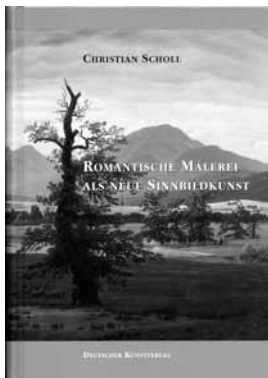


Besprechungen des Hamburger Bilderpaars *Tannenwald mit Wasserfall* und *Früh-schnee* und des kleinen, auf Dresden und München verteilten Paares *Bäume und Sträucher im Schnee* und *Fichtendickicht im Walde* (289 f.; der Anfang der Besprechung des letzteren fehlt im gedruckten Text) beschließen Gaßners Ausführungen. Während m. E. in beiden Fällen kein Zweifel an einer eindeutigen und unumkehrbaren Abfolge der Bilder bestehen kann²¹, argumentiert der Autor im Sinne einer „dialektischen Verschränkung“, das heißt im Sinne einer naturhaften Zyklik im Übergang vom Leben zum Tod und umgekehrt. Dies widerspricht jedoch den religiösen Auffassungen Friedrichs, die hier vor allem mit der für ihn zentralen Thematik von Tod und Auferstehung – wieder einmal – unter den Tisch fallen. So ist auch beim Dresden/Münchner Bildpaar kein greifbares Fazit bezüglich dessen Aussage zu erkennen, wenn Gaßner abschließend dazu feststellt, das scheinbar Nichtssagende der Darstellungen würde „durch die ausgeprägte Symmetrieachse und die fein gewobene Gitterstruktur in der Bildkomposition über die zufällige Erscheinung“ hinausgehoben und „zu einem streng geordneten Bild“ verallgemeinert (289).

Eine Gesamtbeurteilung des Katalogs fällt angesichts der Heterogenität der Einzelbeiträge schwer. Äußerlich schön gestaltet und gedruckt, bleibt die Publikation inhaltlich weit hinter dem zurück, was angesichts des seit 1973 erreichten Forschungsfortschritts möglich gewesen wäre. Allzu hypothetischen, mit plakativen Erklärungsmustern operierenden Beiträgen steht ein viel zu geringes Volumen an solider Kommentierung der präsentierten Werke gegenüber. Angesichts der Möglichkeiten, die ein derartiges Projekt gerade angesichts der Frontenbildung in der Friedrichforschung einem unvoreingenommen agierenden Kurator eigentlich eröffnet, kann das vorgelegte Ergebnis nur als vertane Chance eingestuft werden.



Scholl, Christian: *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern.* München/ Berlin: Deutscher Kunstverlag 2007. 462 S., 20 Abb. ISBN 978-3-4220669-7. € 68,00.

Die Zielsetzung der umfangreichen Arbeit von Christian Scholl – einer Göttinger Habilitationsschrift von 2005²² – ist es, ein historisch angemessenes Verständnis der romantischen Malerei zu gewinnen – ein Verständnis, dem der Autor den Titel „neue Sinnbildkunst“ gibt. Allein dieser Terminus macht deutlich, dass sein Ansatz in explizitem Gegen-

21 Cf. dazu Zimmermann 2000 (wie Anm. 16): 249–253.

22 Dieser Sachverhalt ist der Grund dafür, dass das bereits 2006 erschienene Buch von Thomas Noll erst im Anschluss vorgestellt wird, obwohl Scholl, wie Hinweise in den Anmerkungen zeigen, es vor Drucklegung seines Buches noch zur Kenntnis genommen hat.

satz zu derzeit weit verbreiteten Mustern der Romantikdeutung steht, wie sie auch in dem vorangehend besprochenen Essen/Hamburger Friedrich-Katalog dominieren. Allein der Rückgriff auf das Wort „Sinnbildkunst“, das bei Georg Philipp Harsdörffer in den 1640er Jahren erscheint, bedeutet eine kritische Antithese zu der immer wieder behaupteten Verbindung der romantischen Kunst mit der Moderne, die einen Traditionsbruch in der Zeit um 1800 voraussetzt. Demgegenüber verankert der Begriff „Sinnbildkunst“ die romantische Malerei in der geistes- und kunstgeschichtlichen Tradition der Neuzeit. Es ist Christian Scholls Anspruch, eben damit dem (kunst)historischen Status der romantischen Malerei gerecht zu werden. Sein Vorgehen charakterisiert er als quellenorientiert, und tatsächlich konfrontiert er den Leser mit extensiv wiedergegebenen Quellentexten – ein ebenso unbequemes wie heilsames Vorgehen gegenüber allen Ansätzen, die von der Voraussetzung ausgehen, man könne Kunstwerke angemessen deuten, wenn man sich auf ihre optische Erscheinung beschränkt. Scholl zeigt auf, dass ein derartiges Vorgehen nur dazu führt, dass man unreflektiert Deutungsmustern und Verständnisweisen folgt, die die historische Spezifik des betrachteten Kunstwerks verfehlen.

