

durchaus reizvoll sein. Dagegen fehlt zu dem gebürtigen Wiener Anton Radl (S. 214–219), von 1794 bis zu seinem Lebensende 1852 in Frankfurt a. M. ansässig und von Goethe für seine Taunuslandschaften hochgelobt, bisher eine eingehende monographische Auseinandersetzung. Eine Ausstellung seiner Werke, von denen das Hessische Landesmuseum sechs beachtliche Beispiele aufweisen kann, böte die interessante Entwicklung der Landschaftsmalerei vom späten 18. Jahrhundert bis zum Biedermeier und würdigte damit einen der wichtigsten Landschaftsmaler der Region in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Weitere Beispiele wie Carl Schloesser (S. 239 f.), Ludwig Löfftz (S. 189–192) oder Paul Weber (S. 265–268) ließen sich anführen.

Außerdem schuf Barbara Bott mit ihren grundlegenden Recherchen die wissenschaftliche Basis zur Abfassung einer überfälligen Geschichte der Darmstädter Malerei des 19. Jahrhunderts, um die oben erwähnten Darstellungen von Ernst Emmerling und Adolf Beyer durch eine wissenschaftlich seriöse Abhandlung zu ersetzen.

Wünschenswert wäre bei allen folgenden Veröffentlichungen eine generelle Entscheidung zugunsten von Farbabbildungen. Denn der sehr überzeugende und für die Forschung wie für den Kunstinteressierten wertvolle Bestandskatalog verfügt bei 265 aufgenommenen Werken lediglich über 31 Farbabbildungen. Die Beschränkung auf zwei Farbbögen zeigt, daß bei der Druckherstellung zwar mit spitzer Feder kalkuliert wurde, aber dennoch ein Verkaufspreis von Euro 42,- zustande kam. An dieser Stelle sei erwähnt, daß der Druck vom „Verein der Freunde des Landesmuseums e.V.“ finanziert wurde. Einen Hinweis auf eine finanzielle Beteiligung des hessischen Kultusministeriums an diesem wichtigen Standardwerk zur hessischen Kunstgeschichte, womit eventuell eine größere Zahl an Farbabbildungen oder ein für das kunstinteressierte Publikum kundenfreundlicherer Verkaufspreis ermöglicht worden wäre, sucht der Leser vergeblich. Das waren die Gedanken des Rezensenten beim Erscheinen des Buches im Jahre 2003 – mittlerweile haben wir uns leider an die Buchpreispolitik Euro gleich D-Mark gewöhnen müssen.

MANFRED GROSSKINSKY
Frankfurt am Main

Hilmar Frank: Aussichten ins Unermeßliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich; Berlin: Akademie Verlag 2004; 248 S., 116 Abb.; ISBN 3-05-003689-3; € 59,80

Endlich wissen wir, wie wir der Kunst Caspar David Friedrichs angemessen zu begegnen haben: „Perspektivität“ lautet das Zauberwort, mit dem uns Hilmar Frank den Schlüssel in die Hand gibt, Friedrichs „Vision“ zu erfassen, der – so Frank – „keine der herkömmlichen Untersuchungsmethoden gewachsen“ sei, wie auch Stilanalyse und Ikonographie dem Ganzen seiner Raum- und Weltauffassung ebensowenig gewachsen wären, weil sie von einer Kunstübung abstrahiert seien, „der Friedrich energisch entgegentrat“ (S. 3).

