

nur zum Teil zutreffen können. Dürer nutzte diese Bildnisse keineswegs zur Sicherung seines eigenen Seelenheils: Er steht, blickt dem Betrachter entgegen, hält eine Tafel mit einer Inschrift, und er behält im Angesicht der Heiligen seinen Hut auf, den der kniende Stifter dagegen (auf dem Helleraltar) ehrerbietig lüftet. Ebensoviele kann man diese Selbstdarstellungen mit dem Arbeitsethos der Nürnberger Handwerker erklären, die in ihrer Tätigkeit ein gottgefälliges Werk sahen, denn Dürer trägt – anders als Vischer und Kraft – keine Arbeitskleidung und hält auch keinen Pinsel in der Hand. Eine überzeugende Interpretation fällt allerdings schwer. War es ein Ausdruck übersteigerten Selbstbewußtseins, den sich Dürers Auftraggeber gefallen lassen mußten? Wollte dieser sich als Wissenschaftler oder Künstler und nicht als Handwerker dargestellt sehen? (dazu jetzt D. Hess in: MVGN 77/1990, S. 63ff. Aber entsprechen die Prämissen dem Zeithorizont? Wurden Dürers Vorgänger als Schmarotzer angesehen?) Zur Dokumentation seiner Urheberchaft hätte eine Inschrift oder das sonst verwendete Monogramm genügt. War es vielleicht eine außergewöhnliche Form von Reklame? Oder handelt es sich um eine personalisierte Signatur? Diese Vermutung ist nicht einmal abwegig, wenn man bedenkt, daß die Tatsache einer Stiftung sowohl durch Wappen oder Inschriften als auch durch Stifterbilder zum Ausdruck gebracht werden konnte, daß diese von ihren Funktionen her gesehen sogar austauschbar und kombinierbar waren. Auch in ihrer Rolle im Bildgefüge lassen sich die Dürerbilder mit Stifterbildern vergleichen; auch diese befinden sich in der Regel in ikonographisch weniger wichtigen Zonen, oft zu Füßen der Heiligen, von diesen fast immer durch kompositorische Schranken getrennt. Beim Imhoff'schen Sakramentshaus sind die Hersteller am Fuß, die Wappen des Stifters und seiner Familie am Umgang darüber angebracht; beides war somit für das Publikum, für die Besucher der Kirche, für die Nachwelt bestimmt. Man könnte daraus schließen, daß Künstler und Auftraggeber sich in vielen Fällen als gleichberechtigte Partner angesehen haben. Anonym hinter ihre Werke zurückgetreten sind die Nürnberger Meister jedenfalls nicht, handelt es sich bei den genannten, mit Selbstporträts versehenen Stücken doch auch noch in unserer Sicht um Kunstwerke allerersten Ranges. Die Nürnberger waren jedenfalls stolz auf ihre Künstler, nicht nur auf Dürer. Dies belegt z.B. die *Brevis Germaniae Descriptio* des Johann Cochlaeus (1512), der vor allem die internationale Nachfrage nach ihren Produkten hervorhob, ähnlich Johann Neudörffer, der 1547 ihre Tätigkeit für angesehene auswärtige Kunden unterstrich. Für ihn war Nürnberg mit Künstlern und kunstverständigen Leuten von Gott besser ausgestattet als jede andere Stadt. Sein Künstlerlexikon wurde von der Forschung bisher nur wenig berücksichtigt, weil seine Biographien für moderne Fragestellungen, etwa nach künstlerischem Selbstverständnis, wenig bieten und lediglich das enthalten, was einem Zeitgenossen als mitteilenswert erschien. Jedenfalls hatte Neudörffer die Italiener um Nasenlänge geschlagen, denn Vasaris bekannte Vitensammlung erschien erst drei Jahre später. – Frau Schleich hat mit ihrem Buch einen Stein in den seit einigen Jahren recht ruhigen Teich der Spätgotikforschung geworfen, einen Stein, der jetzt seine Wellen um sich zieht; es bleibt zu hoffen, daß dadurch weitere Untersuchungen angeregt werden.

Wolfgang Schmid

JOSEPH LEO KOERNER, *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*. London, Reaktion Books 1990. 256 S., zahlreiche Abb. u. Taf.

Der bedeutendste Maler der deutschen Romantik ist in den USA erst seit der 1981 vom Metropolitan Museum veranstalteten Ausstellung *German Masters of the 19th Century* ins allgemeine Bewußtsein gedrungen, und erst die letztjährige Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen aus den Beständen der Eremitage und des Puschkin-Museums bot vor Ort Gelegenheit zu einem ausführlichen Studium der Originale. Mit Joseph Leo Koerners Buch liegt nun auch eine umfassende Würdigung Friedrichs seitens der amerikanischen Kunstgeschichte vor, und wengleich diese breit angelegte Darstellung des Werks, wie ein Blick auf die recht summarischen Quellenverweise und Literaturangaben im Anhang deutlich macht, weitgehend kompilatorischen Charakters ist, darf sie sich doch auf methodische Vorgaben und neue Gedanken hin befragen lassen.