Seine Argumentation umfasst daher zwei sich ergänzende Aspekte: erstens die Rekonstruktion der historischen Eigenart der romantischen Kunst („des spezifisch romantischen Ansatzes“, 11), und zweitens die Kritik an Deutungsmustern, die dieser Eigenart nicht gerecht werden. Die Kritik macht einen bedeutenden Teil der Untersuchung aus, da der unangemessene Blick auf die Romantik eine lange Tradition hat und noch immer weit verbreitet ist.

Im ersten Kapitel (*Einleitung*, 9–53), das bereits eine ausführliche Exposition der wesentlichen Thesen enthält, wirft Scholl zunächst einen Blick auf Äußerungen des frühen 20. Jahrhunderts über Friedrich (u. a. von Ludwig Justi, Richard Hamann, Karl Scheffler und Fritz Herbert Lehr), die eine Primärsetzung der Form und eine Marginalisierung des Inhalts bezeugen – eine Marginalisierung, die sich bis zu einem „Übersehen“, ja bis zur Leugnung des Inhalts steigern kann. Diese Haltung impliziert auch eine Abwertung symbolischer und allegorischer Dimensionen der Bilder. Das dahinterstehende Ideal ist das „in sich geschlossene Kunstwerk, das allein durch seine Form wirkt“ (15). Scholl hebt hervor, dass derartige formalistische Ansätze charakteristisch für die Disziplin sind, und benennt sodann weitere, in der Friedrich-Literatur teilweise prominente Vertreter dieser Auffassung wie etwa Klaus Lankheit, Jens Christian Jensen oder Michael Brötje, dem er vorwirft, auf eine rein visuelle Offenbarung der Bilder zu setzen: „Symbolbedeutungen werden nur akzeptiert, insofern sie anschaulich werden. Andere Bedeutungskomplexe, die ‚gedanklich hinzugesetzt werden müssen‘ [...], werden nicht zur Interpretation zugelassen.“ (19)

Mit dieser knappen Revue (auf die zitierten Autoren kommt er im Laufe seiner Untersuchung mehrfach zurück) umreißt Scholl ein bis heute verbreitetes Verständnis- und Deutungsmodell, das seiner Meinung nach die tatsächliche Eigenart der romantischen Malerei verfehlt: das Dogma des autonomen Kunstwerks. Mit seinem formalistischen, anti-ikonographischen Habitus behindert es eine angemessene Wahrnehmung der romantischen Kunst. In dem Abschnitt *Die Etablierung des ‚voll-*

kommenen' Kunstwerks in der Ästhetik (22–30) wendet sich Christian Scholl der historischen Genese dieser „Autonomieästhetik“ zu. Dieser Abschnitt ist besonders wichtig, weil er den entscheidenden Angelpunkt seiner im folgenden breit ausgefächerten Argumentation konkretisiert. Hier vollzieht Scholl die Konzeption eines sich selbst genügenden Kunstwerks nach, das von „außerkünstlerischen“ Faktoren wie Religion, Allegorik und literarisch vermittelter Inhaltlichkeit gereinigt (oder auch geleert) ist und das entsprechend nur „ästhetisch“, das heißt formal, wirken soll, kurz: des „autonomen, vollendeten, sich selbst formal erklärenden Kunstwerks“ (30). Lessing, Moritz, Kant und Schiller sind hier entscheidende Autoren (später werden Goethe, Meyer und Ramdohr hinzugezogen), und es ist *ihr* Konzept, das bis in die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, ja bis heute weiterwirkt und den Blick auf die romantische Kunst in verfälschender Weise modelliert.

Darauf kommt Scholl zu Beginn des folgenden Abschnitts (*Romantik, nach autonomieästhetischen Parametern betrachtet*, 30–38) zurück, wobei er sich überwiegend auf bereits zuvor zitierte Autoren bezieht wie etwa Jens Christian Jensen, in dessen Sicht „Friedrichs Landschaften Musterbeispiele für das schöne, in sich geschlossene und sich selbst erklärende Kunstwerk der Ästhetik“, wie von Moritz konzipiert, sind. Scholl dazu: „Jensen erklärt Friedrich mit Ideen, die ihren geistesgeschichtlichen Ursprung im ausgehenden 18. Jahrhundert haben. Dies geschieht freilich ohne eine Reflexion über dieses Vorgehen.“ (31)

