

Schütz und Bauer gleichen sich trotz der Gegensätzlichkeit ihrer hermeneutischen Modelle darin, daß sie das schwer faßbare, aber gerade durch die innige Verflechtung der Gattungen lebendige »Bel composto« in scheinbar isolierte Einzelteile sezieren; hierdurch reduzieren sie ein komplexes Kunstwerk auf jene Teilaspekte, die ihnen jeweils als »zentral« erscheinen, wodurch sein Hauptcharakter, die Unauflösbarkeit von Entwurf, Dekoration und Programm, aus dem Blick gerät.

Faßt man die Ergebnisse kurz zusammen, so liefern Bauer und Schütz nützliche und gelungene Überblickswerke zu Teilaspekten, werden aber der Komplexität des Phänomens Süddeutscher Barock durch ihren jeweils eingeschränkten Blick nicht gerecht. Erfreulich ist, daß Schütz das ikonologische Übergewicht der heutigen Barockforschung zu korrigieren sucht, auch wenn sein Gegen-

steuern vielleicht etwas zu entschieden ausfällt. Sucht man ein Buch, das alle Aspekte des Themas gleichermaßen berücksichtigt, so empfiehlt sich das Werk von Krins, welches einen geeigneten Einstieg für »Laien« bietet, aber für spezifisch Interessierte zu knapp gehalten ist. Man ist somit weiterhin auf die Spezialliteratur, die Künstler- und Baumonographien angewiesen. Als ein vorbildliches Werk, das tatsächlich alle Aspekte der süddeutschen Sakralkunst des Barock – von der Baugeschichte über die Ausstattung bis hin zur Ikonologie – zumindest für eine Kirche adäquat behandelt, kann die anfangs erwähnte, von Möseneder edierte Monographie zum Passauer Dom von 1995 gelten; bis aber zumindest für die wichtigsten Bauten dieser Kunstlandschaft vergleichbare Werke vorliegen, wird wohl noch viel Wasser Donau, Lech und Isar hinunterfließen.

Meinrad von Engelberg

MICHAEL FRIED

Menzel's Realism. Art and Embodiment in Nineteenth Century Berlin

New Haven & London, Yale University Press 2002. 320 S., 70 Farb- 100 sw Abb. £ 35,-. ISBN 0-300-09219-9

Michael Fried, im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte durch eine ganze Reihe von überaus einflußreichen Büchern vornehmlich zur französischen Kunst des späten 18. und 19. Jh.s hervorgetreten, in denen es ihm immer wieder gelang, ästhetische Phänomene, die anderen eher in ihrer Disparatheit aufgefallen waren, jetzt auf die Begriffe »Absorption« und »Theatralik« zurückzuführen, richtet den Blick auf Adolph Menzel. Das überrascht, obwohl zu hoffen war, daß der deutsche Realist, der lange Zeit auch wissenschaftlich eine fast rein deutsche Angelegenheit war, nach der großen, 1996-97 in Berlin, Paris und Washington präsentierten Ausstellung auch ein internationales Publikum anziehen würde (*Adolph*

Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Köln 1997, bei Fried in der amerikanischen Ausgabe benutzt, in der manche, gerade auch für die Friedsche Fragestellung wichtigen Aufsätze nicht aufgenommen wurden). Und gleich springt ein weiteres höchst ambitioniertes Werk dabei heraus, wovon in aller erster Linie einmal der Autor selbst überzeugt ist, der sich in dem technisch perfekt gemachten, mit einer großen Zahl von erstklassigen Farbproduktionen ausgestatteten Buch keiner anderen Person mit so viel Zuneigung, ja Hingabe widmet – sieht man einmal von Menzel selber ab – wie seiner eigenen. Zitierend, lobend, hervorstreichend dürfte das Personalpronomen »ich« eines der am meisten

verwendeten Wörter in dem Buch überhaupt sein. Selbst bei längeren Passagen scheut der Autor nicht davor zurück, mit einem Anflug von errötender Bewunderung zitatweise eigene Schriften als eine autoritative Äußerung zur Geltung zu bringen. Und nicht nur der Autor, der bislang nach Wissen des Rezensenten nicht ein einziges Mal mit einer schriftlichen Auslassung zu Menzel hervorgetreten ist, scheint von seiner revolutionären Tat überzeugt, offenbar auch seine Gutachter. Darunter Joseph Leo Koerner, der, auch eher bislang keineswegs als Menzel-Forscher hervorgetreten, den Autor dafür preist, daß er mit seinem Buch endlich einem verkannten Maler sein Recht zukommen lasse, einen »unsung (!) pioneer of modernism, who receives at last his due (!)«. (Klappentext) Wie steht es nach der Lektüre um diese Einschätzung, die immerhin einiges erwarten läßt?