Welches Interesse den Autor leitet, der reichen Friedrich-Literatur eine weitere Abhandlung hinzuzufügen, ist nicht ohne weiteres zu ermitteln, denn Koerner verzichtet auf jede erläuternde Einführung und Zusammenfassung. Seine beiläufig im Text erwähnte kritische Intention, die tatsächlich bislang vernachlässigte semantische Struktur der Bilder („the nature of meaning“, S. 28) untersuchen zu wollen, scheint die in jüngster Zeit gerade auch in den USA geführte methodenorientierte Diskussion um Fragen der Semiotik (z.B. bei Donald Preziosi: *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, London 1989) aufzugreifen, ohne daß hierauf explizit eingegangen würde. Auch der von Robert Rosenblum (*Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, London 1975) unternommene Versuch, Friedrich nicht nur in Beziehung zur englischen und amerikanischen Landschaftsmalerei zu betrachten, sondern ihm vor allem eine wesentliche Rolle in der Genese der abstrakten Moderne zuzusprechen, wird ebensowenig weiterverfolgt wie die u.a. von Theodor Stebbins vorgetragene Einordnung Friedrichs als Vorläufer der amerikanischen Luministen (*Luminism in Context. A New View*, in: John Wilmerding (Hg.): *American Light. The Luminist Movement, 1850-1875*. Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington 1980, S. 211ff.). Koerner scheint zu Beginn seines Buches vielmehr jeden Kontext, sei er wissenschaftsgeschichtlicher Natur oder auf die Geschichte der Kunst selbst bezogen, abstreifen zu wollen, indem er sich unmittelbar der Werkbetrachtung zuwendet. Den durchaus überzeugenden Auftakt geben die unspektakulären Pendantbilder *Bäume und Sträucher im Schnee* und *Fichtendickicht im Schnee* aus dem Jahr 1828. In ausgedehnten Beschreibungen, die den Prozeß der Rezeption und deren Irritation einbeziehen, wird die paradoxe Struktur jener wegen ihrer Konzentration auf das Detail ‚aphoristisch‘ genannten Landschaften anschaulich: Wie das Banale und Partikulare des Motivs sich aufgehoben findet in seiner Monumentalisierung, die faktische Beschränkung des Blicks sich auf der Seite des Betrachters in die Suche nach Horizont,

nach Bedeutung fortsetzt. „Each picture depicts a radically unremarkable nature, purged of human meaning and therefore of any clear relation to yourself, within a composition so centralized and intensely focused that it appears endowed with a quite particular and momentous significance. This significance eludes you, and you stand before the pictures as before answers for which the questions have been lost. They are fragments of an experience of nature elevated to the level of a revelation, a revelation, however, whose agent and content have long since disappeared.“ (S. 9)

Leider folgt dieser konkreten und stilistisch eleganten Einführung in die Charakteristika der Friedrichschen Landschaftskunst keine gedankliche Zuspitzung auf eine im weiteren dann zu verfolgende These. Die ambitionierten Darlegungen Koerners bleiben ohne ersichtliche methodische Reflexion und entbehren eines den wissenschaftlichen Normen genügenden Anmerkungsapparates, so daß einer grundlegenden Kritik die Basis fehlt. Dennoch sollen hier zunächst einige nach Ermessen der Verf. wesentliche Überlegungen Koerners zusammengestellt werden, denen der Autor selbst freilich nur punktuelle Wichtigkeit beimißt.

Mit Recht betont Koerner in seiner anfänglichen Werkanalyse das Negative der Bildaussage. In der Konzentration auf das Detail negiere Friedrich die Landschaft als Gattung, da sie auf den Betrachter zurückweise, anstatt sich ihm zu öffnen. Die in der symmetrischen Bildanlage (etwa des *Fichtendickichts*) suggerierte Bedeutungshaftigkeit werde inhaltlich nicht faßbar, so wie die Verweigerung der räumlichen Illusion die Beschränkung auf die Suche, auf Unerlöstheit, formuliere. Auch der in *Winterlandschaft mit Kirche* offensichtlich thematisierte christliche Erlösungsgedanke werde nicht zur Heilsgewißheit, denn die Kirchnererscheinung dominiere das Bild nicht, bleibe für den Wanderer verborgen (S. 18ff.).

Nicht in der Darstellung spezifischer Inhalte, sondern in der Thematisierung des Wahrnehmungsaktes selbst glaubt Koerner, mit Rekurs auf die Ablösung des Selbstbildnisses im Medium der Landschaft, Friedrichs künstlerische Intention, sein Motiv für die Aufgabe der akademischen Gattungsregeln gefunden zu haben. Es stellt sich allerdings hier schon die Frage, ob es nicht eine fragwürdige ‚Anwendung‘ des spekulativen Idealismus auf die Malerei ist, wenn er formuliert: „Friedrich depicts his gaze for what it is *to him*: not something seen, but that which sees.“ (S. 74) Eine ebenso jede Objektivität ausschließende psychologisierende Auffassung der Landschaftsmalerei Friedrichs als „picture of the artist's inner experience of self and world“ (S. 74) scheint den vorab dezidiert ins Blickfeld gerückten Bruch mit den Konventionen der Gattungsmalerei nicht adäquat erfassen zu können, denn das Prinzip der symbolischen Repräsentation, das Friedrich mit dem Selbstbildnis zumindest partiell aufgab, bleibt in diesem Denkansatz gewahrt.