Scholls Kritik ist nicht nur wegen des Vorwurfs der historischen Unreflektiertheit brisant, der natürlich außer Jensen alle Kunsthistoriker trifft, die das Konzept des autonomen Kunstwerks verinnerlicht haben, sondern auch deswegen, weil dieses Konzept nun in das historisch richtige Licht gerückt wird. Dazu ist auf Helmut Börsch-Supans großes Friedrich-Buch von 1973 zurückzukommen: Börsch-Supan hatte aufgrund einer bis dahin beispiellosen, umfassenden motivischen Analyse der Bilder ein derart neues und ungewohntes Friedrichbild gezeichnet, dass er sofort von verschiedenen Seiten heftig angegriffen wurde. Aber er hatte aufgrund überwiegend „praktischer“ bildanalytischer Arbeit nur das vollzogen, was Scholl jetzt, mehr als dreißig Jahre später, auf überwiegend theoretischer bzw. quellenkundlicher Grundlage fordert: die Abkehr von der autonomieästhetischen, einseitig formalistischen Sicht auf den Künstler, die Anerkennung des symbolischen und allegorischen Charakters seiner Bilder und des entsprechenden ikonographischen Zugangs sowie ihrer religiösen Inhaltlichkeit. Die fortdauernde Dominanz des Konzepts des autonomen Kunstwerks bis in die gegenwärtige Kunstgeschichte hinein – ein schönes Beispiel für die Macht von Denkmustern! – hat nicht nur einen angemessenen Blick auf die Kunst der Romantik behindert, sondern auch die singuläre Leistung von Börsch-Supan in Misskredit gebracht, der bezeichnenderweise von solchen Autoren als Vertreter einer überholten Forschungsrichtung hingestellt wird, die selbst den kunstgeschichtlichen Fortschritt verkörpern wollen, in Wirklichkeit aber einem recht alten, jedenfalls vor-romantischen Konzept folgen.

Dazu, die historischen Verhältnisse zurechtzurücken, dienen auch die Ausführungen zu Goethes Symbolbegriff (32–36). Scholl zeigt auf, dass der zeitlebens mit der Romantik in Unfrieden lebende Dichter ihn auch als Gegenkonzept zum romanti-

schen Allegorienwesen verstanden hat und dass seine Anwendung auf Friedrich schon deshalb problematisch ist. Tatsächlich ist die Diskreditierung der Allegorie noch immer ein Grundmotiv nicht nur in der Friedrichforschung. Scholl zeigt im Verfolg seiner Darstellung auf, dass diese Diskreditierung dem autonomieästhetischen Ideal entspricht, keineswegs aber dem Selbstverständnis der Romantik und der realen Verfassung ihrer Kunst.

Diese bis heute fortdauernde negative Besetzung hat nun aber zur Folge, dass diejenigen Autoren, die einerseits autonomieästhetischen Prämissen folgen, andererseits aber als Verteidiger der Kunst Friedrichs auftreten, gleichsam in Folge eines Systemzwangs den allegorischen Charakter seiner Kunst in Abrede stellen müssen. So hat es ja Werner Busch in seinem Beitrag zum Essen/Hamburger Ausstellungskatalog ausdrücklich behauptet: „Hier [im ‚klassischen Bild‘ im Gegensatz zum romantischen Bild, R. Z.] hat auch die allegorisch-emblematische Bildersprache ihren Ort.“ (34) Scholl zeigt nun auf, dass das romantische Bild sehr wohl ein Ort für Allegorik und Emblematisierung sein kann, ja – dies eine seiner Hauptthesen – dass diese „alten“ Kunstformen sogar ganz bewusst und gezielt von den Romantikern (wieder) aufgegriffen wurden, um damit ihre *neue* Kunst gegen das ältere Ideal des autonomen Kunstwerks zu profilieren und so der von ihnen vertretenen Inhaltsorientierung eine Ausdrucksform zu geben. Dass die Romantiker keineswegs, wie von Werner Busch und anderen behauptet, die „traditionelle“ Allegorie verabschiedet haben, wussten die Zeitgenossen besser: „Es waren Vertreter der Autonomieästhetik wie Lessing, Mendelssohn, Moritz, Goethe und Meyer, die sich gegen die Verwendung willkürlicher, auf Konventionen basierender Allegorien aussprachen. Die Romantik wurde von Personen aus eben diesem Umfeld eines erneuten Gebrauchs der Allegorie bezichtigt“ (38) – wie z. B. von Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, der u. a. deswegen Friedrichs *Tetschener Altar* attackierte. Heute verhindert es die Stilisierung Friedrichs zum kunstgeschichtlichen Revolutionär, jene „alten“ Elemente in seiner Kunst wahrzunehmen, obwohl sie von den Zeitgenossen mannigfach bezeugt und bei genauer ikonographischer Betrachtung mit den Händen zu greifen sind.

Es ist daher nur konsequent, dass Christian Scholl *keinen* radikalen Bruch der Zeit um 1800 beschreibt, wie er in dem Essen/Hamburger Ausstellungskatalog gleich in mehrfacher Variation postuliert wird. Insbesondere das von Werner Busch vielfach beschworene „Ende der Ikonographie“ in dieser Zeit kann der fundierteren Untersuchung von Christian Scholl nicht standhalten. Ganz zu Recht weist Scholl darauf hin, „dass die Klassizisten einen bewussten Abbau der Ikonographie zugunsten einer als allgemeinmenschlich aufgefassten ästhetischen Wirkung betrieben, während die Romantiker ein sprachmäßiges Kunstmodell verfolgten, bei dem es immer auch um die Findung von Zeichen ging. Letzteres beinhaltet auch die Restitution beziehungsweise Neuschaffung der Ikonographie.“ (64)

