

## Franz Theobald Horny, ein Romantiker im Lichte Italiens

*Kunstsammlungen zu Weimar, 11.10.-29.11.1998; Hamburger Kunsthalle, 11.12.1998-14.2.1999. Katalog von Hanna Hohl, Hermann Mildenerger, Hinrich Sieveking; G+H Verlag Berlin 1998, 175 S., 71 ganzseitige Abb., davon 30 in Farbe. DM 32,-*

Als die Künstlerkollegen des am 24. Juni 1824 in Olevano bei Rom an der Tuberkulose verstorbenen 25jährigen Franz Horny den nicht allzu umfangreichen Nachlaß des Freundes zusammenpackten, um ihn der Mutter nach Weimar zu schicken, hätte wohl niemand von ihnen vermutet, daß zum 200. Geburtstag der junge Zeichner und Maler in seiner Heimatstadt Weimar durch eine Einzelausstellung geehrt werden würde. Dennoch kam diese nicht allein durch den Zufall eines Jubiläums oder durch bloßen Lokalpatriotismus zustande. Schon auf der Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 war Horny mit drei Zeichnungen vertreten, und Abbildungen seiner Zeichnungen und Aquarelle fanden sich von nun an nahezu in jedem Bildband der anschwellenden Kunstliteratur zur Romantik, den Nazarenern oder der frühen deutschen Landschaftsmalerei. 1925 veröffentlichte Schellenberg die Briefe Hornys, 1927 erschien die Dissertation von Maria Goltermann, und 1954 verfaßte dann Walther Scheidig seine verdienstvolle Horny-Monographie mit Werkverzeichnis, die auch heute noch in vieler Hinsicht Gültigkeit hat. Allerdings sah Scheidig ganz in der Tradition des 19. Jh.s das Verhältnis zwischen dem jungen Maler und seinem Mentor, dem 13 Jahre älteren Kunsthistoriker und Mäzen Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843), der ihn mit nach Italien genommen hatte, in höchstem Maße einseitig. Rumohr habe seinen Schüler über das Naturstudium zu einer realistischen Landschaftsmalerei führen wollen, aber leider sei Horny, verführt durch nazarenische Freunde, seinen Ratschlägen nur zu selten gefolgt. Noch im Katalog zur Ausstellung *Friedrich Nerly und die Künstler um C. F. v. Rumohr*, Cismar 1991, wird in einem

Aufsatz über Horny betont, nur Rumohr habe die Begabung Hornys »richtig« eingeschätzt. Nun ist aber seit den 70er Jahren das Bild Rumohrs und seines Kunstwollens in vielfacher Hinsicht differenzierter dargestellt bzw. korrigiert worden (vgl. u. a. Pia Müller-Tamm, *Rumohrs »Haushalt der Kunst«*, 1991), und auch im Hinblick auf Rumohrs Verhältnis zu Horny läßt sich die alte Formel »Hätte er nur auf seinen Mäzen gehört!« nicht mehr aufrecht erhalten.

In dem Beitrag von Hanna Hohl, »Verlust und Gewinn – Franz Hornys Stellung als Landschaftler«, wird denn auch Rumohr in zwei Absätzen nur eher beiläufig erwähnt. Selbst Hermann Mildenerger in seinem Aufsatz »C. F. v. Rumohr und Franz Horny« resümiert: »Der wirkliche künstlerische Einfluß Rumohrs war gering.« Und Hinrich Sieveking, »Arkadien in den Äquerbergen - Franz Hornys Aufbruch zu einer neuen Landschaftskunst«, erwähnt in seinem Schlußkapitel »Der eigene Weg« nicht einmal mehr den Namen Rumohrs. Die Befreiung von bisherigen Klischees und die Erarbeitung einer weitgehend eigenständigen Sicht auf Horny sind daher Verdienste des Weimarer und Hamburger Unternehmens.