In der Ablehnung der Börsch-Supanschen ‚Eins-zu-Eins-Lesart‘ der Symbolik Friedrichs ist sich Koerner einig mit: Charles Rosen und Henri Zerner (*Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*, New

York 1984, S. 56) und mit Robert Rosenblum (Werke Caspar David Friedrichs aus Rußland, in: *Caspar David Friedrich. Gemälde und Zeichnungen aus der UdSSR*, hg. v. S. Rewald, München 1991; deutsche Ausgabe des Ausstellungskatalogs *The Romantic Vision of Caspar David Friedrich...*, Art Institute of Chicago 1990 / Metropolitan Museum of Art, New York 1991, S. 13ff., bes. S. 24f.). Ein ernsthafter Versuch, aus dieser nachgerade obligaten Einsicht der neueren Friedrich-Forschung (vgl. etwa Peter Rautmann: *C. D. Friedrich. Landschaft als Sinnbild entfalteter bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung*, Frankfurt 1979, zur semantischen Vielschichtigkeit, S. 128) mehr als bloß pluralistische Bedeutungssummierung zu folgern (dazu würde die Entwicklung der inneren Widersprüche gehören), wird von Koerner jedoch nicht unternommen; es finden sich lediglich verstreute Bemerkungen zur Semantik, die mit anderen Argumentationsweisen und deskriptiven Passagen vermischt sind. Allerdings wird an einigen frühen Werken Friedrichs Abkehr vom konventionellen ‚Darstellen‘ eines geistigen Gehalts in einem Gegenstand der sichtbaren Wirklichkeit überzeugend deutlich gemacht. So zeige *Emilias Kilde*, wie die auf Vergänglichkeit und Tod zielenden Stimmungswerte noch an den realen Ort, den Landschaftspark mit dem von Abildgaard entworfenen Brunnendenkmal gebunden seien, während in *Trauerszene am Strand* erfundene Figuren und die nicht mehr an eine bestimmte Topographie gebundene künstliche (Strand-)Landschaft zu Bedeutungsträgern würden und Friedrich sich hier durch den Vermerk „invent.“ in die Tradition der Historienmalerei stelle (S. 89f.). Diese Beobachtung ergänzt Werner Sumowskis Unterscheidung des sentimental, der Gartentheorie verpflichteten Frühwerks von der späteren transzendenten Landschaft (*Caspar David Friedrich-Studien*, Wiesbaden 1970, S. 19) insofern, als sie einen Übergang von der Naturerfahrung zur ästhetischen Erfahrung, vom Naturschönen zum Kunstschönen als Wesensmerkmal für Friedrichs künstlerische Entwicklung anzunehmen nahelegt: Figuren und Gegenstände der *Trauerszene am Strand* verkörpern ausschließlich als Produkte künstlerischer Erfindung den Text der Elegie. Noch weitgehend, so Koerner, übersetzt dann das frühe Ölbild *Nebel* die Todesthematik in die Bildstruktur, wird analog hierzu das Sujet tendenziell zum Verschwinden gebracht, nicht allein im Motiv des Nebels, sondern, wie Koerner ausführt, auch durch das bewußte Verspiegeln der Bildoberfläche, die dem Betrachter zusätzlich den Zugang erschwert (S. 92f.). Dem entspricht der durch Verdunkelung und Abgewandtheit der Landschaft hervorgerufene ikonoklastische Charakter des *Tetschener Altars* (S. 147: ... „an image twice removed“...), der ebenfalls auf die Umdeutung der religiösen in die ästhetische Erfahrung bezogen wird: „...Christ turned to behold a landscape whose fullness we cannot see; the modern Man of Sorrows as surrogate viewer; the mythic intercessor between God and man as the aesthetic mediation between nature and consciousness.“ (S. 148)

Bereits an der frühen *Sepia Landschaft mit Pavillon* macht Koerner ein paradoxes Verhältnis zwischen Motiv und Komposition aus, das als typisch

für Friedrichs Neubestimmung der Landschaftsmalerei gelten muß. Der Darbietung eines ‚Belvedere‘ und dessen implizitem Versprechen, Ausblick zu bieten, widerspricht nämlich die Bildanlage, die den erhöhten Standort nicht zum Ausgangspunkt, sondern zum Ziel der Betrachtung macht (S. 85): Die kompositorische Form desavouiert den Motivinhalt, so wie umgekehrt das partikuläre Motiv im *Fichtendickicht* durch die symmetrische Bildanlage ganzheitlichen Charakter beansprucht.

Koerners Ansatz zu einer theoretischen Fundierung dieser Strukturen in Schlegels Fragment-Begriff (S. 25f.) erscheint in diesem Zusammenhang fruchtbar, wenn auch unverknüpft mit Tina Grüters verwandten Überlegungen (Fragment und Künstlichkeit im Werk von Caspar David Friedrich am Beispiel der Dortmunder Winterlandschaft mit Kirche, in: Ausst. Kat. *Caspar David Friedrich. Winterlandschaften*, hg. v. Kurt Wettengel, Dortmund 1990, S. 60ff.). Auch die Ramdohr folgende Beschreibung des *Tetschener Altars* als Amalgam der Landschaft mit den formalen Kennzeichen der Historie (dem Vertikal-Deutlichen) findet eine adäquate Spiegelung in der gattungssprengenden Poetik Schlegels, die System und Fragment zu einem spannungsvollen Ganzen eint (S. 98f.). Daß die analoge widersprüchliche Koexistenz symmetrischer Ordnung mit realistischem Detail eine ureigene Qualität von Friedrichs künstlerischer Technik ist, verdeutlicht auch Koerners Feststellung der grundsätzlichen Mängel fotografischer Reproduktionen, die nicht in der Lage sind, etwa am *Tetschener Altar*, die tonalen Kontraste zwischen Vorder- und Hintergrund **und** die Details der verschatteten Vordergrundszone wiederzugeben, tendenziell also die am Original nicht aufzulösenden Widersprüche nivellieren. Diese sind, wie Koerner hervorhebt, nur im zeitlich ausgedehnten Rezeptionsprozeß zu erfassen (S. 100f.).