Im Abschnitt *Das Insistieren der Romantiker auf Bedeutung* (39–45) führt Christian Scholl zeitgenössische Zeugnisse an, die belegen, wie wichtig Sinn und Bedeutung für die Romantiker waren – unter anderem fällt hier das Stichwort „versinnbildlichen“ (von Peter Cornelius). Scholl beschreibt in diesem Zusammenhang auch die

Sehnsucht der Romantiker, „die Kunst aus ihrer Autonomie herauszureißen und sie wieder in einen Zusammenhang einzugliedern“ (43) – eben in einen kommunikativen Zusammenhang, für den die sprachlich-inhaltliche Dimension der Kunst von größerer Bedeutung ist als die formale Integrität.

Mit dem Abschnitt *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst* (45–53) schließt Scholl die ausführliche Einleitung ab. Er gibt begriffliche Erläuterungen zum „Sinnbild“ und zu dessen Verankerung in der neuzeitlichen Emblematik. Die für seine Untersuchung gültige Definition lautet: „‘Sinnbildkunst’ meint daher eine Kunst, in der es um Bedeutungen geht, die sich nicht rein formal, d. h. mit den spezifischen Mitteln der Malerei, einholen lassen. [...] Das Kunstkonzept der Romantik ist sinnbildlich, weil es auf etwas Außerbildliches verweist, das sich nicht im Bild symbolisch verkörpern lässt.“ (49) Konkrete Verbindungslinien zwischen der neuzeitlichen Sinnbildkunst und der romantischen Malerei thematisiert Scholl im sechsten Kapitel (siehe unten); in allgemeiner Hinsicht besteht die Verbindung in der gemeinsamen Überzeugung, dass die Dinge in der Natur „eine tiefe, mehr oder weniger verborgene Bedeutung haben“ (46), die der Künstler im Kunstwerk gleichsam an den Tag bringen kann.

Auf diese an sich schon recht lange Einleitung folgt das etwa gleich lange zweite Kapitel mit dem Titel *Grundlagen* (54–106). Da es nicht möglich ist, alle wesentlichen Punkte des Buches vorzustellen und zu diskutieren – dafür ist die Arbeit einfach zu umfang- und materialreich –, sollen im Folgenden nur noch selektiv einige wenige, insbesondere Caspar David Friedrich betreffende Aspekte kurz angesprochen werden. Hauptsächlich geht es im zweiten Kapitel um das romantische Verständnis der künstlerischen Schöpfung, des Sprachcharakters des Kunstwerks und um den Vorgang der Übermittlung der vom Künstler zum Ausdruck gebrachten Inhalte an die Betrachter. Bei all dem spielt das „Gemüt“ eine wichtige Rolle. Dabei verteidigt Scholl den Ansatz von Helmut Börsch-Supan gegen ungerechtfertigte Kritik (57 f.), und er wendet sich ebenso wie dieser und der Autor dieser Zeilen gegen die Theorie des „offenen Kunstwerks“ (75–78): Auch wenn der gedankliche Gehalt eines Bildes im empfangenden Gemüt eines Betrachters individuell gebrochen werde, habe dies nichts mit einer vom Künstler beabsichtigten „Mehrsinnigkeit“ zu tun.

Das dritte Kapitel (*Die Komposition des Bedeutungsvollen*, 107–153) beschreibt einige kompositorische Strategien, die dazu dienen, die Bedeutungshaltigkeit eines Bildes zu betonen. Es sind dies: der Gegensatz von Licht und Finsternis (aufgezeigt an Philipp Otto Runge), die Diskontinuität der Raumzonen in der Landschaft (wie sie bereits Börsch-Supan eindringlich beschrieben und interpretiert hat – Scholl spricht von ihrem „eminent allegorischen Charakter“ [123]), die Vereinfachung der Komposition, die Offenlegung der Bildstruktur (welch letztere beiden Scholl ausdrücklich *nicht* als Vorstufen zur modernen Abstraktion sehen möchte, sondern als Mittel, die Aussage zu pointieren), die Symmetrie, die hervorhebende Isolation eines wichtigen Bildgegenstands, die besondere Perspektive, die teilweise den Charakter einer Bedeutungsperspektive hat (insbesondere die letzten drei Punkte sprechen wiederum gegen das Konzept einer „Sinnoffenheit“, da sie den Betrachter auf ganz bestimmte Strukturen oder Motive geradezu verpflichten), die „Fixie-

„rung des Transitorischen“ und die Detailgenauigkeit, die zu einer Betonung der Einzelmotive führt.