Der Darlegung des Prinzips der Perspektivität ist der Inhalt des Buches gewid-

met. Was ist mit diesem Prinzip gemeint? Zum einen sind in ihm in gut Hegelscher Manier all die geistesverwandten Zauberformeln aufgehoben, die als Leitsterne der mit Helmut Börsch-Supans ikonographischer Analyse in Unfrieden lebenden Friedrich-Exegeten von Werner Hofmann über Werner Busch, Joseph Leo Koerner und anderen bis zu Hilmar Frank selbst ausgerufen worden sind, wie etwa: „Polyfokalität“, „Multiperspektivität“, „Mehrsinnigkeit“, „Wahlfreiheit“, „Deutungsoffenheit“, „Sinnoffenheit“, „tendenzielle Sinnoffenheit“, „tentative Sinngebung“ und „Metaphorik“. In bezug auf das Kunstwerk bedeutet Perspektivität, daß seine Wahrnehmung und Deutung vom jeweiligen Betrachterstandpunkt (seiner „Perspektive“) abhängt, also mehr oder weniger offen und keinesfalls eindeutig ist.

Zum anderen hat Franks Perspektivität insofern einen synthetischen Charakter, als vier weitere ästhetische bzw. philosophische Figuren in ihr enthalten sind oder in einem Verhältnis der Analogie zu ihr stehen, nämlich: erstens die landschaftliche Aussicht (in der Natur, im Landschaftsgarten, in Friedrichs Bildern), zweitens Kants „ästhetische Idee“, drittens die (visuelle) Metapher und viertens die Reverie im Sinne Jean-Jacques Rousseaus. Die Kern- oder Hauptidee der Perspektivität führt Frank auf Gottfried Wilhelm Leibniz zurück (dazu unten mehr), so daß der von ihr geprägte, von Frank für die Kunst des Greifswalder Romantikers reklamierte Verständnishorizont im wesentlichen durch die Namen Leibniz, Kant und Rousseau abgesteckt erscheint. Die wichtigste Rolle als Perspektivitätsdenker spielt der Königsberger Philosoph, der mithin als die für die Kunst Friedrichs maßgebliche Verständnisinstanz zu gelten hätte. Der ebenfalls stark herangezogene Literat und Kunstkritiker Christian August Semler erscheint als mit Friedrich persönlich bekannter Vermittler Kantschen Gedankenguts, und nur erwähnt werden kann hier die Vielzahl weiterer zitierter Autoren, zu deren prominentesten Lessing, Goethe, Schiller, Schleiermacher, Jean Paul und Novalis gehören.

Es ist im Rahmen dieser Besprechung nicht möglich (und auch nicht nötig), auf all diese Aspekte und Verzweigungen der Perspektivitätsidee näher einzugehen; wichtig ist aber, ihren entscheidenden Inhalt festzuhalten. Frank spricht von manchem und vielem: von Standpunktgebundenheit, von Unbestimmtheit, Undeutlichkeit und Unabschließbarkeit, von Bedeutungsgeschehen, Bedeutungsdruck, Bedeutungsversprechen und Deutungsbreite, von einem frei schweifenden Blick und einer frei schweifenden Einbildungskraft – doch der inhaltliche Kern all dieser Denkfiguren, das Zentrum, auf das sie alle mehr oder weniger direkt bezogen sind, ist eine einzige und sehr schlichte Idee: die Idee der Offenheit oder, genauer gesagt, der Sinnoffenheit. Symptomatisch hierfür ist der Ausdruck „Aussicht ins Offene“ (S. 135), den Frank als Synonym für „Aussicht ins Unendliche“ oder „Aussicht ins Unermeßliche“ einführt. Mit jenem Ausdruck etabliert er die hermeneutische Kategorie des Offenen (d. h. der offenen *Bedeutung*) als Qualität eines zunächst einmal rein optisch aufzufassenden *Bildmotivs*. Freilich ist diese Fluktuation zwischen ästhetischen, philosophischen und theologischen Kategorien innerhalb des Bedeutungsspektrums der Perspektivität genau das Instrument, mit dessen Hilfe Hilmar Frank die Ideenwelt Friedrichs auf einen ganz bestimmten philosophischen Kontext festzunageln trachtet.