Scharf zeichnet Koerner die Unterschiede zu Runges künstlerischem Verfahren, die bislang unter dem Eindruck der theoretischen Leistungen Runges eher vernachlässigt blieben. Die symmetrischen, „still rococo figurations patterning the ‚sky““ in Runges *Kleinem Morgen* werden deutlich abgehoben gegen die im Wirklichkeitszusammenhang verbleibenden Symbole bei Friedrich – z.B. des Regenbogens in der verlorenen Weimarer Landschaft oder der Kathedrale in der *Winterlandschaft* (S. 111). Während Runges *Zeiten* zwischen Naturmotiv und Flächenordnung, Rahmen und Bildfeld Kongruenz stiften, bleibt bei Friedrich die Symmetrie fragmentarisch, ist trotz der formalen Strenge die Aufmerksamkeit für das Empirische erhalten, so daß sein System treffend als „demonstration of the limits of system“ (S. 121) bezeichnet wird.

Nicht nur zwischen Runge und Friedrich, sondern auch in Friedrichs Werk selbst werden unterschiedliche Niveaus ausgemacht, was für die weitere Diskussion um den methodischen Zugang zu Friedrichs Werk nicht ohne Belang ist. Koerner betont z.B. die radikale Negativität des *Fichtendickichts* gegenüber der *Winterlandschaft mit Kirche* („The wanderer’s perspective, internalized into the structure of the painting-as-experience, has now become our own“, S. 19) und bezeichnet *Vision der christlichen Kirche* und *Die Kathedrale* als Anomalien

im Gesamtwerk (S. 125f.), da sie von Friedrichs Grundsatz, das Okkulte in der Landschaft darzustellen, abwichen und wie Friedrichs allegorische Ausdeutung des *Tetschener Altars* und die traditionelle Staffage in *Morgen im Riesengebirge* eher kompromittierende Annäherungsversuche an Ramdohrs Kunstbegriff seien (S. 143f.). Mögen diese Wertungen auch etwas überzogen sein, so geben sie doch Anlaß dazu, den Ausgangspunkt der historisch-kritischen Friedrich-Forschung bei den konventionellen Werkanteilen (Zeitideen, symbolisch zu deutenden Motiven wie Gotik und Demagogentracht) zu überdenken.

Aus zahlreichen, jedoch nicht systematisierten Beobachtungen Koerners geht hervor, in welchem Maße Friedrichs Malerei eine Reflexion über das Medium Bild enthält, etwa anläßlich der *Frau am Fenster*, wo sich gerade am Fenstermotiv die Erwartung eines illusionistischen Bildraums bricht (S. 112), bzw. im durchgängig beobachteten Motiv des verstellten Blicks, das in der Negation auf die Konditionen des perspektivischen Bildraums verweist. Eine kühne Assoziation zum *Wanderer über dem Nebelmeer* berührt ebenfalls diesen ‚kunsttheoretischen‘ Aspekt des Werks. Koerner erinnert hier an die nebelfeuchte ‚Kunstnatur‘ in der Kristallsphaira von Bosch’s Triptychon-Außenseiten zum *Garten der Lüste* und verweist auf die im Genesis-Zitat enthaltene aristotelische Mimesis-Konzeption, die, von den Romantikern aufgegriffen, ein künstlerisches ‚Wettschaffen‘ mit der Natur an die Stelle der *imitatio* setzte (S. 192). Anknüpfend an Börsch-Supans Studie zur Bildgestaltung bei Friedrich (München 1960) beschreibt Koerner die Brechung des perspektivischen Sehens als Formulierung des Neuen im Gewand des Alten: Im *Tetschener Altar* werde die symmetrische Ordnung ‚maskiert‘ durch das in den zum Dreieck geschlossenen Hügelseiten zitierte Fluchtlinienschema (S. 103). Entsprechend verkehre Friedrich die Luftperspektive im *Mönch am Meer*, denn der Vordergrund zeige abgesehen von spärlichem Grün die Farbe der bloßen Leinwand, während dem atmosphärischen Hintergrund ein geradezu physisches Gewicht zukomme (S. 119f.).

Die reflexiven Anteile des Landschaftsbildes thematisiert Koerner zunächst auch in der Betrachtung der Rückenfigur, deren Bedeutung er, ausgehend von Kleists Deutung, gegen die ‚Einfühlungsthese‘ von C. G. Carus abgrenzt: Nicht die Aufhebung der Grenze zwischen Mensch und Natur, sondern gerade ihre Errichtung begründe die Möglichkeit für den Betrachter, sich in die Rückenfigur hineinzudenken (S. 213). Unberücksichtigt bleiben hier wiederum diesbezügliche frühere Überlegungen, etwa Berthold Hinz’ Aufsatz zur ‚Entzweiung‘ von Mensch und Natur (in: *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*, Gießen 1976, S. 5ff.).

Zum zentralen Problem der Semantik kommt Koerner anläßlich der fiktiven Dialoge von Ausstellungsbesuchern vor dem *Mönch am Meer* zurück, deren subtil pointierte Hilflosigkeit bei der Suche nach Deutungsmustern nicht ohne Grund mit der heutigen in Verbindung gebracht wird: Das Ausweichen auf geographische Erklärungen („Dies ist die See bei Rügen“), auf kulturelle („Wo Kosegarten wohnt“) und ökonomische Ableitungen („Wo die Kolonial-

waren herkommen“) „mocks“, so Koerner, „a context orientated art history widely practiced today“ (S. 213).