Was den u. a. von Werner Busch in die Diskussion gebrachten Goldenen Schnitt betrifft, so bezweifelt Scholl dessen Fähigkeit zu inhaltlicher Deutung. Als Beispiel zieht er das Bild *Auf dem Segler* heran (133 f.): Hier hatte Busch die ikonographisch naheliegende Deutung Börsch-Supans mit dem Hinweis in Frage gestellt, dass das Paar genau auf die linke Senkrechte des Goldenen Schnitts zusteure. Das reicht für Scholl nicht aus, um die „ästhetische Struktur“ an die Stelle ikonographischer „Bedeutungsfixierung“ zu setzen. Ihm zufolge ist die Wirksamkeit konventioneller Zeichen keineswegs erloschen: Von einer Unmöglichkeit, das Bild „gemäß der konventionellen Ikonographie zu deuten“, könne keine Rede sein; das Bild biete „zahlreiche Anhaltspunkte für eine traditionelle Allegorese im Rahmen der durchaus konventionellen Thematik vom Leben als Schifffahrt. Die geometrische Aufteilung des Bildes unterstützt dessen Sinnbildlichkeit, die allerdings erst aufgrund der konventionellen Zeichenhaftigkeit der Bildgegenstände erschließbar wird.“ (134)

Im vierten Kapitel (*Sehen und Projizieren*, 154–183) hat Scholl die Diskussion einiger Hauptwerke untergebracht: der Zeitenfolge von Runge, des *Tetschener Altars* und des *Triumphs der Religion in den Künsten* von Friedrich Overbeck. Das Titelthema überzeugt nicht recht. Scholl stellt es als „Grundoperation der romantischen Malerei“ vor: „Es wird das Überblenden von Sehen und Projizieren, von Naturbeobachtung und Berufung aufs ‚innere Auge‘ thematisiert.“ (154) Doch das ist nicht nur eine romantische Grundoperation, sondern ein allgemeines Verfahren der bildenden Künste über die Jahrhundert hinweg, in einem Kunstwerk „Natur“ und „Kunst“, Naturnachahmung und künstlerische Modifikation, zu vereinbaren.

In einem eigenen Abschnitt (166–169) geht Scholl auf Friedrichs Rückenfiguren ein. Er interpretiert sie einerseits als Identifikationsfiguren für den Bildbetrachter, andererseits behauptet er, einer These von Joseph Leo Koerner folgend, ihre Fremdheit gegenüber der Natur. Sicher gibt es eine gewisse durch das Schauen bedingte Distanz gegenüber der Landschaft oder der Natur, aber von einer „Fremdheit“, gar einer „beklemmenden Fremdheit“ (321), kann doch keine Rede sein; die meisten dieser Figuren sind durchaus, auch kompositorisch, recht gut in die Landschaft integriert und scheinen sich in einer innigen Zwiesprache mit ihr zu befinden. Scholl kommt auf die Vorstellung einer „fremdgewordenen Natur“ (180) im sechsten Kapitel zurück, wo er Friedrichs Rückenfiguren mit Darstellungen von Jan Luiken (*Ethica Naturalis*, um 1700), auf die schon Herbert von Einem hingewiesen hatte, vergleicht (317–322). Er wendet sich gegen die (in meinen Augen plausible) Sicht von Einems, diese Figuren seien bei Friedrich mehr in die Natur eingebettet, während sie bei Luiken mit ihrer Dominanz stärker von ihr abgesetzt seien: „Dagegen scheint gerade die Trennung zwischen Figur und Natur ein zentrales Thema bei Friedrich zu sein. [...] Seine Rückenfiguren unterstützen die Brüche zwischen Vorder- und Hintergrund in hohem Maße.“ (321) Diese Brüche haben aber einen religiösen Sinn, sie veranschaulichen eine Diesseits/Jenseits-Relation und nicht „das Erlebnis des Bruches mit der sichtbaren Schöpfung“ (322) – welches Erlebnis sollte hier auch gemeint sein? Für einen der-

artigen Bruch fehlen ebenso die Belege wie für ein generelles „Ende der Ikonographie“ um 1800. Scholl meint aber offenbar gar nicht eine Naturentfremdung, die real stattgefunden hat, sondern den Wandel von einem naiven zu einem sentimentalischen Naturverhältnis und damit eigentlich eine philosophische Idee: der Bruch habe „ein direktes Verstehen der Natur“ geendigt; Friedrichs Rückenfiguren seien daher „Rückkehrer in eine fremde Welt, nach der sie Sehnsucht haben, die nicht gestillt, sondern in allegorische Verweise umgelenkt wird.“ (322) Doch dass diese Figuren nicht nur in die Natur schauen, sondern gleichzeitig darüber hinaus, liegt auf einer anderen Ebene als derjenigen einer allegorischen Kunstpraxis – denn ginge es um letzteres, hätten auch bereits Luikens Rückenfiguren diese nur durch Allegorien überbrückbare „Fremdheit“ ausdrücken müssen.

Einen ausführlichen Abschnitt (170–177) widmet Scholl dem *Tetschener Altar*, aus dessen klar entwickelter Deutung er in ganz ähnlicher Weise eine Essenz für das Thema seines Buches, die Sinnbildlichkeit, ableitet: Auf eine naiv-unmittelbare Kommunikation der Menschen mit Gott in der Zeit des Alten Testaments folge im Christentum eine vermittelte, „sentimentalische“, die sich in der Kunstpraxis durch allegorische Verweise und Zeichen, wie es das dargestellte Kruzifix selbst eines ist, ausdrückt. Dieses wäre dann gleichsam ein Symbol für die allegorische Form der religiösen Mitteilung im Christentum.