Daß er, obwohl der eigentliche Inhalt seiner Leitidee sprechender mit dem Begriff der Offenheit ausgedrückt erscheint, dennoch den Begriff der Perspektivität in den Vordergrund stellt, ist neben der Hervorhebung des Aussichtsmotivs vor allem mit dem Stellenwert zu erklären, den er einer von ihm als „Perspektivschema“ gedeuteten kleinen Zeichnung Friedrichs zumißt, die angeblich eine Leibnizische Denkfigur reproduziert. Auf diese Zeichnung ist noch zurückzukommen; vorerst aber ist der dominant intellektuell-philosophische Charakter desjenigen Kontextes festzuhalten, den Hilmar Frank als den für den Maler konstitutiven behauptet. Sollte irgendjemand einmal der Auffassung gewesen sein, Friedrichs Gedankenwelt sei primär religiös bestimmt, wird er von Frank eines Besseren belehrt: Es ist eine primär philosophische, und zwar aufgeklärt-philosophische Denkweise, von der Friedrich geprägt ist, und die darin allenfalls auftauchenden religiösen Elemente sind dann eben auch von jener Perspektivitätsphilosophie geprägt – ähnlich wie der gern mit dem Maler in Verbindung gebrachte Theologe Friedrich Schleiermacher das Leibnizische Modell auch nur in seine Religionsphilosophie umgesetzt hat.

Was ist nun von all dem zu halten? Um es klar zu sagen: nichts. Und das hat nicht nur einen, sondern mehrere Gründe. Der erste und wichtigste: Franks Behauptung, Friedrich sei selbst ein Vertreter des Perspektivitätsdenkens gewesen und habe selbst in diesem Sinne seine Bilder konzipiert, trifft nicht zu. Es gibt dafür keinen Beleg. Was Frank als Beleg anführt, stammt entweder nicht von Friedrich oder ist manipulativ umgedeutet. Darüber hinaus beruht Franks Darstellung auf der Unterschlagung eines einzigen – aber für das Problem entscheidenden – Satzes in dem von ihm in anderen Teilen zitierten Brief des Künstlers an Johannes Karl Hartwig Schulze vom 8. Februar 1809, der sich auf den Tetschener Altar bezieht. Dieser Satz lautet: „Wohl hat das Bild eine Deutung, wenn sie gleich dem C[ammerherrn] undeutlich ist“. Mit dem Kammerherrn ist Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr gemeint, der in seiner bekannten Kritik des Tetschener Altars dem Künstler seine eigene Deutung des Bildes in den Mund gelegt hatte. Mit dem zitierten Satz und weiteren Ausführungen, darunter auch seiner eigenen Deutung, setzt sich Friedrich gegen Ramdohrs ihm in den Mund gelegte Deutung zur Wehr. Aus dieser Angelegenheit geht eindeutig hervor, daß der Künstler keinen Sinn für irgendeine Form der Deutungsoffenheit hatte, wie sie ihm Frank unterstellt, daß er vielmehr bemüht war, den Sinn des Bildes ein für allemal klarzustellen, und zwar in einem einzigen, nämlich seinem eigenen Sinn. So nimmt es nicht wunder, daß der sonst so zitierfreudige Autor gerade diesen Satz unter den Tisch fallen läßt – in dem Buch genauso wie in seinen vorangegangenen kleineren Publikationen zum Thema¹. Dabei handelt es sich keineswegs um ein unbeabsichtigtes Übersehen, sondern um eine gezielte Unterschlagung. Denn die hier resümierte Kritik wurde ihm bereits im November 2001 auf der Greifswalder Caspar-David-Friedrich-Tagung vorgetragen. Diese Kritik, die sich auf seinen 1991 in

1 HILMAR FRANK: Die mannigfaltigen Wege zur Kunst. Romantische Kunstphilosophie in einem Schema Caspar David Friedrichs, in: *Idea* 10, 1991, S. 165–196. – HILMAR FRANK: Der Ramdohrstreit. Caspar David Friedrichs „Kreuz im Gebirge“, in: Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp, hrsg. von Karl Möseneder; Berlin 1997, S. 141–160.

der Zeitschrift *Idea* publizierten inhaltlich analogen Aufsatz bezog und zwischenzeitlich publiziert worden ist², hat Frank einfach ignoriert – was ein bezeichnendes Licht sowohl auf den Sinn wissenschaftlicher Tagungen wirft wie auf die Art, in der gegenwärtig wissenschaftliche Kontroversen ausgetragen werden können.