Diese kritische Sicht auf die ikonologische Forschungsrichtung bleibt jedoch ein Bonmot, das keinerlei Schlüsse über Standpunkt und Richtung des Autors zuläßt. So brillant einzelne Betrachtungen Koerners sind, so unbefriedigend ist stets ihre begriffliche Verarbeitung. Wichtige Ansatzpunkte, der Topos des verstellten Blicks, der den gegenüber Friedrichs Werk überstrapazierten Begriff des Unendlichen relativieren könnte, sowie die Abgrenzung gegen den Sentimentalismus kommen nicht zum Tragen, denn im Feuerwerk der Gedankensplitter, die nur noch Fragment und nicht mehr das Ganze sein wollen, löst sich jede historische Betrachtungsperspektive auf. Die von Rosenblum mit durchaus kritisierbaren Argumenten dennoch im Auge behaltene dynamische Amplitude zwischen Romantik und Moderne schnurrt bei Koerner zusammen auf die Summe der Pointen; dies um so erstaunlicher bei einem Autor, der innerhalb zweier Jahre neben der Publikation über Friedrich seine Dissertation über die deutsche Malerei der Renaissance (*Self Portraiture and the Crisis of Interpretation in German Renaissance Art. Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien and Lucas Cranach the Elder*, Berkeley 1988) und, zusammen mit Rainer Crone, eine Untersuchung zum Thema *Paul Klee. Legends of the Sign*, New York 1991, veröffentlicht hat.

Nur durch einen Hinweis im Text (S. 28), nicht etwa durch die Kapitelgliederung oder die Lektüre selbst, wird eine gewisse Ordnung des Ganzen erkennbar, die zwar von der richtigen Einsicht in die wesentliche Rolle der Rezeption ausgeht, diese jedoch in ein ganz äußerliches Schema umsetzt: Auf die ‚aktuelle‘, gleichsam ungefilterte Werkbetrachtung folgt die am *Tetschener Altar* behandelte zeitgenössische Rezeption, daraufhin die Thematisierung der Rückenfigur als werkimmanenter Gestalt des Rezipienten. Daß mit dieser Einteilung ganz unterschiedliche methodische Herangehensweisen – hermeneutische, rezeptionsästhetische ebenso wie ‚kontextuelle‘ – aufgerufen werden, motiviert den Autor nicht etwa zu einer Reflexion über das eigene Erkenntnisinteresse. Eher könnte man sein Verfahren als das einer guten Konversation betrachten, der es um die formvollendete Darbietung eines möglichst vielfältigen Bildungstoffes und nur bedingt um dessen inhaltliche Aneignung zu tun ist. Schon auf der Ebene der ‚direkten‘ Werkanalyse bleiben einzelne treffende Beobachtungen unvermittelt nebeneinanderstehen. So ist die Verweigerung des Sinns durch die Brechung des perspektivischen Ausblicks nicht in Beziehung gesetzt zur Geste des Zeichensetzens, wie sie in formalen Analogien und Symmetrien statthat, also wiederum hervorgerufen wird durch die an die Oberfläche getretene geometrische Kompositionsfigur. Überhaupt wird die konstruktiv-abstrakte Seite der Malerei Friedrichs im Verlauf des Buches immer mehr zugunsten psychologischer Verstehensweisen fallengelassen, bleibt der anfangs konstatierte Ausschluß des Betrachters aus der Bildwelt mit der Beobachtung unvereinbar, daß er durch die Offenheit der Komposition aktiv einbezogen, selbst zum Sinnstifter werde.

Das Problem der Abstraktion und mit ihm die These Rosenblums wird in Kürze und mit ungewöhnlicher Schärfe abgehandelt: Friedrich komme als Vorläufer des „blinding and blinded project of twentieth-century abstraction“ nicht in Frage. „Abstraction will always be only a passing moment in our experience of the image, just as Friedrich himself is often compelled to raise a cathedral above the last horizon of his spiritual ‚histories‘, as modernity’s return of the repressed“ (S. 96).

Hiermit wird nicht nur das Verdrängende zum Verdrängten erklärt, sondern die an anderer Stelle als ‚Anomalie‘ eingestufte Gotikvision zur Heilungsmethode erhoben. Unterstützt durch „most modern semiotics“ stellt Koerner nun die Untrennbarkeit von Inhalt und Form fest, postuliert er schlicht ‚den‘ romantischen Symbolbegriff als Maßstab der Bedeutungsstruktur von Friedrichs Kunst und als Ursprung der heutigen Zeichentheorie (S. 96). Es ist offenkundig, daß auf Grund dieser dezidiert historistischen Sichtweise die artifiziellen Aspekte der Malerei Friedrichs von Koerner ebensowenig zur Kenntnis genommen werden können wie von Friedrichs Zeitgenossen. Fadenscheinig wird von hier aus die Kritik am Historismus der Verteidiger Friedrichs im Ramdohr-Streit, als deren Konzept zu Recht die Idee der ‚Eigentümlichkeit‘ des Künstlers und seines Werks benannt und in diesem romantischen Topos wiederum überzeugend die Quelle der kunsthistorischen Betrachtungsweise *per se* ausgemacht wird (S. 57ff.).