Der Artikel von *Hanna Hohl* steht in gewisser Weise programmatisch am Anfang des Katalogs. Horny wollte Landschaftsmaler werden, stand jedoch vor großen kompositionellen Schwierigkeiten. Das innovative Potential aufzuzeigen, welches Horny dennoch besaß, ist Hohls vordringliches Anliegen. Hierzu stellt sie ihren Überlegungen einen umfangreichen kunsttheoretischen Rekurs zur Gattung Landschaft voran. Erst vor diesem Hintergrund stellt Hohl einen von der Forschung öfter vage angesprochenen, aber nicht weiter charakteri-

sierten Aspekt der späten Arbeiten Hornys dar: den ungewöhnlich freien Umgang mit der Linie als bildnerisches Element. Von zentraler Bedeutung scheint ihr in diesem Zusammenhang die Arbeitspraxis J. A. Kochs zu sein. Sie verweist auf die flächig-strukturierende Linieneinführung, derer er sich in den Kompositionsskizzen bediente, um den tektonischen Bildaufbau späterer Werke festzusetzen, und erinnert außerdem daran, daß er die »Hauptlinien« »wie von einer Ecke des Blattes zur anderen hingeschrieben habe« (S. 12). Wie sehr Hornys künstlerisches Schaffen an diese Arbeitsprinzipien seines ersten römischen Lehrers gebunden bleibt, sie jedoch in andere Funktionszusammenhänge überführt und so innovativ überschreitet, erweist sich als zentrales Motiv ihrer Darlegung. Während Koch mit dem beschriebenen Vorgehen eine Möglichkeit fand, sein Ideal eines bildnerischen »Weltentwurfs« zu realisieren (das heißt für ihn, alle »Teilwahrheit« der Studien in einer auf Totalität angelegten Bildgestalt aufzuheben), sieht Hohl Hornys Interesse an dieser Praxis des Zeichnens weit weniger von weltanschaulichen Hintergründen geprägt. Horny, von Haus aus katholisch, kann weder den gesellschaftspolitischen Idealen Kochs noch den oft missionarisch vorgetragenen Vorstellungen vieler Nazarener folgen. Er greift formale Aspekte dieser Kunst auf und entwickelt sie weiter, indem er seine ästhetische Subjektivität ungewöhnlich stark betont. Was er dabei im Sinne des Aufsatztitels »verliert«, ist nach Hanna Hohl das ganzheitliche Weltbild eines Runge, Friedrich oder Koch. Der Gewinn hingegen liegt in der Darstellung einer neuen, ständigem Wandel unterworfenen, persönlichen Sicht auf die Natur. Daran gebunden ist vor allem die schrittweise »Verselbständigung der Naturansicht« und das gleichzeitige »Autonomwerden« von Linie und Farbe (S. 17). Eine knappe, aber prägnant vergleichende Analyse dreier Zeichnungen von Horny dient dem Beleg ihrer Thesen. Ohne damit einen interpretatorischen Rahmen für Hornys Kunst fest-

zusetzen, bereichert Hanna Hohl auf diese Weise die anstehende Diskussion um einen wesentlichen Aspekt.

*Hinrich Sievekings* ausführlich recherchierte Dokumentation, die sich sowohl der Darstellung einzelner Schaffensphasen wie auch einem kritischen Vergleich mit den Arbeiten von Hornys engsten Künstlerfreunden widmet, bietet dem Leser einen weitgefaßten Überblick über Leben und Werk des jungen Weimarerers. Über die Zeit bis zu seiner Ankunft in Rom informiert der Artikel zunächst in biographisch-anekdoteschem Stil, wobei sich mehrfach Überschneidungen mit den Ausführungen von Mildenerger ergeben, die bei genauerer Abstimmung wohl leicht hätten vermieden werden können. Daran anschließende kurze Charakterisierungen seiner Freunde und Vorbilder (Koch, Fohr, Cornelius) vermitteln eine Idee von deren jeweiliger künstlerischen Einflußnahme auf Horny. Breiteren Raum nimmt die Darstellung seines Verhältnisses zu Julius Schnorr von Carolsfeld ein. Anhand einschlägiger, wenn auch nicht neuer Vergleiche (Schnorrs »Eremit vor Olevano« und Hornys »Mönch und Pilger vor Olevano«) macht Sieveking sowohl gegenseitige Beeinflussung als auch weltanschauliche Differenzen zwischen den beiden Künstlern anschaulich. Verdienstvoll ist sein Bemühen, die wenigen erhaltenen Gemälde nachzuweisen und Scheidigs Werkverzeichnis in wesentlichen Punkten zu aktualisieren. Ausführungen zur Porträtkunst, die hier leider kurz gehalten werden, vervollständigen das Bild des Künstlers. Der Vergleich zweier Porträts des Schriftstellers Rückert – eines von Horny, das andere von Schnorr – liefert einen überzeugenden Hinweis auf Hornys emphatische, betont subjektive Arbeitsweise. Während Schnorr die würdevoll »monumentalisierte« Gestalt des Dichters wiedergibt, porträtiert Horny den lesenden Freund in einer schnellen Momentaufnahme. Zu Recht betont Sieveking Hornys persönliches Engagement, das aus den Porträts spricht, und zeigt damit, daß die für die Landschaftskunst behauptete

