalog der Fries-Ausstellung von 1927 veröffentlicht hat, sind nur 18 in den Katalog aufgenommen. Man vermißt auch zwei monogrammierte Landschaftsgemälde, die der Katalog der European Fine Art Fair von 1991 als Besitz der Galerie Gisela Meier in München aufführt, Beispiele für die Neigung von Fries, Bilderpaare zu schaffen, ohne damit Antithesen oder Gedankengänge zu formulieren, und den großen „Blick auf Sorrent und den Golf von Neapel“ von 1830 im Jenisch-Haus in Hamburg. Ob andererseits Kat. Nr. 567, der unbezeichnete „Blick von Kleingemünd auf Neckargemünd“ in der Neuen Pinakothek, von Fries stammt, erscheint nicht zuletzt wegen der biedermeierlichen Staffage zweifelhaft.

Eine Durchsicht der Zeitschriften des 19. Jahrhunderts, insbesondere der Ausstellungsbesprechungen hätte noch manche Information erbracht, denn Gemälde von Fries sind seit 1827 auf Ausstellungen in Berlin, Breslau, Düsseldorf, Frankfurt, Hannover, Karlsruhe, München und Nürnberg gezeigt worden. Auch auf den Historischen Ausstellungen von 1858 in München und 1861 in Köln war der Maler vertreten.

Alle diese Kataloge fehlen im Literaturverzeichnis, sogar der der Ausstellung, die die Nationalgalerie 1880 Eduard Meyerheim, Ernst Fries und Friedrich Nerly widmete.

Die Kommentare im Werkverzeichnis beschränken sich auf das Notwendigste. Datierungsvorschläge, die oft überraschen, werden allenfalls durch den Hinweis auf benutzte Naturstudien abgesichert. Im Falle des skizzierend gemalten Bildes „Stift Neuburg und das Neckartal“ (Kat. Nr. 580), das Sigrid Wechsler in ihrem Katalog von 1975 wegen der zugrunde liegenden Naturstudie vom 15. Juli 1833 (Kat. Nr. 686) der spätesten Zeit zugewiesen hat, fehlt eine Begründung, warum es nun 1828/29 datiert ist. Es leuchtet ein, daß die Studie „Florenz, Blick von San Miniato auf die Stadt“ (Kat. Nr. 210 a) wegen der Nähe zu Joseph Anton Koch 1825 einzuordnen ist, aber dann ist schwer zu begreifen, warum die dramatische, aufwühlende „Felspartie bei Abendbeleuchtung“ (Kat. Nr. 256), die sich leicht mit dem düsteren Bild „Die Ruinen der Prätorianerkaserne des Hadrian“ von 1831 (Kat. Nr. 654) verbinden läßt, ebenfalls 1825 gemalt sein soll. Es fragt sich, ob Fries ein sprunghaft, in mehreren Manieren arbeitender oder ein zielgerichtet lernender Künstler war. Dem fünfjährigen Aufenthalt in Italien widmet die Autorin den weitaus größten Teil ihrer Einleitung. Der ungefähr ebenso lange Zeitraum danach, in dem mindestens dreiviertel der Gemälde - überwiegend mit italienischen Motiven - entstanden sind, wird dagegen auf nur vier Seiten abgehandelt. Fragen nach der Chronologie der undatierten Gemälde - immerhin 28 Gemälde und Ölstudien tragen Jahreszahlen - werden auch da nicht gestellt, und so bleibt die zentrale Frage unberührt, wer Fries eigentlich war, was er erstrebte und wie sich seine Malerei entwickelte. Zeugnisse der Zeitgenossen geben hierüber nur dürftige Auskünfte. Das Werk und die Motive, auf denen er insistierte, müssen untersucht werden. Waren die Gemälde, die in mehreren Exemplaren bekannt sind, für ihn besonders wichtige Aussagen oder waren sie nur besonders gut verkäuflich? Was bedeutete ihm der Markt und was die Entfaltung seiner Kunst im Dialog mit älteren Künstlern und Zeitgenossen? Sein Werk entsteht in der beunruhigten Zeit um 1830. Parallelen zu dem drei Jahre älteren Carl Blechen fallen auf, wenngleich dieser sich viel heftiger äußerte.

Der Kunsthistoriker sieht die offenen Fragen; der Kunstliebhaber dagegen wird dankbar sein für den Band, der die Qualität dieser Kunst in großenteils hervorragenden Abbildungen vor Augen führt.

HELMUT BÖRSCH-SUPAN
Berlin

Sabine Sabor: Ökologische Perspektiven in der westdeutschen Kunst nach 1945;
Bochum: Projekt Verlag 1998; 357 S., 127 SW-Abb; ISBN 3-89733-012-1; DM 52,-

In ihrer Heidelberger Dissertation geht Sabine Sabor „Ökologischen Perspektiven in der westdeutschen Kunst nach 1945“ nach. Diese Perspektiven entwickelt sie nach einer elf Seiten kurzen Einleitung zur „Geschichte ökologischer Bewegungen in Deutschland nach 1945“ in neun folgenden Kapiteln und einer Schlußbetrachtung.