

Reflektierte Revisionen

Christian Scholl
Revisionen der Romantik.
Zur Rezeption der „neudeutschen
Malerei“ 1817–1906. Unter Mitar-
 beit von Kerstin Schwedes und Rein-
 hard Spiekermann. Berlin, Akademie
 Verlag 2012. 745 S., 12 Abb.
 ISBN 978-3-05005-942-6. € 148,00

Um Missverständnisse zu vermei-
 den: Christian Scholl unternimmt
 in seiner Publikation keine Revisi-
 on des Romantikbegriffs. Es handelt sich vielmehr
 um eine konzentrierte Rezeptionsgeschichte.
 Hierbei von einer Studie zu sprechen, wäre unter-
 trieben, denn Scholl ist nicht alleinverantwortlich
 für dieses Projekt. Die Emmy Noether-Nach-
 wuchsgruppe „Romantikrezeption, Autonomieä-
 sthetik und Kunstgeschichte“, die von 2004–2009
 unter seiner Leitung am Kunstgeschichtlichen Sem-
 inar der Georg-August-Universität Göttingen
 forschte, bot den Rahmen für die Erschließung des
 äußerst umfangreichen Materials. Zudem ist hier
 auf Scholls Habilitationsschrift *Romantische Male-
 rei als neue Sinnbildkunst* (München/Berlin 2007)
 zu verweisen, in der er sich unter anderem bereits
 mit Autonomieästhetik und der Rezeptionsge-
 schichte der Romantik auseinandergesetzt und als
 profunder Kenner der Materie ausgewiesen hat.

VON GOETHE BIS TSCHUDI

Die Revisionen, um die es in dieser Publikation
 geht, betreffen die veränderte Wahrnehmung und
 Beurteilung der Malerei der Romantik im Zeit-
 raum von 1817 bis 1906. Als Eckpfeiler fungieren
 dabei der Aufsatz zur „neudeutsch religios-patrio-
 tischen Kunst“ der Weimarer Kunstfreunde,
 Heinrich Meyer und Johann Wolfgang von Goe-

the, veröffentlicht 1817 im zweiten Heft von *Über
 Kunst und Alterthum in den Rheyen und Mayn-Ge-
 genden* sowie die Berliner Jahrhundertausstellung
 deutscher Kunst (1906), für die Hugo von Tschudi
 hauptverantwortlich zeichnete. Unterteilt ist die
 Arbeit in drei große Hauptabschnitte. Der erste
 Teil umfasst den Aufstieg und Höhepunkt der neu-
 deutschen Malerei bis zur Revolution von 1848/49,
 dem folgt die Phase der Historisierung, dann ab
 1880 schließlich Revision und Neubewertung.

In jedem seiner Kapitel zitiert Scholl maßgebliche
 Stimmen und schafft so eine anschauliche
 Dialektik, eine „fortgesetzte diskursive Ausean-
 dersetzung“ (16). Besonders evident wird dies im
 ersten Kapitel, wenn er nazarenerfreundliche Au-
 toren wie Ludwig Schorn und Ernst Förster gegen
 Junghegelianer wie Arnold Ruge oder Friedrich
 Theodor Vischer antreten lässt. Zunächst sind es
 Rezensionen zu Ausstellungen oder Kunstwerken,
 publiziert in Zeitungen oder Zeitschriften, später
 Überblicksdarstellungen zur Kunst des 19. Jh.s,
 etwa von Friedrich Pecht, Richard Muther, Corne-
 lius Gurlitt und vielen anderen, die von Scholl aus-
 gewertet werden. Wie an diesen Namen schon er-
 sichtlich wird, handelt es sich um bekanntes Per-
 sonal. Was diese Publikation aber so wertvoll
 macht, ist die Berücksichtigung von Stimmen zahl-
 reicher heute selten rezipierter Autoren wie Gus-
 tav Adolph Schöll, Max Schasler oder Gustav
 Floerke. Wenngleich die Kapiteleinteilungen auf
 den ersten Blick wie starre Schranken anmuten, so
 halten sich die Lebensdaten und Äußerungen der
 Kritiker doch nicht an diese Kapitelgrenzen. Un-
 erlässlich ist es auch, über den zeitlichen Rahmen
 hinauszublicken und einen Autor wie Friedrich
 Schlegel als bedeutenden Impulsgeber für die
 Kunst der Nazarener zu Wort kommen zu lassen.