In dem umfang- und inhaltsreichen fünften Kapitel (*Romantische Allegorien*, 184–269) geht Christian Scholl zunächst auf das Problem der romantischen Ikonographie in der Forschungsdiskussion ein (184–195), wobei er sich vorweg gegen ein teleologisches Verständnis der Romantik als Vorstufe der Moderne wendet, das regelmäßig mit der Ablehnung eines Gebrauchs konventioneller Zeichen verknüpft wird. Er zitiert eine Reihe von Forschern, die jeweils mehr oder weniger Verständnis für die allegorisch-symbolischen Aspekte bei Runge und Friedrich haben, und kritisiert insbesondere Werner Buschs These vom „Ende der Ikonographie“ um 1800. Wiederum verteidigt er Börsch-Supan gegen ungerechtfertigte Kritik und wendet sich gegen den Deutungstopos der „Mehrsinnigkeit“ (189–193). Anschließend geht er etwas genauer auf das Verhältnis der Romantiker zu „konventionellen Zeichen“ ein (195–198), wobei er die Auffassung von Charles Rosen und Henri Zerner referiert, die die „Abwehr der traditionellen allegorischen Zeichensysteme als Ziel der Romantik beschrieben“ und von einem „Romantic struggle to escape from these conventions“ gesprochen hatten (195). Dagegen hält Scholl fest: a) es gab keinen „Romantic struggle“ gegen konventionelle Zeichen; b) der Kampf gegen die Allegorie wurde nicht von den Romantikern, sondern von deren Antipoden, den Autonomieästhetikern, geführt; c) die Romantiker verwendeten sehr wohl konventionelle Allegorien und Symbole; d) darüber hinaus entwickelten sie gezielt neuartige Allegorien und Symbole, verfolgten also bewusst eine Erneuerung der Ikonographie. Zusammengefasst „darf man das Programm der Romantik gerade darin sehen, eine *neue* allegorische, Gefühle und Inhalte zeichenhaft vermittelnde Kunst zu schaffen.“ (195 f.)

Das Kapitel enthält auch im Zusammenhang einer Deutung des *Eismeeers*, das Scholl als „Sinnbild zum Thema der *navigatio vitae*“ beschreibt, eine Diskussion der Bedeutung der Theorie des Erhabenen für Friedrich (206–213), wozu er ganz zu Recht

feststellt: „Friedrich hat in solchen Gemälden wohl kaum einen ästhetischen Wirkungsmechanismus umgesetzt, bei dem der Betrachter angesichts einer rein visuellen Bedrohung seine eigene Autonomie und Überlegenheit wahrnimmt.“ (209) Meines Erachtens führt die umständliche Diskussion des Verhältnisses zu Kants Theorie des Erhabenen nicht weiter, weil dessen aufgeklärt-philosophisches Konzept von Friedrichs geradezu altgläubiger Evokation des Erhabenen zu weit entfernt ist.²³

Weitere Bilder, die Scholl auf ihren allegorischen Charakter hin untersucht, sind der *Mönch am Meer* und die *Abtei im Eichwald* (214–217) sowie das *Kreuz an der Ostsee* (219–222). Bezüglich dieses Bildes, das der neuzeitlichen Emblematik besonders nahe steht, wendet er sich gegen die oben referierte Auffassung Werner Hofmanns und anderer, Friedrich hätte es den Betrachtern freigestellt, das Kreuz entweder als sinnträchtiges Zeichen oder als reines Objekt wahrzunehmen. – In dem Abschnitt *Allegorie und Landschaft* (224–233) werden die Stimmen von Autoren wie Ramdohr, Tieck und Carus vorgetragen, die Friedrichs Vorhaben, mit der Landschaft zu allegorisieren, ablehnen, weil dadurch das Ideal einer autonomen Landschaftsmalerei verletzt würde.

In den folgenden beiden Abschnitten (*Der Maler als Dichter*, 233–239, und *Poesie als romantisches Leitmodell*, 239–250) geht es um die (von Lessing abgelehnte) Grenzüberschreitung von Dichtung und Malerei, die Friedrich ganz bewusst vorgenommen habe (239). Zwei weitere Abschnitte sind der Position Goethes gewidmet; zunächst (251–261) seinem Unverständnis und seiner Abwehr der Vanitasmotivik und -thematik bei Ruisdael (und in der Konsequenz natürlich bei Friedrich), sodann, die Ausführungen in der Einleitung (32–37) aufgreifend, seinem Konzept des Symbols als eines autonomieästhetischen Gegenbegriffs zur Allegorie (261–265), zu dem wesentlich das Postulat der „Anschaulichkeit“ gehört. Damit drängte Goethe die Allegorie als „einen für die Romantik zentralen und übergreifend gebrauchten Begriff ins Abseits des Abstrusen.“ (263) Da die Romantiker aber keinen Unterschied zwischen Symbol und Allegorie machten, hält Scholl es – gegen Autoren wie Werner Hofmann oder Alina Dobrzecki – für falsch, „den Begriff des Symbols, wie er von Goethe und Meyer formuliert wurde, auf die romantische Malerei zu beziehen.“ (263)

