

Christian Scholl: *Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der »neudeutschen Malerei« 1817–1906*. Unter Mitarbeit von Kerstin Schwedes und Reinhard Spiekermann. Berlin: Akademie 2012 (= *Ars et Scientia, Schriften zur Kunstwissenschaft* – 3). 735 S. € 148,-.  
ISBN 978-3-05-005942-6

Trotz eines allgegenwärtigen Interdisziplinaritätsimperativs verläuft das Gespräch zwischen Kunst- und Literaturgeschichte in epochentypologischer Hinsicht eher schleppend. Mit Blick auf die Romantikkonzeptionen beider Disziplinen lässt sich das leicht einsichtig machen. Fällt es dem Literaturhistoriker mitunter nicht ganz leicht, das Verpuffen frühromantischer Experimente in der historistischen Bedeutungshuberei des 19. Jahrhunderts unter die Auspizien eines epochalen Einheitsgedankens zu stellen, so ist auf kunstgeschichtlicher Seite bereits fraglich, was sich denn überhaupt sinnvoll als ›frühromantisch‹ ansprechen lässt.

Die Schwierigkeiten bei der Frage nach möglichen historischen Verbindungen bildkünstlerischer und poetischer Romantikpositionen potenzieren sich insofern, als sowohl Literatur- wie auch Kunstgeschichte häufig dazu tendieren, allein diejenigen wissenschaftlichen Rezeptionshorizonte für maßgeblich zu erachten, die erst später konstituierte disziplinäre Abgrenzungs-, methodische Konsolidierungs- und wertästhetische Normbemühungen begründet haben.

So hat die Literaturwissenschaft trotz aller visual und iconic turns einen Hauptteil der sog. neudeutschen Malerei, der sich die anzuzeigende Publikation widmet, bisher eher randständig behandelt. Sicher, Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich, die im 19. Jahrhundert in lediglich zweiter, wenn nicht gar dritter Reihe unter diesem Etikett historisiert wurden, sind als ideengeschichtliche Gesprächspartner der modernitätsreflexiven Dichter und Philosophen ›um 1800‹ fest etabliert. Während ihnen die erste Reihe zugewiesen wurde, ist Peter Cornelius, Friedrich Overbeck, Philipp Veit, Franz Pfaff und zahlreichen anderen der Status als ernstzunehmende Dialogpartner weitestgehend verwehrt worden. Dies erscheint umso verwunderlicher, als seit langem klar ist, dass das 19. Jahrhundert in rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht Runge und Friedrich keineswegs jene Vorbildlichkeit zugemessen hat, welche die notorisch mit Runge-Arbeiten aufgemachten Novalis-Auswahlausgaben auch heute noch glauben machen könnten. Christian Scholls umfangreiche Studie zu den *Revisionen der Romantik* im 19. Jahrhundert schärft das Bewusstsein für diesen Umstand und

206 stellt damit einen gewichtigen Beitrag zur begriffssemantischen Entwicklung des Romantischen in kunstgeschichtlicher Hinsicht dar.

Seine Studie durchläuft in drei Großkapiteln, die durch heterogene, jedoch durchweg überzeugende – historiographisch (1817), politisch (1849), disziplingeschichtlich (1880) und museologisch (1906) motivierte – Zäsuren strukturiert sind, die Historisierung der romantischen Malerei. Scholl spannt den Bogen dabei von Goethes und Heinrich Meyers *Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst* (1817) bis hin zu jener *Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775–1875)* von 1906, die die uns auch heute noch vertraute wernormative Hierarchie romantischer Künstler (mit Friedrich an der Spitze) ganz maßgeblich inaugurierte.