Am Anfang also Goethe. Sein zusammen mit
 Heinrich Meyer unter dem Decknamen der Wei-
 marischen Kunstfreunde publizierter Aufsatz war
 eine paradigmatische und zugleich fundamentale



Abb. 1 Wilhelm von Kaulbach, *Kampf gegen den Zopf*, 1848–54. Öl auf Lw., 81,3 x 179,5 cm. München, Neue Pinakothek (Neue Pinakothek. Katalog der Gemälde und Skulpturen, Köln 2003, S. 176)

Kritik an den neuen Kunstauffassungen (siehe hierzu: Frank Büttner, *Der Streit um die „neudeutsch religio-patriotische Kunst“*, in: *Aurora* 43, 1983, 55–76). Vieles, was in der Folge die Kritiker der romantischen Malerei ins Feld führten, findet sich hier schon vorformuliert. Hauptziel von Goethe und Meyer war es, die Gruppe der Nazarener in Rom mit ihrer Kritik zu treffen. Überraschen muss es jedoch, dass sie zu dieser auch die norddeutsch-protestantischen Romantiker Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich rechneten, obwohl man sich durchaus bewusst war, dass diese beiden vom Historisieren weit entfernt waren. Für die Zeitgenossen verbarg sich hinter dem Terminus der „neudeutschen Kunst“ zuallererst die Kunst der Nazarener. Während sich deren Kunst im zweiten Jahrzehnt des 19. Jh.s etablierte und ihre Protagonisten sukzessive an führende Stellen des Kunstbetriebs ihrer Heimat berufen wurden – unter ihnen Peter Cornelius, Wilhelm Schadow, Philipp Veit und Julius Schnorr von Carolsfeld – gerieten Runge und Friedrich zunehmend in Vergessenheit.

Goethes und Meyers Hauptkritikpunkte an den Nazarenern waren die Orientierung an der altdeutschen und altitalienischen Malerei, zudem das dominierende katholische Element. Sie argumentierten dabei vom Standpunkt eines durch den Klassizismus geprägten Geschmacks. Eben-diesen aber lehnten die Mitglieder des Lukasbundes bzw. der Nazarener entschieden ab. In ihrer programmatischen Abkehr von der vorherrschenden

den akademischen Lehrmeinung und vom spätbarocken Klassizismus französischer Prägung sind sie als eine der ersten Avantgardebewegungen in der Kunstgeschichte zu bezeichnen, wenngleich nicht unbedingt als Pioniere der Moderne, wie das die Frankfurter Ausstellung in der Schirn 2005 propagieren wollte (siehe: Max Hollein/Christa Steinle [Hgg.], *Religion Macht Kunst. Die Nazarener*, Ausst.kat. Schirn-Kunsthalle, Frankfurt a.M., Köln 2005).

Nicht von ungefähr hat Scholl Wilhelm von Kaulbachs „Kampf gegen den Zopf“ (1848–54; *Abb. 1*) zum Titelbild seiner Publikation gewählt. Ein programmatischeres Bild wäre kaum denkbar, wird doch hier das Ankämpfen dieser jungen Generation von Künstlern gegen den alten Zopf thematisiert. Das Fresko an der Neuen Pinakothek war durch seinen Anbringungsort Kunst im öffentlichen Leben, wie es die Nazarener forderten, wies jedoch gleichzeitig diejenige historische Distanz auf, der eine gewisse Ironie innewohnt (281f.).