Leichtigkeit der Zeichnung und seine Präsenz im Werk sich auch in den Porträts widerspiegelt. Erst in dem Kapitel »Der eigene Weg« erreicht Sievekings Darstellung allerdings die Klarheit und Schärfe, die man sich schon früher, z. B. bei der Besprechung des Selbstbildnisses, gewünscht hätte. Sein Augenmerk ist dabei der Eigenwertigkeit der Skizze und dem sich darin offenbarenden Arbeitsprozeß gewidmet. Demnach liegt der wesentliche Unterschied von Hornys künstlerischer Praxis im Vergleich zu derjenigen seiner Künstlerkollegen wie Schnorr oder Koch darin, daß Hornys Zeichnungen »den Arbeitsprozeß transparent belassen und damit nachvollziehbar machen« (S. 76). Die »Serpentara-Landschaft« (Abb. 42) wird überzeugend als Dokument seiner komplizierten Bildfindungsprozesse vorgestellt. Einen zweiten Schwerpunkt legt Sieveking auf die Untersuchung der »eigenwilligen kalligraphischen Handschrift« (S. 77) Hornys. Seine Untersuchungen zur Linie als stilbildendem Merkmal sind jedoch weniger der Klärung ihrer Ursprünge und dem Aufweis eines sich entwickelnden freien Linienspiels gewidmet, als vielmehr der Beschreibung und Illustration dieses Moments an Beispielen. Dies ergänzt die Ausführungen Hohls, insofern beide Autoren unabhängig voneinander zu dem Schluß gelangen, daß der Linie bei Horny zentrale Bedeutung zukommt. Andererseits zeigt sich damit aber einmal mehr die Notwendigkeit, Herkunft und Entwicklung seiner speziellen Linieneinführung näher zu betrachten. Dabei wäre außer dem Einfluß Kochs auch Dürers Vorbildfunktion zu prüfen; Indizien dafür hat zuletzt Börsch-Supan mitgeteilt.

Wie Sieveking geht auch *Hermann Mildener* von Rumohrs kraftvoll humoriger Darstellung in seinem Erinnerungsbuch *Drey Reisen nach Italien* aus. Seine Quintessenz (S. 33): »Rumohr versuchte Horny kunstpädagogisch zu lenken, doch erzog er sich nicht den Schüler, den er erhoffte.« »Hornys Œuvre, das in Italien entstand, ist Teil des kunsthistorischen Kosmos der jungen Deutsch-Römer«

(35). Ein Großteil des Aufsatzes aber gilt Rumohrs faszinierender Person (etwas kurios die Zurechnung der Familie Rumohr zum holsteinischen »Schwertadel«, welcher Begriff zumindest in der deutschen Historiographie ganz unüblich ist, oder das vom Thema doch etwas entfernte Porträt der barocken Persönlichkeit von Rumohrs Vater): eine nützliche Tour de horizon durch weite Bereiche der modernsten Rumohr-Forschung.

Der Verf. spricht auch Rumohrs »homoerotische Neigungen« an; vgl. ausführlicher: Paul Derks, *Die Schande der heiligen Päderastie; Homosexualität in der deutschen Literatur 1750-1850*, 1990. Rumohrs homosexuelle Veranlagung kann nicht bezweifelt werden. Weil zu seiner Zeit alles, was mit solcher Veranlagung zusammenhing, mit einem Tabu belegt war, mußte Rumohr, wollte er einen Platz innerhalb der damaligen Gesellschaft einnehmen – und das wollte er sehr nachdrücklich –, Strategien entwickeln, die sich in seiner Lebensweise und in seinen biographischen Schriften und Mitteilungen deutlich niederschlugen, nicht zuletzt im Fall des jungen Horny, von dem Rumohr zweifellos bei seinem ersten Besuch in Weimar im Mai 1815 enthusiastisch war. Er konnte aber schwerlich in seinen *Drey Reisen* schreiben, daß er 1816 den Umweg über Weimar in Kauf nahm, um dort Ende Juni klopfenden Herzens seinen jungen Freund wiederzusehen und ihn zur Weiterfahrt nach München und Italien zu beraten. In seinem Erinnerungsbuch schrieb er also, von Mildener ausführlich zitiert, er habe die Angelegenheit mit Horny bereits vergessen gehabt, sei »nur zufällig über Weimar« gereist und dort ganz »unerwartet« zu einem Begleiter gekommen. Dabei hatte Rumohr schon am 8. Mai 1816 möglichst en passant dem Münchner Freunde Langer mitgeteilt: »Schließlich fällt mir noch bey, daß sich ein junger Weimaraner von guten Anlagen (von kath. Rheinländern her) an mich gewendet hat, um meinen Rath zu vernehmen. Ich bin auf München bestanden, und führe ihn zu