Die ausführliche Argumentation ist in meinem Aufsatz nachzulesen; ein Wort muß aber noch zu der bereits erwähnten Zeichnung Friedrichs gesagt werden, die Frank als „Perspektivschema“ interpretiert, das vom Sinn her einem als „Städtegleichnis“ titulierten Gedanken Leibnizens entsprechen soll, ja sogar von diesem abgeleitet wird. Hier zeigt die genauere Betrachtung, daß das herangezogene Dokument etwas ganz anderes aussagt als Frank behauptet. Leibnizens „Städtegleichnis“ besagt, daß ein und dieselbe Stadt, von unterschiedlichen Standpunkten aus der Ferne gesehen, den verschiedenen Betrachtern ein jeweils anderes Bild darbietet – ein durchaus nachvollziehbares Beispiel für das Prinzip Perspektivität. Die oberflächlich ähnliche Figur Friedrichs, die in dem Brief an Schulze enthalten ist (Abb. 2 bei Frank), ist ein Kreis, von dem aus einige Radien zum Mittelpunkt gezogen sind. Friedrich veranschaulicht damit den folgenden Gedanken: Die individuelle Veranlagung eines jeden Künstlers – das, was er auch als dessen „Eigentümlichkeit“ bezeichnet – läßt ihn von einer ganz bestimmten Position aus seinen *nur für ihn gültigen und gangbaren* Weg zur Kunst (dem Mittelpunkt des Kreises) gehen. Die eingetragenen Radien bezeichnen solche von verschiedenen Standpunkten ausgehende Wege. Friedrich drückt also mitnichten den Gedanken der Perspektivität aus, sondern dessen gerades Gegenteil, nämlich die Determiniertheit (man könnte beinahe sagen: Eingeschränktheit) eines jeden individuellen künstlerischen Ansatzes.

Natürlich ist hier auch der Gedanke der Gleichberechtigung dieser Wege ausgedrückt; aber diese Gleichberechtigung bezieht sich einzig und allein auf ihre künstlerische Wertigkeit. Sie bezieht sich nicht, wie Hilmar Frank suggeriert, auf eine Vielzahl möglicher Deutungen ein und desselben Kunstwerks. Die Problematik des Kunstwerks und seiner Deutung ist in dem Schema in keiner Weise thematisch. Was man hierzu aus dem Schema allenfalls extrapolieren könnte, würde ganz im Gegenteil auf so etwas wie eine „Monoperspektivität“ hinauslaufen, nämlich auf den Sachverhalt, daß der eigentümliche Weg des Künstlers Interpretationen erfordert, die dieser Eigentümlichkeit Rechnung tragen, die also seine Individualität gerade *nicht* in einer „Deutungsoffenheit“ auflösen, sondern die sie als solche anerkennen – und es geht Friedrich in dem Brief ja um eben diese Anerkennung seines individuellen Künstlertums, wie er es im Tetschener Altar zum Ausdruck gebracht hatte.

Niemand behauptet, daß das Theorem der Bedeutungsoffenheit inexistent oder für die Beurteilung historischer Kunstwerke generell irrelevant wäre. Es hat bereits zu Friedrichs Zeiten existiert, es ist heute weit verbreitet und wird auch in Zukunft weiter existieren. Nur: auf die Kunst Friedrichs ist es ebensowenig anwendbar wie auf die Kunst Philipp Otto Runges. Der von Hilmar Frank ausgiebig bemühte Christian

2 REINHARD ZIMMERMANN: „Kommet und sehet“. Caspar David Friedrichs Bildverständnis und die Frage des „offenen Kunstwerks“, in: *Aurora* 62, 2002, S. 65–94; darin zu Hilmar Franks Thesen: S. 76–78.