VON CORNELIUS ZU FRIEDRICH

„Allgemein kann die Musealisierung als ein Leitmotiv der Romantikrezeption nach der Revolution von 1848/49 angesehen werden“, konstatiert Scholl (279) und verweist auf die mit der Historisierung einhergehende Distanz und „Entspannung im Verhältnis zur Kunst der Romantik“ (295), was

er insbesondere auf die zum Teil scharfen Anfeindungen von Seiten der Junghegelianer im Vormärz bezieht. Die veränderte Wertschätzung der Kunst der Romantik lässt sich sehr gut an dem von Scholl behandelten Personal demonstrieren, insbesondere an Peter Cornelius. Denn sehr schnell schätzte man dessen Kunst höher als die seines alten Weggefährten Friedrich Overbeck und würdigte seine künstlerische Weiterentwicklung und seine Werke, insbesondere diejenigen, die er auf deutschem Boden schuf. So zählten Cornelius' Glyptotheksfresken in München und die Kartons für das letztlich nicht realisierte Campo-Santo-Projekt in Berlin zu den bedeutendsten Kunstwerken ihres Jahrhunderts in Deutschland. Overbecks Bedeutung wurde im Gegenzug dazu seit Mitte des Jahrhunderts abgewertet – er sei „auf einer einmal erreichten Höhe“ stehen geblieben (341), hieß es, und er wurde gar zum „Inbegriff des Ultramontanismus“ (339).

Uneingeschränkt positiv wurde jedoch auch Cornelius' Kunst nicht beurteilt. So stieß seine Rücknahme des Kolorits vor der Kontrastfolie des gleichzeitigen großen Erfolgs der sogenannten „belgischen Bilder“ von Louis Gallait und Edouard de Bièfve, die 1842/43 durch mehrere deutsche Städte tourten, auf Kritik. Jacob Burckhardt, der die Bilder in Berlin gesehen hatte, fasste deren Wirkung in die Formulierung: „aller Maßstab fiel den Zuschauern aus den Händen“ (155). Dennoch galt Cornelius – wahlweise als „neuer Michelangelo“ oder „neuer Dürer“ – lange Zeit als der größte Künstler seiner Zeit. Das unterstreicht auch die Ausstellung seiner Campo-Santo-Kartons in der neu errichteten Nationalgalerie in Berlin ab 1867. Scholl spricht von einer wirkungsvollen Inszenierung, beinahe einer Sakralisierung dieser Kunst, da die zentralen Oberlichtsäle eines Museums, das der Architektur nach einem griechischen Tempel nacheiferte, allein Cornelius' Werken vorbehalten waren (384; Abb. 2). Das war durchaus nicht selbstverständlich – zumal in der Neuen Pinakothek in München die nazarenische Kunst keine vergleichbare Rolle spielte, obwohl doch Ludwig I. von Bayern als einer ihrer größten Förderer aufgetreten war.

Bemerkenswert ist auch die aufsehenerregende Überführung der Fresken aus der Casa Bartholdy in Rom in die Berliner Nationalgalerie (1886/87) und ihre dortige Musealisierung als Ausdruck der allgemeinen Wertschätzung und gleichzeitigen Historisierung dieser Gründungsarbeit der Nazarener. Diese Hochschätzung galt aber explizit nicht für ihre späteren Arbeiten: So gab es Stimmen, die hierzu bemerkten, der einstmal als Erneuerer der deutschen Kunst gefeierte Cornelius hätte doch eigentlich „verheerend auf die gesamte deutsche Kunst“ gewirkt (483). Überhaupt wurde die These vom Aufbruch der Kunst nach 1800, der an den Nazarenern festgemacht worden war, gegen Ende des Jahrhunderts, etwa durch Alfred Lichtwark, vielmehr zu einem Verfall umdeklariert (485). Dennoch blieben die beiden Cornelius-Säle in Berlin bis zur Jahrtausendausstellung 1906 bestehen und wurden erst für diese geräumt. Ein Saal wurde sogar anschließend wieder mit Werken des Künstlers bestückt und erst 1923 aufgelöst. Bezeichnend für die heutige Wertschätzung romantischer Kunst ist die Tatsache, dass nach dem Krieg und der Zerstörung der Kartons in der wiederaufgebauten Nationalgalerie an der Stelle der ehemaligen Cornelius-Säle jetzt Werke von Caspar David Friedrich gezeigt werden (665).