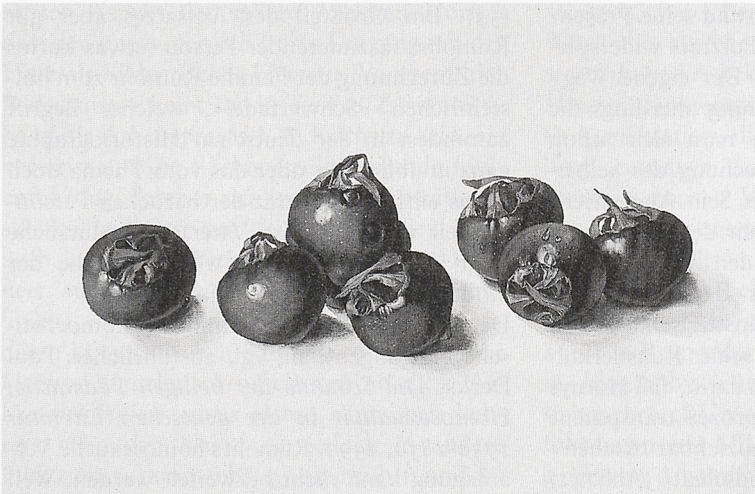


Abb. 1  
 Franz Horny, *Mispel-  
 früchte*.  
 Privatbesitz  
 (Kat.Nr. 13)

euch, wenn er *raison annimmt*, woran ich jedoch zweifle.« (*Rumohrs Briefe an R. v. Langer*, hg. v. Stock, 1919)

Wenn Mildenberger bei den Hornypassagen zu Recht die betont »männliche Sachlichkeit des Erzählers« hervorhebt, wobei gewissermaßen nur »wider Willen« sein »tiefgehendes Engagement« für den Zögling Horny hervortrete, so gilt dies auch von der folgenden, viel zitierten Passage (S. 24): »Um das Milchfleisch des Jünglings zu einer gewissen männlichen Gesetztheit zu bringen«, habe er Horny während ihres gemeinsamen Aufenthaltes in München bei »einem militärischen Freunde« untergebracht (dem Artillerie-Hauptmann Weishaupt, wie aus Hornys Briefen hervorgeht). Dieser und seine »Kriegsgesellen« hätten sich immer ein besonderes Vergnügen daraus gemacht, Horny »den Tabaksdampf in die lockigen Haare zu blasen, um dann zu sehen, wie solcher in Wirbeln wiederum daraus sich zu befreien suchte.« Wenn man in Platens Tagebuch nachliest, daß jener Hauptmann Weishaupt »sehr artig und wissenschaftlich gebildet« sei, längere Diskussionen über moderne Dichtungsliebe und alles in allem »einer von den Männern (sei), denen ich mich gleich vertrauen könnte,« so ahnt man, um was für Personen es sich bei den angeblich so rauen Kriegsgesellen gehandelt haben muß! Der arglos enthusiastische Horny hat aber mit Sicherheit von all diesen Verhältnissen nichts bemerkt.

Wie wenig historisch verwertbare Aussagen zur Biographie Hornys Rumohrs Erinnerungsbuch fast immer liefert, sei noch an einem weiteren Beispiel erläutert. Eine zukünftige Horny-Forschung wird – auch hier befreit von den