August Semler war ein Vertreter des Theorems, und er hat es auf Werke Friedrichs angewandt. Aber das ist kein Grund, es auch für Caspar David Friedrich zu unterstellen. Daß Semler sich hierüber mit dem Künstler verständigt hätte und mit ihm einig gewesen wäre (S. 23), ist pure Spekulation – weist Frank doch selbst darauf hin, daß Semler bereits 1797 sein entsprechendes Kunstverständnis fertig ausgebildet hatte. Etwa zehn Jahre später hat er es dann eben angesichts der Bilder Friedrichs erneut artikuliert und konkretisiert.

Bereits hier könnte man Hilmar Franks Buch auf sich beruhen lassen. Angesichts eines an zentralen Stellen manipulativen Umgangs mit Quellenbelegen und eines ignoranten wissenschaftlichen Habitus gegenüber der – extrem selektiv wahrgenommenen – aktuellen und bisherigen Friedrich-Forschung erübrigt sich eigentlich jede weitere Auseinandersetzung. Insofern Franks Ausführungen aber auch – anders läßt sich ihre Publikation in einem renommierten Verlag wohl kaum erklären – Tendenzen artikulieren, die auch von anderen, einflußreichen Autoren unterstützt werden, seien noch zwei für seinen Ansatz wesentliche Aspekte angesprochen.

Der erste Aspekt betrifft die Art des von Hilmar Frank konstruierten, für Friedrichs ästhetisches Grundverständnis angeblich konstitutiven geistigen Kontextes. Mit seinem intellektuell-aufgeklärten philosophischen Charakter steht er im Gegensatz zu dem von anderen Autoren eher angenommenen primär religiösen Kontext lutherischer Prägung, und man darf wohl davon ausgehen, daß in dieser säkularisierenden Wendung eine entscheidende Zielsetzung der Frankschen Konstruktion besteht. An die Stelle eines mit religiösen Mysterien auf teilweise ausgesprochen konventionelle Weise befaßten Künstlers soll ein aktiv an der aufgeklärten Selbstvergewisserung des modernen Subjekts beteiligter Vorreiter eines pluralistischen Weltverständnisses treten.

Inhaltlich gesehen, tritt an die Stelle des Nachdenkens über Tod und Auferstehung die unverbindlich-geistvolle Reverie im Sinne Rousseaus. In der „genußvoll ausgekosteten Deutungsoffenheit“ der Reverie, die Franks idealen Rezipienten, den träumerisch veranlagten, aller Festlegung abholden Intellektuellen, zu „tentativer Sinnggebung“ herausfordert, sieht Frank „das rechte Gedankenäquivalent zu Friedrichs Aussichtsvision“ (S. 7). Kein Wunder, daß in Franks Buch der tatsächlich im Mittelpunkt des Friedrichschen Oeuvres stehende Todesgedanke keine Rolle spielt. Die mit dessen Artikulation verbundene religiöse Unbedingtheit und deren protestantischer Ernst passen eben nicht zur spielerischen Unverbindlichkeit eines selbstbezogenen ästhetischen Genusses. Diese Diskrepanz zweier Welten kann ein Detail auf schlagende Weise beleuchten. Ein rieselnder Bach ist für Rousseau und Kant nichts anderes als ein zur Reverie bzw. zum freien Spiel der Einbildungskraft anregendes Stück Natur (S. 115, 155), für Friedrich aber – und in dem Buch ist auf dem „Meeresstrand mit Fischer“ (Abb. 13) ein eindrückliches Beispiel zu sehen – ein Vanitassymbol, ein Sinnbild des schnell vergehenden menschlichen Lebens. Doch diese Dimension kommt bei Frank eben nicht vor. Das gleiche gilt für das späte Bild „Der Träumer“ (Abb. 96), das auf den ersten Blick tatsächlich die Reverie eines Intellektuellen zu thematisieren scheint. Doch – der erste Blick genügt bei Friedrich nie –