DIE GROSSEN KONTROVERSE

Dieser Platz- und Rangwechsel liegt in den Revisionen begründet, die die Kunst der Romantik zum Jahrhundertende durch Kunstkritiker und Museumsleute wie Richard Muther, Alfred Lichtwark oder Hugo von Tschudi und Julius Meier-Graefe erfahren hat und die in der genannten Jahrtausendausstellung kulminierten (620). Hauptkritikpunkte waren hierbei die zu große Zurschaustellung von Gelehrsamkeit in der Kunst sowie ihre insgesamt zu literarische Ausrichtung. Kritiker wie Muther werteten die Nazarener zu Philosophen ab und forderten stattdessen eine Kunst um der Kunst willen, also *l'art pour l'art*. In der zunehmenden Durchsetzung autonomieästhetischer Vorstellungen, die „insbesondere die visuellen Qualitäten von Kunst betonten“ (583) und den Anteil des Individuellen gegenüber dem bloßen Vir-

tuosentum hervorhoben, wurden nun im Gegenzug Runge und Friedrich kanonisiert, während gleichzeitig die Nazarener an Bedeutung verloren. Dabei ist es geradezu paradox, dass Runges und Friedrichs Werke zunehmend fast ausschließlich unter autonomieästhetischen Prämissen interpretiert und damit für die Moderne salonfähig gemacht wurden. Das eigentlich gegensätzliche romantische Kunstkonzept, aus welchem ihre Arbeiten erwachsen, wurde – und wird zum Teil noch heute – völlig außer Acht gelassen. Scholl ist daher bemüht, gerade die Dialektik von romantischen und autonomieästhetischen Vorstellungen aufzuzeigen; dies geschieht vor allem in seinen jeweils in einem der drei Hauptabschnitte der Arbeit zu findenden Kapiteln zu den „Form-Inhalt-Diskussionen“.

Der Autor zeichnet diese und viele weitere zentrale, die Auffassung der romantischen Kunst prägende Kontroversen des 19. Jh.s nach. Natürlich darf hier Vischers große Polemik gegen Friedrich Overbecks „Triumph der Religion in den Künsten“ (1829–40, Städel Museum, Frankfurt a. M.) nicht fehlen (130–143). Auch der enormen Wirkung – gerade im Hinblick auf die Behandlung von Kolorit und Historie – von Gallaits und Bièfves „belgischen Bildern“, die einen Siegeszug durch Deutschland antraten, geht er nach (154–162). Ebenso findet die Diskussion um die Münchner Hofgartenarkaden sowie die Rivalität und ganz andere Entwicklung der sentimentalen Ölmalerei der Düsseldorfer gegenüber der „geistigen“ Wandmalerei der Münchner Akademie, welche damals ja beide von Naza-

renern geleitet wurden, ausführliche Berücksichtigung (104–118).

Äußerst bedeutsam ist in diesem akademischen Kontext die Diskussion über die Gattungshierarchien, welche die gesamte zweite Jahrhunderthälfte prägt. Denn hierin liegt letztlich auch ein Schlüssel für die Aufwertung der Kunst Friedrichs und Runges. Die meisten Kritiker lehnten, wie schon Goethe und Meyer, eine Rückwendung in die Vergangenheit, wie sie die Nazarener unternahmen, ab. Dennoch blieb für sie die Historie das Genre schlechthin, hinter dem alle anderen zurückstehen mussten. Für die Akzeptanz der Malerei Friedrichs war es nicht allein problematisch, dass dieser Landschaften malte, also ein „niederes“ Genre bediente, sondern auch – und das gilt ebenfalls für Runge – seine Bilder mit Allegorien



Abb. 2 Berlin, Nationalgalerie, Blick in den zweiten Cornelius-Saal, Fotografie 1879 (Scholl 2012, Abb. 16)

aufgeladen waren, was insbesondere von Seiten der Junghegelianer abgelehnt wurde. Ihr Ideal war „eine Historienmalerei, welche das immanente Wirken des Geistes im Hegelschen Sinne zeigt, ohne zur Allegorie zu greifen“ (181), wie Scholl am Beispiel von Vischer zeigen kann.