Im abschließenden sechsten Kapitel (*Romantische Sinnbildkunst und Frühe Neuzeit*, 270–333) wendet sich Christian Scholl den konkreten Bezügen zwischen neuzeitlicher Sinnbildkunst und Romantik zu. Ihm zufolge besteht „ein vielschichtiger Komplex von Gemeinsamkeiten, der von der Grundauffassung der Natur als göttliches Zeichensystem über mystische Strategien zur Reaktivierung dieses Zeichensystems bis hin zur Rezeption zahlreicher Einzelmotive aus dem Bereich der Renaissance-Hieroglyphik und der barocken Emblematik reicht.“ (270)

Nach Ausführungen zu Philipp Otto Runge und den Nazarenern geht er zunächst näher auf zwei für Friedrich wichtige Themenkreise ein: die Vanitas-Thematik und das Motiv des gekreuzigten Christus. Scholl zufolge ermahnen Friedrichs Vanitas-Bilder „im traditionell-barocken Sinn, sich vom Irdischen zu lösen. Ihr Inhalt ist mora-

23 Cf. oben die Bemerkungen zum Beitrag von Hans von Trotha im Essen/Hamburger Ausstellungskatalog.

lisch-theologischer Natur.“ Gegen Peter Rautmann sieht er keine Anhaltspunkte dafür, dass Friedrich „auf ein irdisches Paradies jenseits des Christentums spekulierte“ (301). Neben der *Abtei im Eichwald* und dem Lebensalter-Zyklus zieht Scholl insbesondere die späte Sepia *Landschaft mit Grab, Sarg und Eule* (um 1836/37) heran, für die er eine Parallele zum Motiv der Eule als Totenvogel in der Emblematis, so bei Gabriel Rollenhagen 1613, anführt (Abb. 18). Angesichts der verbreiteten Präsenz der Vanitasmotivik im Oeuvre Friedrichs mag man es allerdings als Mangel ansehen, dass Scholl keinen Überblick über diese Motive gibt und überhaupt nur wenige Bildbeispiele heranzieht.

Bezüglich des Christusbildes formuliert Scholl eine These, die der Auffassung Gregor Wedekinds diametral entgegensteht: Christusauffassung und Religiosität Friedrichs seien ausgesprochen nicht- bzw. vor-aufklärerisch; darüber hinaus sei anzunehmen, dass bei ihm „eine mystisch-spirituelle Beziehung zum Gekreuzigten zum Tragen“ komme, „wie sie im Mittelalter und namentlich im Barock verbreitet war.“ (308)

Für das erneut herangezogene *Kreuz an der Ostsee* macht Scholl Vergleichs-Sinnbilder von Daniel Cramer (1622) und Anna Roemer Visscher (1616) namhaft (letzteres schon von Colin Bailey benannt), und im folgenden Abschnitt (*Anregungen von der Sinnbild-Ästhetik*, 315–323) stellt er Sinnbilder von Petrus Costalius (1555) und Joachim Camerarius (1595) neben die als „Einsamer Baum“ betitelte *Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung*. Scholl betont zwar, es sei „nicht zwingend, dass der Künstler seine Anregungen von konkreten Emblemen bezogen hat“ (317), doch sind einige Vergleiche schon recht überzeugend und deuten auf eine gewisse Vertrautheit mit dieser Bildwelt. – Überlegungen zur Überführung von Bild-Entwürfen, die in kleinformatiger Druckgraphik beheimatet sind, in großformatige Tafelbilder (325: „Das ‚Eismeer‘ ist gleichsam ein Monumentalemblem“) beschließen das Kapitel.

Den Schluss bildet ein kurzes Kapitel (*Zur Interpretation romantischer Malerei*, 334–346) mit einer Bewertung der Forschungsgeschichte, in dem Christian Scholl das Hauptergebnis seiner Arbeit mit den folgenden Worten umschreibt: „Das Modell einer ‚neuen Sinnbildkunst‘ erweist sich als Schlüssel zu einem vertieften Verständnis romantischer Kunst. Es hat zudem erhebliche Folgen für den kunstgeschichtlichen Stellenwert dieser Bewegung.“ (336) Diesem Fazit kann man nur zustimmen. Auch wenn man darüber streiten kann, ob der Terminus „Sinnbildkunst“ wirklich *den* entscheidenden Wesenskern „der“ romantischen Kunst trifft, so beschreibt er doch zumindest einen wesentlichen, in weiten Teilen der Forschung tatsächlich zu wenig beachteten Aspekt. Zumindest für die hauptsächlich thematisierten Künstler Friedrich, Runge und Overbeck kann Scholl überzeugend aufzeigen, dass Symbolik und Allegorie, konventionelle wie unkonventionelle Ikonographie, christliche Religiosität, Inhaltsbezogenheit und die Übermittlung eindeutiger (nicht „mehrsinniger“) Botschaften eine entscheidende Rolle spielten. Auch die entsprechenden kritischen Ausführungen sind durchweg überzeugend: die Zurückweisung formalistischer, anti-ikonographischer Ansätze, der Abwertung der Allegorie, der Übernahme des Goetheschen Symbolbegriffs, des Konzepts der „Sinnoffenheit“ und der Theorie eines „Endes der Ikonographie“ um 1800. Dass Scholl diese Kritik historisch aufrollt und den Komplex der Autonomieästhetik mit seinen spezifischen Postulaten wie denjenigen der „Anschaulichkeit“ und der „Befreiung“ des