ist das, was auf dem Bild für dessen Betrachter zu „denken“ gibt, eine für Friedrich typische Todes- und Auferstehungs- sowie Dreifaltigkeitssymbolik, die für Hilmar Frank inexistent ist; er versteht das Werk stattdessen als Verbildlichung der Reverie als „jene[r] Glückserfüllung“, „die in der französischen Tradition immer wieder beschrieben worden ist“ (S. 170). Ein Blick in Helmut Börsch-Supans Oeuvrekatalog hätte über jene symbolischen Aspekte informiert.

In noch eklatanterer Weise blind stellen muß man sich angesichts der Dortmunder „Winterlandschaft mit Kirche“ (Abb. 39), um das darin ausgedrückte Todesgeschehen³ zu übersehen – was Frank, der auch hier alle betreffenden Hinweise ignoriert, freilich mit Leichtigkeit gelingt. Nach der kühnen, von Werner Busch inspirierten, in keiner Weise belegbaren Behauptung, für den Künstler hätten weder eine verbindliche Ikonographie noch eine verbindliche Religiosität existiert, empfiehlt uns Frank allen Ernstes das Pendant, die Schweriner „Winterlandschaft“ (Abb. 38), mit ihrer grimmigen Vanitasszenerie und ihrer auf einzigartige Weise ausgedrückten Aussichtslosigkeit als ernsthafte Alternative zu dem Gegenbild, in dem das Heilsversprechen des im Glauben an Christus erlittenen Todes ausgedrückt ist. Mit dieser Empfehlung ist Frank an Werner Hofmanns neoliberalen Konzept der „Wahlfreiheit“ orientiert, während das Verständnis der Kirchenvision auf der „Winterlandschaft mit Kirche“ als „subjektive Setzung“ (S. 88) von einer Denkfigur Werner Buschs abgeleitet ist. Mit solcher Konditionierung kommt es zu einer klaren Fehlinterpretation: „Das auf Dauer gestellte Nebeneinander der konträren Perspektiven kommt nicht über eine beklemmende Ungewißheit hinaus und soll es auch nicht“ (S. 88). Friedrich hätte sich bedankt, wenn ihm jemand bescheinigt hätte, daß die von ihm vor Augen gestellte Vision bloßer „Wunsch und Projektion“ sei – eine Auffassung, die nur möglich ist, wenn man die vom Sinn her zugehörige Christusgestalt übersieht. Als der Sohn eines Weimarer Kammerdieners, Karl Wilhelm Lieber, 1812 zu Friedrich in die Lehre trat, dann aber eine verharmlosende – nämlich das zentrale Motiv des Todes ausklammernde – Kopie ebendieses Bildes anfertigte, hat Friedrich sofort reagiert und den Schüler vor die Tür gesetzt. Gegen die Zumutungen einer aktuellen, selbst offensichtlichste Inhalte seiner Werke ignorierenden Strömung der Friedrich-Exegese kann sich der Künstler nicht mehr zur Wehr setzen.

Dies betrifft den letzten hier anzusprechenden Punkt, nämlich die Relation von bildlicher Ikonographie und interpretativer Souveränität. Selbstverständlich schränkt eine ikonographisch begründete Determiniertheit eines Bildes den Interpreten in seinen Deutungsmöglichkeiten ein. Wer sein Weltbild auf das Prinzip der Perspektivität festgelegt hat, ist auf eine deutungsoffene Struktur der Kunstwerke angewiesen, da sich anders seine interpretative Souveränität nicht verwirklichen läßt. Die Interpretation dient ihm nicht dazu, herauszufinden, was der Künstler gemeint haben könnte, sondern dazu, sich einen möglichst großen Freiraum für seine Auslegungskunst zu verschaffen. In dieser Perspektive wird die ikonographisch begründete Deutung als