Mit der zunehmenden Ablehnung von Historismus und Idealismus setzte gegen Ende des 19. Jh.s eine sukzessive Auflösung der Gattungshierarchien ein. Die Impulse dafür, speziell für die Aufwertung der Landschaftsmalerei und damit für die Etablierung der Kunst Friedrichs, sind in der französischen Kunst zu suchen. Scholl versäumt es jedoch nicht, auch auf den immer ausgeprägteren Gedanken einer nationalen Kunst zu verweisen, der sich gerade im Hinblick auf die Rivalität mit Frankreich konturierte. So wird für manchen zeitgenössischen Autor die Romantik zur „deutscheste[n] aller Kunstarten“ (Willy Pastor 1905, zit. in Scholl, 558). Damit wäre man wieder, wenngleich aus ganz anderen Intentionen heraus, bei einem elementaren Ansatz der Künstler der ersten beiden Jahrzehnte des 19. Jh.s angelangt.

SPÄTROMANTIK UND NAZARENER

Man könnte gegen Scholls Arbeit einwenden, dass manches unbehandelt bleibt, was durchaus von Prägnanz für den Begriff von romantischer Kunst wäre, so etwa der Gedanke eines romantischen Gesamtkunstwerks. Doch muss hier in Erinnerung gerufen werden, dass es dem Autor um eine Rezeptionsgeschichte der Romantik und nicht um den Romantikbegriff in all seinen Facetten geht. Dennoch wäre es wünschenswert, einige Punkte ausführlicher gewürdigt zu finden, zum Beispiel die Rolle (spät-)romantischer Künstler auf dem Weg zum und während des Kulturkampfes, die bei Scholl nur einige wenige Male angedeutet wird (438f.). Generell kommen das Wirken und der Einfluss der Spätromantik etwas zu kurz. Zwar benennt Scholl die positive Aufnahme von Moritz von Schwinds Märchenbildern durch die Zeitgenossen, das Spätnazarenertum tut er jedoch mit dem bloßen Verweis auf Kirchengausstattungen ab.

Dabei hat deren epigonenhaftes Wirken die Auffassung der gesamten romantischen Richtung in der Kunstkritik nicht unwesentlich beeinflusst.

Auch die Behandlung eines so monumentalen Projekts wie die Ausmalung des Speyerer Doms wäre für Scholls Argumentation von Interesse, da es das brisante Aufeinandertreffen restaurativer und liberaler Politik im Vormärz veranschaulicht. Der dem Ancien Régime nachtrauernde bayerische König Ludwig I. setzte hier mit den Mitteln der Kunst ein politisches Zeichen reaktionärer Gesinnung, denn als bloß „ästhetische“ Kirchengausstattung ist dieses Projekt sicher nicht zu werten, zumal sich der Dom beinahe in Sichtweite des Hambacher Schlosses befindet. Dass dieses Projekt keine Erwähnung in Scholls Publikation fand, erklärt sich unter anderem dadurch, dass nur eine vergleichsweise geringe Zahl an Reaktionen überliefert ist, die sich überregional und kritisch hiermit auseinandergesetzt haben. Dieses Manko in der Quellenlage ist an Marianne Schönebergs Zusammenstellung in der jüngst erschienenen Publikation zu der zweifelhaft gelungenen Neu-Aufstellung der Fresken Schraudolphs im Kaisersaal des Speyerer Doms abzulesen (*Fromme Einfalt, lehre Kunst? Die Speyerer Domfresken von Johann Baptist Schraudolph*, hg. vom Domkapitel Speyer, Annweiler 2012, 260–311; am 26./27.9.2013 findet in Speyer ein Symposium zum Thema „Ein Nazarener? Johann Baptist Schraudolph und die Speyerer Domfresken“ statt).