Ähnlich unzureichend wie der Rekurs auf ‚die‘ Rezeption und ‚das‘ romantische Symbol ist der als Schlüsselbegriff eingeführte Terminus der ‚Erlebniskunst‘ nach Gadamer (S. 13f.). Wie von letzterem ausgeführt (*Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960, S. 56ff.), wurzelt dieser in der pantheistischen Gefühlsreligion der Romantik selbst und dürfte so kaum als Kategorie kunstgeschichtlicher Methodik taugen. Wie überhaupt der Begriff ‚Erlebnis‘, autobiographischem Gebrauch entstammend und von Dilthey und Husserl zum erkenntnistheoretischen Grundbegriff erhoben, auf die Malerei zu übertragen wäre, bleibt unklar. Koerner verharrt letzten Endes mit dem zeitgenössischen Betrachter in der Haltung des nach Bedeutung Suchenden, ohne an dessen Seite weiter vordringen zu können als bis zur Konstatierung der Subjektivität von Friedrichs Kunst. Während es bei Gadamer darum geht, einen der Kunst eigenen Zugang zur Wahrheit zu beschreiben, und die Erschließung des Künstlerischen aus der Wirklichkeitserfahrung verneint wird (1960, S. 79), revidiert Koerner diesen Grundsatz der Hermeneutik nicht nur durch die Einbeziehung zahlreicher außerkünstlerischer Quellen, sondern vor allem durch seinen subjektivistischen Erlebnisbegriff, der jede Beobachtung zur Ästhetik des Landschaftsbildes in der persönlichen Erfahrung auflöst. Koerners stets wiederholte These, Friedrich stelle die Landschaft als ‚schon gesehene‘ dar, neigt nicht nur zur Trivialität, sondern versteht als Quelle der Bildfindung offenbar die Wahrnehmung der Natur, womit die am Frühwerk gezeigte Abgrenzung gegen das sentimentale Naturerleben wieder aufgehoben wird.

Der Widerspruch zum anfangs behaupteten autonomen ästhetischen Charakter der Friedrichschen Landschaft tritt unversehens am *Tetschener Altar*, mit dem Sprung in die historische Kontextforschung in Erscheinung, denn Koerner geht von nun an verstärkt dazu über, literarische, kunsttheoretische, psychologische und philosophische Diskurse als Erklärungsinstanzen zu bemühen, dies aber weitgehend ohne quellenkritische Absicherung. So nimmt er zum Beispiel Ramdohrs fiktiven Erlebnisbericht des Künstlers am Gipfelkreuz als originalen Kommentar Friedrichs (S. 128f.) und führt außerdem eine entsprechende Episode aus Tiecks *Sternbald* zum Vergleich an (S. 137). Aufgrund solch willkürlicher Operationen scheint die mit theologischer Exegese verbundene Naturerfahrung, mithin Kosegartens Symbolbegriff, für Friedrichs Malerei maßgeblich, ungeachtet der an der *Trauerszene* deutlich gemachten Hintansetzung unmittelbarer Naturerfahrung zugunsten der ‚*inventio*‘. Koerner folgt hier offenbar Sumowski (1970, S. 13), der bei Kosegarten bereits das Programm der Frühromantik ausgebildet sah, und geht so über die Referierung des schon von Rosen und Zerner beschriebenen romantischen Vorhabens einer traditionslosen Natursymbolik nicht hinaus.

Im übrigen ist die Projektion religiös-sentimentalen Naturerlebens auf die Bedeutung Friedrichscher Gemälde nicht nur in der geistesgeschichtlich ausgerichteten, sondern ebenso in der historisch-materialistischen Friedrich-Forschung anzutreffen, setzt beispielsweise Rautmann (1979) sinnliche Erfahrung und gedankliche Erkenntnis des Naturprozesses bei Friedrich gleich. Im Einklang hiermit befindet sich die weiterhin Geltung beanspruchende idealistische Interpretation der abstrakten Form, die auf Klaus Lankheit zurückgeht (‚Die Frühromantik und die Grundlagen der ‚gegenstandslosen‘ Malerei, *Neue Heidelberger Jahrbücher* N. F. 1950, S. 55ff.) und durch Rosenblum (1975) zu scheinbar unwiderruflicher Popularität gelangt ist.

Indem er den Anspruch der Erlebniskunst auf Unmittelbarkeit der Welt- und Kunsterfahrung zum Maßstab erhebt, bleibt Koerner wie weitgehend auch die bisherige Friedrich-Forschung im romantischen Wunsch nach ‚neuer Mythologie‘ befangen. Das kritische Potential der literarischen Frühromantik, das den späteren holistischen Denkmodellen nicht subsumierbar ist, bleibt hingegen unerschlossen, wobei es angesichts der zahlreichen von Koerner zwischen Friedrich Schlegel und Caspar David Friedrich gestifteten Beziehungen verwunderlich ist, daß er den von Werner Busch (*Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985) mit der romantischen Bildsprache in Beziehung gebrachten Schlegelschen Begriff der Allegorie nicht als theoretisches Äquivalent für die semantische Struktur der Bilder Friedrichs in Erwägung zieht (s. dazu R. Prange, Reflexion und Vision. Zum Verhältnis von Fläche und Raum im Werk Caspar David Friedrichs, *Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft* 1989).

Bei Koerner bleibt daher die zentrale Beobachtung, daß in Friedrichs Bildern die Sinngebung nicht mehr durch eine traditionelle Symbolik fest veran-

kert ist, sondern durch den Betrachter hergestellt werden muß, in ihren theoretisch-reflexiven Konsequenzen ungenügend begriffen. Schon die mit Rekurs auf Hans Blumenberg getroffene Gleichsetzung der Athenäumsfragmente mit Novalis' ursprungsmythischem ‚Romantisieren der Welt‘ (S. 24f.) macht die mangelnde Differenzierung deutlich, und auch die Einführung des Sublimen (S. 62) zeigt die Unvereinbarkeit der herangezogenen philosophischen und literarischen Quellen, denn während beim frühen Schlegel das transzendierende Moment im erkennenden Subjekt selbst angelegt ist, wird es dort als sein Gegensatz gedacht.