Kunstwerks von Inhaltlichkeit für eine bis heute fortwirkende Tradition einer die tatsächlichen Eigenarten der romantischen Kunst verfehlenden Deutungspraxis herausarbeitet, bedeutet eine wichtige, eigentlich längst überfällige Selbstreflexion der mit Friedrich und anderen Romantikern befassten Forschung. Ebenso bedeutsam ist die auf weitläufiges Quellenstudium gestützte Rekonstruktion der romantischen Malerei als „neuer Sinnbildkunst“ – eine bei allen möglichen Einschränkungen dennoch bei weitem angemessenere Charakteristik als die noch immer gern vertretene eines Vorläuferphänomens für die moderne Kunst.

Angesichts dieser Leistung sei abschließenden kritischen Bemerkungen kein übermäßiges Gewicht beigemessen. Ich möchte nur drei Punkte benennen. Erstens: Durchgängig von „der“ romantischen Kunst zu sprechen, während in Wirklichkeit nur Friedrich und Runge und von den Nazarenern praktisch nur Overbeck und Pforr behandelt werden, ist eigentlich nicht ganz richtig. Hier fehlen zumindest eine Arbeitsdefinition dessen, wie „Romantik“ in der Untersuchung verstanden wird, und Überlegungen zu anderen Künstlern wie Carus, Richter oder Oehme, deren Werke hinter der Strenge und Konsequenz der Kunst Friedrichs deutlich zurückbleiben, sowie auch zu der Frage, inwiefern die religiöse Malerei der Nazarener überhaupt als „romantisch“ gelten kann. – Zweitens ist die Konkretisierung der Thesen an den Werken relativ schwach – einerseits, weil überhaupt nur wenige Werke thematisiert, andererseits, weil deren Motivik und Komposition nur sehr selektiv behandelt werden. Auch die Erscheinungsformen der Symbolik bei Friedrich werden nicht näher untersucht, so dass nicht deutlich wird, dass sie nicht immer nur rein motivisch, sondern manchmal durchaus auch ausdruckschaft oder „anschaulich“ ist. – Drittens: Trotz seines unbestreitbaren Inhaltsreichtums und der Wichtigkeit, Quellentexte ausführlich zu präsentieren, leidet das Buch unter zu vielen Wiederholungen und unnötigen Längen – was im Effekt zu einem sehr leserunfreundlichen Satz mit kleiner, eng laufender Schrift und sehr karger Illustration geführt hat. Mehrfach werden die gleichen Punkte an verschiedenen Stellen des Buches neu aufgegriffen, werden gleichartige Aussagen wiederholt. Einige Zitate hätten gekürzt oder ganz weggelassen werden können, und manche von Scholl kritisierte Forschungsmeinung mag zwar als symptomatisch für eine bestimmte Denkweise aufschlussreich sein, ist aber an und für sich nicht wichtig genug, um innerhalb des Haupttextes zitiert und kommentiert zu werden. Was dem Buch fehlt, ist eine letzte, straffende und Redundanzen beseitigende Überarbeitung, die seine Publikation zwar um einige Monate hinausgeschoben, seine Wirksamkeit aber erheblich befördert hätte. Doch dies darf kein Grund sein, die Lektüre zu scheuen: Es ist ein wichtiges Buch, mit dem sich jeder, der sich ernsthaft um die Kunst Friedrichs bemüht, auseinandergesetzt haben muss. – Abschließend sei mir erlaubt, auf einen anderen „begnadeten Sinnbildkünstler“ (345) hinzuweisen (der sich intensiv mit Friedrich befasst hat): auf Joseph Beuys – denn was ist dessen Skulptur *7000 Eichen* anderes als ein ins Dreidimensionale gehobenes, zur besseren Wirksamkeit multipliziertes und weit in den urbanen Außenraum gestreutes Sinnbild?²⁴

24 Cf. dazu Zimmermann, Reinhard: *Kunst und Ökologie im Christentum. Die „7000 Eichen“ von Joseph Beuys*. Wiesbaden 1994. Es bestehen auch motivische Bezüge zu Friedrichs Werk.