Scholls *Opus magnum* ist ein Überblickswerk zur Rezeption der Romantik mit besonderer Berücksichtigung autonomieästhetischer Konzepte. Was bisher in Einzeluntersuchungen thematisiert wurde, findet sich hier zum ersten Mal umfanglich in einen größeren Kontext gestellt. Das macht die Publikation zu einer Fundgrube und einem ersten Referenzpunkt für alle künftigen Forschungen. Dass diese folgen werden, scheint gewiss, befinden wir uns doch derzeit wieder einmal in einem Revisionsprozess, der sich mit der Aufwertung des hinter dem vielrezipierten Caspar David Friedrich zurückgebliebenen Philipp Otto

Runge und der Nazarener befasst. Die Ausstellungen der letzten Jahre in der Hamburger Kunsthalle („Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik“, 3.12.2010–13.3.2011) und der Hypo-Kunsthalle in München (13.5.–4.9.2011), der Frankfurter Schirn („Religion Macht Kunst – Die Nazarener“, 14.4.–24.7.2005), am Landesmuseum Mainz („Die Nazarener – Vom Tiber an den Rhein. Drei Malerschulen des 19. Jahrhunderts“, 10.6.–25.11.2012) und nicht zuletzt die derzeit vieldiskutierte Schau im Louvre („De l’Allemagne, 1800–1939. De

Friedrich à Beckmann“, 28.3.–24.6.2013) legen hiervon beredtes Zeugnis ab, auch wenn sich bei letzterer eher museumspolitische auf Kosten von genuin künstlerischen oder ästhetikgeschichtlichen Fragen in den Vordergrund gedrängt haben.

NICO KIRCHBERGER, M.A.

Der Betrachter ist nicht im Bilde: Ein neuer Blick auf Caspar David Friedrichs Malerei

Johannes Grave
Caspar David Friedrich. München/London/New York, Prestel 2012. 287 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7913-4627-4 (engl. Ausgabe ISBN 978-3-7913-4628-1). € 99,00

Johannes Grave
Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik. Zürich, Diaphanes 2011. 153 S., Ill. ISBN 978-3-03-734165-0. € 19,90

Das Elbtor bei Pirna (Grave 2012, 69; *Abb. 1*) zeichnet sich in Friedrichs Darstellung weder durch besonders massive Mauern noch durch eine den Betrachter dominant in die Bildtiefe weisende Wegführung aus. Kein *point de vue* wird in dieser frühen Bleistiftzeichnung gezeigt, vielmehr ist das Marginale, Abseitige stattdessen ins Zentrum ge-

rückt: ein eher unspektakulärer und baufälliger Torbogen. Am rechten Rand gleitet der Blick an einer geböschten Mauer mit einem Baum entlang, während auf der linken Seite mit dem Elbufer ein kleiner, für Friedrich typischer Segler wie beiläufig auftaucht. Ein Stapel Steinplatten sowie drei Fässer sind in den Vordergrund der Zeichnung gelegt.

Die Friedrichsche Zeichnung ist deshalb besonders interessant, weil das Motiv ein älteres Pendant hat. Ein halbes Jahrhundert zuvor nämlich hatte Johann Alexander Thiele diesen Torbogen schon einmal dargestellt, jedoch mit einigen bemerkenswerten Unterschieden: In der Art eines niederländischen Capriccio gruppierte er einige Wanderer in den Vordergrund. Ihre Funktion als bildeinführendes Repoussoir verleiht der Darstellung nicht nur Tiefe, sondern bringt den Betrachter buchstäblich auf den durch den Torbogen führenden Weg. All das sehen wir bei Friedrich nicht. Sein feiner Kontur geometrisiert die Zeichnung nicht nur, sondern hält den Betrachter in der horizontalen Schwebe fest, bindet ihn regelrecht an die Fläche und nimmt ihm so die Illusion eines begehbaren Bildraumes. Aus der pittoresken An-