Koerners wenig tiefgreifender Erschließung zeitgenössischer Quellen entspricht die fehlende Berücksichtigung derjenigen Forschungsliteratur, die mit seinen Überlegungen eng zusammenhängt. Börsch-Supans Studie, in der die formalen Grundlagen zur Aktivierung der Rezeption in den innerbildlich-verschränkten Symmetrien analysiert wurden, wird lediglich erwähnt. Völlig unberücksichtigt bleibt Michael Brötjes Untersuchung über die ‚Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts‘ (*Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 19. 1974, S. 43ff.), obwohl hier erstmals die Konsequenz jener Gestaltungsweise für die Bedeutungsdimension der Bildgegenstände erörtert wurde: die Umkehr ihrer Bildfunktion im Rückverweisen auf die formale Flächenordnung.

Koerners einzig konkreter Bezug auf die Forschung erschöpft sich in einer durchaus berechtigten Kritik an Börsch-Supans Pendelmetapher (S. 163f.), durch die die heterogenen Symmetrien des *Tetschener Altars* in der Rezeptionsbewegung vereinbar scheinen, berechtigt freilich unter dem Vorbehalt, daß das ‚Erlebnis‘ als letzte Gegebenheit dieselbe Harmonisierung dissonanter Werkaspekte bezweckt. Der hier bruchlose Fortsetzung findende, seit Alois Riegls Fundierung des Stils in vermeintlichen Wahrnehmungskonstanten gepflegte kunsthistorische Rekurs auf ‚das Sehen‘ ignoriert den Werkcharakter und damit letzten Endes auch die Historizität der Kunst. Koerners Formulierung „significance resides in the way we see things, rather than what things in themselves might possibly be or mean“ (S. 85) löst die Problematik einer nicht mehr von Konventionen getragenen Bildbedeutung im Rückzug auf die reine Subjektivität des Betrachters wie des Bildproduzenten auf.

Das Buch klingt in einem Panorama der Zeitzeugen aus, die zum Spezifischen der Landschaftskunst Friedrichs keine verbindliche Aussage treffen können, aber allesamt ‚Subjektivität‘ bezeugen. Die Argumentation bezüglich der Rückenfigur verliert sich ins Assoziativ-Beliebige, es werden gleichermaßen etymologische und philosophische, psychologische und literarische Brücken gebaut. Dabei taugt für einen deutschen Maler der Romantik und sein Bild *Frühsschnee* weder der Hinweis auf die Wortverwandtschaft von ‚glance‘ und ‚glace‘ noch lassen sich die anvisierten Korrespondenzen zu Heideggers ‚Holzweigen‘ oder Goethes ‚Augenblick du bist so schön‘ nachvollziehen (S. 159f.). Vielfältig sind auch die Erklärungsangebote für die Rückenfigur. Der

Leser kann sie sich ganz allgemein als Reflexionsfolie für Maler und Betrachter denken oder ikonographisch ableiten als Modifikation des zeichnenden Künstlers in der Landschaft (S. 163); er kann sie nach Schellings Staffage-Theorie als ‚Wanderer‘ („The halted traveller“) klassifizieren oder im Sinne von Wordsworths „stranger“ auffassen (S. 236), darf sie aber auch als Niederschlag einer wahnhaften Wahrnehmungsveränderung („autoscopy“, S. 160f.) oder mit Freud und Lacan als ‚Déjà-vu‘ verstehen (S. 234, 239). Auch ein retrospektiv-historistischen Aspekt glaubt Koerner zu entdecken, was er kurioserweise durch Carus' Darstellung Michelangelos und Raffaels als (altdeutsch gekleideten) Rückenfiguren zu untermauern sucht (S. 240f.).

So weitgreifend die Sinnbezüge, so kurzschlüssig wird nun die Analyse der Bildfunktionen, die sich den mythischen Konnotationen des Erlebnisbegriffes offenbar beugen muß. Den Zugang über das ‚Erlebnis‘ setzt Koerner z.B. ohne Beziehung zum Bild durch, wenn er aus „Herz“ und „Auge“ des *Wanderers über dem Nebelmeer* die Landschaft hervorgehen sieht (S. 181f.). Dem Abstrusen nähert sich seine Interpretation der *Frau vor untergehender Sonne* als Aurora („only seen from behind“, S. 235).

Eine umfassende, aus der Negation traditioneller Landschaft entwickelte Bestimmung dessen, was Friedrichs Kunst über ihren neuprotestantischen und patriotisch-liberalen Kontext hinaus leistet, steht weiterhin aus. Hierzu müßten die Ergebnisse der historisch-kritischen Forschung mit denjenigen der Formanalyse konfrontiert, ästhetische und historische Betrachtungsweise verknüpft werden. Koerner scheint zwar zunächst die ikonologisch ausgerichtete Friedrich-Forschung, die das Werk als Primärquelle tendenziell vernachlässigt, durch den Ansatz in der Werkbeschreibung und durch die Thematisierung der Sujetfunktion korrigieren zu wollen, doch der dann zum Tragen kommende postmoderne Methodeneklektizismus ist weder dazu angetan, der ikonologischen Friedrich-Interpretation eine hermeneutische Alternative zu bieten, noch das Historische im Kunstwerk zu orten.