Nachdem Fried bislang vielfach mit den Begriffen von Absorption und Theatralik operiert hatte, dominiert jetzt – und in gewissem Anschluß an seine Ausführungen zu Courbet (*Courbet's Realism*, Chicago und London 1990) – eine andere Kategorie, die des *Embodiment*, die in avancierten Kreisen der Forschung momentan sehr aktuell ist. Und wenn man ehrlich ist, trägt diese Kategorie im Fall Menzels auch wirklich weit. Bestritten werden soll an dieser Stelle – und dies mit aller Entschiedenheit – nur der Originalitätsanspruch, der in einer Reihe von amerikanischen Produktionen immer deutlicher zum Vorschein kommt und durch schlichten Verzicht auf die Einbindung von älterer, vor allem nicht englischer Sekundärliteratur (mangelnde Sprachkenntnis oder das umgekehrte alte Motto: Literaturkenntnis schützt vor Neuentdeckung) eine Plausibilität erreicht, die zu kritisieren, und das ist das Problem, meist ausgesprochen beckmesserisch und kleinkariert wirkt.

Was ist mit dem Begriff des »embodiment« gemeint? Zweierlei. Erstens die Tatsache, daß bei Menzel das Bild als ein Gegenstand anschaulich wird, der sich in einem konkreten,

physisch zu bestimmenden Verhältnis zum entwerfenden Künstler – und dann zum Betrachter – befindet. Nicht die abstrakte, perspektivische Konstruktion zeigt sich dem Betrachter, sondern er sieht ein Objekt, das zum Künstler bzw. ihm selber in einem greifbaren Bezug steht. Die Situiertheit des Bild-Gegenübers wird geradezu körperlich fühlbar, besonders in den Zeichnungen, vielfach aber auch in den Ölbildern, selbst den offiziellen vom Typ der Friedrich-Bilder. Zweitens aber vermeint der Autor, auch Gegenstände im Bild auszumachen, deren Körpergebundenheit sichtbar werde.

Ersteres Phänomen ist zweifellos das entscheidende. Und es steht außer Frage, daß hiermit ein zentrales der Menzelschen Bildwelt angesprochen ist, das Fried im übrigen an vielen Stellen mit eindrücklicher und sprachlich meisterhafter Subtilität beschreibt. Es schreibt sich ein in eine Entwicklung der Perspektivlehre im 19. Jh., die den körperlichen Bezug des rezipierenden Subjektes in seiner von der idealen Konstruktion unterschiedenen Verfaßtheit erkennt und etwa der Tatsache verstärkte Aufmerksamkeit widmet, daß der Mensch keine ideale, gleichsam punktförmig gedachte wahrnehmende Entität ist, sondern daß er mit zwei unterschiedlich positionierten, noch dazu gewölbten Augen der Welt aufnehmend zugewandt ist. Im Rückgriff auf Jonathan Crary bezeichnet Fried dies präzise: Die geometrische Optik der frühen Neuzeit des 17. und 18. Jh.s wird durch eine physiologische Optik abgelöst. Daß man hier statt Crary, auf den sich zu beziehen inzwischen zum guten Ton gehört, auch anderes hätte zitieren können, will der Rezensent aus Sorge um den Vorwurf der Beckmesserei verschweigen, nicht aber das Folgende: Wer die Literatur zu Menzel mit ein wenig mehr Aufmerksamkeit verfolgt hat als der Autor des vorliegenden Buches, wird nämlich zugeben müssen, daß die wichtigen Thesen zu dem deutschen Realisten so originell nicht sind. Daß dies Fried nicht aufgefallen ist, hängt