Doch bis zur Identifizierung des *Mönch am Meer* mit dem Romantischen schlechthin, dies zeigt Scholls Arbeit, ist es ein steiniger und verschlungener Pfad. Dass Scholl auf diesem Pfad nahezu keine Biegung auslöst, mag den an bündigen Informationen Interessierten zum kursorischen Lesen animieren; wer jedoch mehr Zeit hat, kann ein kunstgeschichtliches Tableau entdecken, das sich besonders in seinen diskursiven Konkurrenzen und Korrespondenzen spannender ausnimmt, als es ein erster oberflächlicher Blick auf einen Overbeck oder einen Cornelius vermuten lässt.

Mit der Rede von den diskursiven Konkurrenzen und Korrespondenzen ist eine zentrale methodische Weichenstellung von Scholls Argumentation angesprochen. Die Analyse der Rezeption neudeutscher Malerei ist bei ihm Kunstgeschichtshistoriographie in diskursanalytischer Absicht; und diese Diskurse sind in ganz unterschiedlichen Textsortenfeldern zu verorten. Das »spannungsvolle Verhältnis von Romantikrezeption, Autonomieästhetik und Kunstgeschichte« (S. 15), dessen Entwicklung Scholl über knapp 100 Jahre hinweg analysiert, betrifft sowohl die Kunstkritik und die methodischen Prämissen der sich formierenden und später – ab etwa 1870 – disziplinär konsolidierenden Kunstwissenschaft, als auch Ästhetiktheorie, Musealisierungspraxen, sowie Kunstvereins-, Künstler-, Akademie- und Kunstgeschichtspolitik.

Das erste Großkapitel spannt den Bogen von Goethes und Meyers Romantikverdikt über die Etablierung nazarenischer Freskenmalerei zum Inbegriff neudeutscher Kunst, bis hin zur geschmacksästhetisch und politisch motivierten Kritik der Romantiker im Zeichen des Junghegelianismus. Die Etablierung der Romantik als historiographisches Projekt deutet Scholl als Ergebnis der »Unterscheidung zwischen einem formalistischen Reformansatz der Klassizisten und einem verinnerlichten, inhaltsorientierten Reformansatz der Romantiker« (S. 67). Während es den Romantikern um

»>Bedeutung<< und »>Gehalt<< (S. 69) gehe, sieht er die Klassizisten schon immer mit einer sich aus der Aufklärung heraus konsolidierenden Formästhetik im Bunde. Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie* erscheint aus dieser Perspektive als inhaltsästhetisch-religiöse Utopie, deren Umsetzung das Kunstprogramm der Nazarener in den folgenden Jahrzehnten bestimmen wird.

Dass Scholl auf die berühmten Äußerungen Schlegels zur Arabeske in der *Rede* nicht eingeht, ist für das von ihm der Kunstgeschichtsschreibung zugewiesene Polaritätsdenken symptomatisch: Die Klassizisten suchen zur autonomen Form den passenden Inhalt; die Romantiker gehen wieder einen Schritt zurück: Sie vertreten die Idee »einer allegorisch verweisenden und hierfür die Geschlossenheit und Autonomie wie auch die formale Bewältigung des Inhalts wieder aufgebenden Kunst« (S. 164). Aus dieser Perspektive heraus betrachtet ist es dann erst das Bündnis von formaler philosophischer Ästhetik (in der Nachfolge von Robert Zimmermann) und Kunstkritik, wie es innerhalb des zweiten Großkapitels der Arbeit erläutert wird (S. 396–471), das zur Abkehr von einer heteronomieästhetischen Verinnahmung der Romantik führt. Die latente Modernität des Klassizismus, nichts als die autonome Form gelten zu lassen, erarbeitet sich mit Blick auf die Romantik die Kunstkritik erst im Gespräch mit der Ästhetiktheorie – bevor diese Modernität schließlich auch gegen Ende des Jahrhunderts von kunstgeschichtlicher Seite in Überblicksdarstellungen und neuen Kanones sanktioniert wird: Im Zeichen des Impressionismus ist es nun allerdings nicht mehr die Form, die interessiert; im Mittelpunkt steht vielmehr die Farbe. Diese ist es, die die museale Kontextualisierung und geschichtliche Genealogisierung romantischer Kunst ganz maßgeblich bestimmt und letztendlich – unter massiver Kritik an Idealismus und Historismus – zu einer Aufwertung der Landschaftsmalerei führt.