Die angedeutete Verwandlung sentimentalen Naturerlebens zu ästhetischer Erfahrung gäbe immerhin der Geschichtsschreibung „From Friedrich to Rothko“ neue Nahrung, insofern Rosenblums Fundierung der Abstraktion in metaphysischen Glaubensinhalten zu ergänzen wäre durch die funktionale Veränderung des Bildmediums selbst. Von hier aus ergäbe sich eine mögliche Neubewertung des Phänomens der künstlerischen Abstraktion, deren Genese historisch mit der nachrevolutionären Wiedereinführung des Okkulten in die Kunst offenbar zusammenfällt. Zu folgern wäre nicht nur die von Norbert Schneider („Natur und Religiosität in der deutschen Frühromantik – Zu Caspar David Friedrichs „Tetschener Altar“, *Kritische Berichte* 1. 1974, H. 4., S. 60ff.) herausgestellte und von Koerner (S. 56) wiederum erwähnte antiaufklärerisch-resignative Komponente, sondern auch die mit der autonomen Form ermöglichte Opposition gegen das gesellschaftlich Gegebene. Das von Koerner beschriebene Phänomen des „reinen Sehens“, das seinen Gegenstand verloren hat, und die im verstellten Blick aufgehobene unmittelbare Beziehung zum

Bild bilden wichtige Ausgangspunkte für eine erneute Beschäftigung mit Friedrichs Werk. Denn durch den Bruch von ästhetischer und Wirklichkeitserfahrung wird die Illusion einer einheitlichen, allumfassenden ‚natürlichen‘ Erfahrung tendenziell aufgehoben, was als utopisch reflexives Moment ‚autonomer‘ Kunst die Möglichkeit schafft, Erfahrung als konventionelle, als historisch und sozial bedingte, mithin den Fetischcharakter der Empirie zu begreifen.

Regine Prange

Varia

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Rudolf Arnheim: *Neue Beiträge*. Köln, DuMont 1991. 424 S. mit 61 s/w Abb., DM 96,-.
- Kathleen Ashley/Pamela Sheingorn: *Interpreting Cultural Symbols: Saint Anne in Late Medieval Society*. Athens and London, The University of Georgia Press 1990. X, 243 S. mit zahlr. s/w Abb., \$ 30.00 (cl); £ 15.00 (paper).
- Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt a.M.:
Hans Ulrich Reck: *Stah Armajani. Sacco und Vanzetti Leseraum*. 1990, 60 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Mark Rosenthal: *Joseph Beuys, Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch*. 1991, 77 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Peter Weibel: *Anna und Bernhard Blume. Vasen-Exitsen*. 1991, 75 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Günter Metken: *Christian Boltanski. Les Suisses morts*. 1991, 100 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Jean-Christophe Ammann: *Francesco Clemente. Bestiarium*. 1991, 58 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Matthias Bleyl: *Gotthard Graubner, Farbraumkörper der XL. Biennale Venedig 1982*. 1991, mit zahlr. Farb- u. s/w Abb.
- René Denizot: *On Kawara*. 1991, 123 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Barbara Catoir: *Barbara Klemm. Fotografien*. 1991, 90 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Franz Meyer: *Walter De Maria*. 1991, 63 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Bernhart Schwenk: *Blinky Palermo*. 1991, 64 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Burkhard Brunn, Friedrich Meschede, Hans Ulrich Reck: *Charlotte Posenenske*. 1990, 84 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Werner Lippert, Paul Maenz: *Peter Roehr*. 1991, 89 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Jean-Christophe Ammann, Christmut Präger: *Museum für Moderne Kunst und Sammlung Ströher*. 1991, 138 S. mit zahlr. s/w und Farbabb.
- Susanne Lange: *Franz Erhard Walther. 1. Werksatz (1963-1969)*. 1991, 100 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Ausst. Kat. des Kreismuseums Prinzeßhof, Itzehoe:
Kris Hilgendorf, 5. 3. – 23. 4. 1989; *Fritz Fleer*, 5. 3. – 23. 4. 1989; *Erwin P. Heckmann, Tine Hermann, Carola Schapals*, 13. 8. – 17. 9. 1989; *Albrecht Demitz*, 9. 12. 1990 – 20. 1. 1991; *Alexander Dettmar*, 10. 2. – 12. 3. 1991; *Hanns Radau*, 17. 3. – 5. 5. 1991; *Eva im Nylonland. Die Lebensbedingungen der Frauen in den 50er Jahren*, 24. 5. – 4. 8. 1991; *Friedel Anderson*, 4. 10. – 11. 11. 1991.
- Museen in Bayern*. Hrsg. v. d. Landesstelle für die nichtstaatl. Museen in Bayern. Konzeption, Redaktion und Texte: Margareta Benz-Zauner, Marie-Luise Heusmann, Ursula Simon-Schuster. München, Beck 1991. 440 S. mit 307 Abb., davon 219 in Farbe und 7 Karten, DM 28,-.
- Kilian Breier*. Fotografie 1953 – 1990. Ausst. Kat. Saarlandmuseum, Saarbrücken, 9. 6. – 8. 9. 1991. 119 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Andreas Müller-Pohle. Arbeiten 1976-1991*. Ausst. Kat. Brandenburgische Kunstsammlungen, Cottbus, 27. 7. – 1. 9. 1991. 48 S. mit 30 s/w Abb., DM 25,-.