Fesseln, die durch Rumohrs und Scheidigs Sichtweise ihr bis heute angelegt sind – sich unvoreingenommen auch mit Hornys künstlerischem Herkommen zu beschäftigen haben, seinen Arbeiten *vor* der Italienreise und mit dem Unterricht in Meyers Weimarer Kunstschule. Rumohrs Diktum in den *Drey Reisen* lautet, Horny habe in Weimar bar jeden Naturstudiums sich einzig als Kopist betätigt, und die daraus resultierende »höchst wunderbare Verdampfung« habe dazu geführt, daß der junge Mann ihm bei seiner Rückkehr nach Weimar nur die Zeichnungen von »Baumstämmen und wieder Baumstämmen« habe vorlegen können. Letztere Behauptung, gegen die schon Scheidig Bedenken anmeldete, ist so merkwürdig, daß man an einen Druckfehler im Text glauben möchte und es möglicherweise im Original »Baumstudien« geheißen haben mag. Eine solche Baumstudie aus dem Jahre 1814 gibt Sieveking in dem Katalog wieder (S. 49), und eine große Feder- und Pinselzeichnung »Waldlandschaft mit Reh« (615 x 807 mm!) ist Nr. 3 der Ausstellung. Was man nun auch über das Konventionelle dieses Blattes, die Nähe zu Hackert etc. sagen mag, als Schöpfung eines eben 16jährigen Künstlers stellt es in der Sicherheit der Zeichnung und

der raffinierten Behandlung von Hell und Dunkel ein Meisterwerk dar. Der Katalog freilich schweigt zu diesem Blatt, und während in der Weimarer Ausstellung noch höchst bemerkenswerte Arbeiten von Hornys Vater und vom Kunscht-Meyer zu sehen waren, hat sich die Hamburger Ausstellung all dieser historischen Reminiszenzen, ja selbst der großen im Katalog abgebildeten Zeichnung entledigt. Was die Schau dadurch an Homogenität gewonnen hat, verliert sie an historischem Wert. Zumindest in diesem Punkte kann die »Abnabelung« von Rumohrs Vorgaben nicht als vollzogen angesehen werden. Die Geschlossenheit, die die Ausstellung im Kuppelsaal der Hamburger Kunsthalle erreicht, liegt andererseits zweifellos in dem Bemühen, Horny als einen seinen Weg suchenden jungen »Romantiker im Lichte Italiens« vorzustellen. Die spannungsreiche Vielfalt seines Schaffens wird

nicht nur durch die gelungene Gegenüberstellung der faszinierenden Blumen- und Früchtestudien mit den Porträts hervorgehoben, sondern auch durch die Dokumentation von Hornys Neigung zu einer bisweilen phantastischen, übersteigerten Sicht auf die Dinge. Ganz anders ein kleines Aquarell aus Privatbesitz, das vielleicht etwas zu kommentarlos dem Œuvre Hornys zugerechnet wird und sieben Mispelfrüchte zeigt (*Abb. 1*). Es gehört zweifellos zu den beeindruckendsten Arbeiten der Ausstellung. Die unansehnlichen, braunlila Früchte sind mit solch schlichter Raffinesse einander zugeordnet, daß von ihnen die Intensität eines Stillebens ausgeht, eine Gattung, die bislang im Werk des Malers nicht vertreten war.

Auch zu seinem 200. Geburtstag ist der »kleine Horny« (Graf Wolf Baudissin) noch für so manche Überraschung gut.

Heinke Fabritius, Gerhard Kegel

## Sigmar Polke. Works on Paper 1963-1974

*New York, Museum of Modern Art, April 1-June 16, 1999; Hamburg, Kunsthalle, July 16-October 17, 1999. Catalogue with essays by Margit Rowell, Bice Curiger, and Michael Semff. 325 ill. including 298 in color. \$24.95. Museum of Modern Art.*

This large exhibition of early Polke — some 180 drawings, various sketchbooks, and a number of monumental works on paper — has to be a challenge for an American audience. A sensational talent, for us he is a little difficult to place. Partly the problem is that his place in art history is difficult to understand. We need but compare him to the American Pop artists, who also emerged in the early 1960s, to be aware of the surprising differences between American and German visual cultures. American Pop art was, in part, a reaction to Abstract Expressionism; in Germany the historical situation was different. American Pop and German art using popular subjects looks different. Warhol designs in a clean cut way; Polke, in love with

many much cruder techniques, is a frank admirer of chaos. Unlike Warhol, Polke doesn't silk screen his images. Warhol repeats himself, often working in series — Polke constantly invents. He makes early Jim Dine look sentimental and humanistic by contrast. Like Roy Lichtenstein, he uses dots, but his are handmade. Polke makes everything that he needs himself. His subjects include butter, Empedocles, lady wrestlers, landscapes, Lee Harvey Oswald, Mona Lisa, Nixon and Khrushchev as potato heads, and William Blake. Obsessive and compulsive, he includes everything in his art — popular culture, but also baroque designs and modernist abstractions from high art. For Polke, anything seen is a possible artistic subject.