Im Ergebnis kann Scholl eine Fülle neuer Einsichten oder Umakzenturierungen bestehender Einschätzungen vorlegen, die er auf breiter Quellenbasis ausweist. Ob es die Parallelisierung der eigentlich verfeindeten Nazarener und Junghegelianer mit Blick auf deren gemeinsame gesellschaftliche Wirkungsansprüche ist; die unterschiedlichen Bewertungen von Runge und Friedrichs Kunst zwischen 1850–1880, die Scholl auf Differenzen textsortenspezifischer Argumentationsmuster (kunstgeschichtlicher Überblick, Quellensammlung und -kommentar, Memoiren) zurückführt; die Einsicht, dass die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts ihre Urteile weniger im Rekurs auf konkrete künstlerische Werke, als vielmehr im Bezug auf bereits bestehende Urteilmuster, deren Negation oder Affirmation und damit auf den diskursiven Kontext gewinnt; oder die zunächst trivial anmutende,

208 jedoch folgenreiche Prämisse, dass sich im Rahmen der Verschiebung von kunstgeschichtlichen Kohärenzmaßstäben auch die Historisierungsmodelle wandeln – Scholl versteht es, der Fülle des Materials Einsichten in die Wandlungen der formalen Argumentationsmuster kunstgeschichtlicher Rede abzugewinnen, die erklären helfen, wie das 19. Jahrhundert die Romantik Schritt für Schritt zu dem machte, was sie heute zweifelsohne noch ist: aktuell.

Wie alle großen Erzählungen nach dem Zeitalter der großen Erzählungen könnte auch diejenige Scholls etwas anders ausfallen. So lässt sich etwa fragen, in welchem Maße die affirmative Romantikhistoriographie bis etwa 1850 in der Tradition frühromantischer Geschichtsphilosophie (A. W. Schlegel, Novalis) argumentiert und damit weniger historisiert, sondern sich als konzeptioneller Teil der romantischen Bewegung versteht. Diese Zusammenhänge geraten deshalb nicht recht in den Blick, weil Scholl die Romantik von Anfang an da fassen will, wo sie einer Deutung ikonografischer Programme zuarbeitet, nicht jedoch da, wo sie selbst programmatisch wird. Ein Blick auf die programmatischen Äußerungen der Romantiker hätte aber zeigen können, in welchem Maße diese sich gegen die reglementierenden Objektivitätsvorgaben eines als starr (und nicht autonomieästhetisch entgrenzt) empfundenen Klassizismus positionierten. Indem Scholl zudem die repräsentationalistischen Facetten dieses Klassizismus ausblendet und ihn forciert auf die Formästhetik des 19. Jahrhunderts appliziert, erscheint die romantische Bewegung zum einen von Anfang an in der reaktionären Defensive – eine Defensive, so Scholls Lesart, die die Bedeutungsveressenheit der Fresken-Malerei eines Cornelius dann lediglich bestätigen wird. Zum anderen rücken die programmatischen Realismen und Realklassizismen nach 1850, die ja eben auch erkenntnis- und darstellungstheoretisch fundierte Repräsentations- und damit Inhaltskonzepte sein wollten, als Gesprächspartner der Romantikhistoriographie nicht in den Blick.

Trotz dieser kleinen Ergänzungen zu Scholls großer Erzählung gilt: Als Standardwerk zur Romantikhistoriographie sucht die Studie auf literaturgeschichtlichem Gebiet zweifelsohne ihresgleichen. Dass eine epochentypologisch und bildtheoretisch interessierte sowie interdisziplinär aufgeklärte Literaturwissenschaft an den von Scholl präsentierten Einsichten keinesfalls vorbeigehen sollte, steht jedoch schon heute fest.