3 Hierzu ausführlich REINHARD ZIMMERMANN: Das Geheimnis des Grabes und der Zukunft. Caspar David Friedrichs „Gedanken“ in den Bilderpaaren, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 42, 2000, S. 183–253; hier S. 209–211.

eine inferiore Art der Interpretation diskreditiert, während z. B. die (auch von Werner Busch wiederholt zur Lektüre empfohlene) ikonographische Aspekte völlig ausblendende, frei assoziierende formalistische Betrachtung Michael Brötjes als „unübertroffene Analyse“ gefeiert wird (S. 86). Werner Busch hatte 1987 und 1992 angesichts der „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ (Abb. 75) die Sinnentleerung eines Friedrich-Bildes auf die Spitze getrieben, indem er dessen Inhalt als ein individueller „Setzung“ offenstehendes „Kontemplationsangebot“ bestimmte. Busch hat sich mittlerweile von dieser extremen Auffassung distanziert, doch Frank sieht darin „einen gar nicht hoch genug zu schätzenden Impuls“ für die Friedrich-Forschung (S. 138), da sie in idealer Weise dem Sinn seiner Perspektivitätsphilosophie entspricht. Doch läuft die auf die Spitze getriebene Deutungssouveränität des Interpreten letztlich auf eine Entmündigung des Künstlers hinaus, gegen die ikonographisch begründete Deutungen aufgrund ihrer Gebundenheit an die Bildmotivik wenigstens einen gewissen Schutz bieten.

Nun mögen die wegen des umfangreichen Vergleichsmaterials im Oeuvre Friedrichs oft recht verwickelten ikonographischen Analysen nicht jedermanns Sache sein, und in der Tat lassen sich auch durch rein formale Analysen interessante Aufschlüsse über die Kunst Caspar David Friedrichs gewinnen; wer aber, wie Hilmar Frank, die Frage von Sinn und Bedeutung in den Mittelpunkt seiner Untersuchung stellt, darf den Forschungsstand zur Ikonographie der Werke nicht einfach ignorieren. Wer für die vorgestellten Bilder keine auch nur halbwegs komplette Bestandsaufnahme der Motivik als eines möglichen Faktors des jeweiligen Bildsinns unternimmt, kann nicht zugleich beanspruchen, das „Sinnproblem des Malers“ und seine „Verfahren der Sinngebung“ (S. 139) erschließen zu wollen. Es war schon immer eine wohlfeile Sache, sich von Börsch-Supans angeblich naiven und in der Tat manchmal allzu buchstäblichen Deutungen zu distanzieren; überblickt man aber das Spektrum der mittlerweile vorgetragenen Alternativen, die oft auf nicht viel mehr als einem flotten Blick auf die „Bildstruktur“ beruhen oder aber – wie hier – auf gewagt zusammenkonstruierten angeblichen „Kontexten“, dann lernt man jene Deutungen wieder schätzen. Denn auch wenn man sie nicht akzeptiert, bieten sie eine Handhabe konkreter und sachbezogener Auseinandersetzung. Es scheint die Strategie des Buches von Hilmar Frank zu sein, sich einer solchen Ebene von vornherein zu entziehen.

REINHARD ZIMMERMANN

Fachbereich III Kunstgeschichte

Universität Trier

Lorenz Dittmann: Die Kunst Cézannes. Farbe – Rhythmus – Symbolik; Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2005; 364 S., 24 Farbtaf., 25 S/W-Abb., geb.; ISBN 3-412-11605-X; € 39,90

Das Buch ist die erste Cézanne-Monographie eines deutschen Kunsthistorikers nach fast fünfzig Jahren, nämlich nach Kurt Badts „Die Kunst Cézannes“ (1956), und