natürlich in erster Linie mit der Tatsache zusammen, daß er auf deutsche Sekundärliteratur vornehmlich nur dann zurückgreift, wenn diese in englischer Übersetzung vorliegt – so die Beiträge zu dem Katalog der erwähnten Menzel-Ausstellung. Die Hauptthese aber, daß es sich beim Menzelschen Realismus um einen handelt, der die physische Tätigkeit des Malens und die Anwesenheit eines konkreten körperlichen Subjektes anschaulich macht, ist an anderer Stelle längst thematisiert worden. Zwar verzichtet Werner Busch in seinem Buch über *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jh.s* (Berlin 1985, S. 280ff.) auf extensive Einzel-Bild-Analysen, wie sie jetzt von Fried nachgeliefert werden, die Grundkonstellation aber benennt er präzise und liefert zudem eine historische Einbindung, die weit über Fried hinausgeht. Daß der Autor des vorliegenden Buches Busch zur Kenntnis nimmt, sich dabei aber gerade nicht auf die entscheidenden Stellen darin bezieht, spricht nicht für ihn, muß aber angemerkt werden, legt er doch selber großen Wert darauf, daß seine Kollegen auch immer schön zitieren, was zum jeweiligen Thema schon geschrieben wurde – nicht zuletzt das, was er selber geschrieben hat (vgl. etwa M. F., *Courbet's Realism* 1990, S. 295, Anm. 19). Daß der Einwand im großen und ganzen ungehört bleiben wird, weil die Zitiermaschinerie den neuen Fried mal wieder zum Entdecker eines Themas stilisieren wird, das vorher eigentlich gar keines gewesen sei, weil man sich nicht die Mühe gemacht hat, auch nur den Blick auf weniger kanonisierte Phänomene zu richten, macht die Kritik nicht weniger notwendig. Wenn man dem Buch neben den unübersehbaren Verdiensten in der phantasievollen Beschreibung eines zentralen ästhetischen Phänomens darüber hinaus etwas zugute halten will, so doch in jedem Fall die Tatsache,

daß hier ein entscheidender Beitrag geleistet wurde, die allzu starke Beschränkung der neueren Literatur zur Entstehung der Avantgarde auf Frankreich zu lockern. Und einen Künstler ins Gespräch zu bringen, der bei aller Bekanntheit vor allem aus internationaler Perspektive bislang meist als provinzielles Phänomen durchging, noch dazu oft als eine etwas skurrile Erscheinung, die irgendwie interessant war, dies doch aber nur auf eine letztlich rührende Weise.

Neben dem zentralen Thema werden Aspekte thematisiert, die man teilweise nur mit sehr viel gutem Willen nachvollziehen kann. Daß das »Balkonzimmer« mit Sexuelsymbolik angefüllt sei, wird wohl nur der glauben, der psychoanalytische Kunstinterpretationen für die einzig gültigen hält. Der Zusammenhang mit Kierkegaard, auf den Fried großen Wert legt, will dem Rezensenten auch nach mehrfacher Lektüre nicht einleuchten.

So wichtig die beschriebenen Aspekte zudem sind: Übrig bleibt ein gewissermaßen asoziales Künstler-Subjekt, dessen Arbeit sich vollständig in der radikal individuellen Zwiesprache mit der Welt erschöpft. Und so faszinierend die Ergebnisse sein können, zu denen auch Fried beiträgt, ohne daß man seinen Originalitätsanspruch dabei akzeptieren möchte, so geht dies doch auf Kosten von etwas anderem: Jegliche Einbindung des Künstlers in die gesellschaftliche und politische Wirklichkeit der preußischen Hauptstadt des 19. Jh.s geht dabei verloren. Sein Verständnis der gründerzeitlichen industriellen Revolution etwa: Fehlanzeige. Sein Verhältnis zum wachsenden preußischen weltpolitischen Selbstbewußtsein: ebenso. Nun ja, dies kennzeichnet einen bedeutsamen Teil der kunsthistorischen Forschung der Gegenwart wohl allgemein. Der Rezensent möchte es mit einiger Wehmut trotzdem erwähnt haben.

Hubertus Kohle