



Finden Sie die zehn Fehler: „Ruine Oybin“ (links), um 1810, 65 mal 47 Zentimeter, und „Huttens Grab“, um 1823, 93 mal 73 Zentimeter



Fotos Hamburger Kunsthalle, Klassik Stiftung Weimar

Waterländisches Grab anstelle des Altars

Eine schöne Ruine kehrt zurück. Das bislang in Privatbesitz befindliche, den Kunstliebhabern wie der Kunstgeschichte deshalb weitestgehend unbekannt gebliebene Friedrich-Gemälde der „Klosterruine auf dem Oybin“ aus den Jahren 1810 bis 1812 bereichert als Dauerleihgabe die Sammlung der Hamburger Kunsthalle. Mit diesem spektakulären, ausnehmend gut erhaltenen Neuzugang, der zudem über seinen originalen Rahmen verfügt, besitzt Hamburg nun die erste Ruine von Caspar David Friedrich. Das Bild befand sich im Besitz der Schriftstellerin Elise Campe, die es vermutlich kurz vor ihrem Tod im Jahr 1873 Milly Brockhaus, der Schwieger-tochter des Verlegers Heinrich Brockhaus, vermacht. Dessen Nachfahren gehört das Bild bis heute, und die Brockhaus-Familie war es auch, die das Oybin-Gemälde nun als Dauerleihgabe an die Hamburger Kunsthalle gab. Dass damit ein Bild nach Hamburg zurückkehrt, das sich bereits im neunzehnten Jahrhundert dort befand, ist schön für die Hansestadt; ein Moment noch unabschätzbarer Gewinn hingegen ist es für die Kunstgeschichte und alle an ihr Interessierten, unabhängig davon, wo das Gemälde hängt. Denn die eigentliche Sensation ist, dass es sich dabei um die etwa zwölf Jahre ältere Schwester von Friedrichs vielleicht politischstem Programmbild, „Huttens Grab“, handelt, das von 1823 bis 1824 in einem quälend langen Prozess entstand.

Somit begleitete „Huttens Grab“ den zehnten Jahrestag des Ausbruchs der Befreiungskriege gegen die napoleonische Besatzung Deutschlands. Auf dem gemalten Grab stehen Inschriften von Protagonisten dieser Befreiungskriege wie Arndt und Fichte, womit Friedrich das frühe neunzehnte Jahrhundert mit dem sechzehnten Huttens kurzschließt. Es ist ein Gedenk-bild für einen frühen humanistischen Kämpfer gegen Fremdbestimmung von außen, zugleich ein Gedankenbild, das seit seiner Entstehung als Mahnbild und „Propaganda“ interpretiert wurde. Dass der dichtende Reichsritter und Lutherpartei-gänger Ulrich von Hutten vehement zum bewaffneten Kampf gegen Rom aufrief, wurde insbesondere in der Zeit der Befreiungskriege als notwendiger Kampf gegen

Neu in der Hamburger Kunsthalle: Caspar David Friedrichs „Ruine Oybin“ ist der Vorgänger seines politischsten Bildes, „Huttens Grab“.

den katholischen Usurpator Frankreich umgedeutet. Friedrichs Bild hatte seine Unschuld verloren – sofern es je eine besaß.

Für die massiven Klitterungen von „Huttens Grab“ im „Dritten Reich“ jedoch ist Friedrich nicht haftbar zu machen. Neben vielen anderen Kunsthistorikern biegt Kurt Eberlein den Polit-Romantiker Friedrich im Jahr 1939 gewaltsam in Richtung eines nationalistischen Malers der deutschen Sache um. Dessen gesamte Malerei wird nun als „Freiheitskampf um das Deutsche“ interpretiert. In einem eigenen Kapitel zum Motiv des Grabs bei Friedrich assoziiert Eberlein frei – aber zu Beginn des Zweiten Weltkriegs ungewollt hell-sichtig – mit Hutten einen „Held der nordischen Haltung, der auch den Untergang bejaht und seine Todesliebe wie das Schicksal liebt“. Hellsichtig deshalb, weil Friedrichs Motive Grab und Ruine bei Eberlein zu symbolischen Verkörperungen der 1939 noch ausstehenden wagnerianischen Untergangsehnsucht Hitlers wie auch zu Vorprägungen der von ihm und Speer entworfenen „Ruinenwerttheorie“ werden, die den Verfallszustand von NS-Bauten nach tausend Jahren immer schon mitberechnen wollte. Besonders arg erscheint, was Eberlein im Vorwort konstatiert: „Ich muß bekennen, daß über Friedrich Wesentliches und Neues zu sagen, doch erst heute möglich geworden ist, weil erst durch den Nationalsozialismus vielerlei in Frage und Antwort geklärt worden ist.“

Während sich also NS-lastige Bücher seitensweise über „Huttens Grab“ in nationalistischem Ton ausgelassen haben, ist bislang in der kunsthistorischen Forschung annähernd nichts über das „neu entdeckte“ Hamburger Bild zu finden, weil es zwar

mit der Klosterruine Oybin dieselbe Architekturkulisse aufweist, aber eben das Grab mit den Inschriften der antinapoleonischen Heroen fehlte und die in „Oybin“ rechts an die Chorwand gesetzte steinerne Maria mit Kind in „Huttens Grab“ durch eine geköpfte Statue der Fides, der Personifikation des Glaubens ersetzt ist.

Der nunmehr mögliche Bildvergleich animiert dazu, anhand der konkreten Zweitverwendung der Ruine Oybin als „deutscher Gedächtnisort“ über die Gründe für Friedrichs Politisierung in den dreizehn Jahren zwischen den beiden Bildern nachzudenken – wie auch über Interpretationsbreite von Kunstgeschichte schlechthin. Denn kann ein gemaltes Grab tatsächlich politisch sein, und warum wurde gerade „Huttens Grab“ stets als politisches Programmbild gelesen? Der Wanderer, der das versteckte und eingewachsene Grab wohl nicht zufällig findet, vielmehr gezielt aufgesucht hat, trägt die sogenannte Altdeutsche Tracht. Die Kluft orientiert sich an der Gewandung der Dürererzeit als Epoche einer gefühlten „Größe“ des Deutschen Reichs. Im napoleonischen Zeitalter ist das Tragen der Altdeutschen Tracht ein klares politisches Statement, in den französischen besetzten Teilen des Reichs sogar verboten. Der damals berühmte Dichter und gefeierte Koranübersetzer Friedrich Rückert, Verfasser der sprichwörtlich „Geharnischten Sonette“ gegen Napoleon, trug Altdeutsche Tracht als einer der Ersten und machte sie populär.

Wenn Friedrich den Wanderer beim Malen des Bildes um 1823 in Altdeutsche Tracht kleidet, schaut er damit retrospektiv auf einen schon früh politisch gegen Napoleon Eingestellten, vielleicht einen Burschenschaftler, zurück. Der Politisierte sucht das Grab Huttens nicht grundlos auf, er verspricht sich wohl Bestätigung und Zuspruch durch die Vorbilder. Er beugt sich nach vorn, was sowohl als Geste der Ehrerbietung als auch Versuch der Entzifferung der Widmungsschriften am Grab verstanden werden kann. Auf den Feldern der vorderen Sarkophagwand steht miniaturhaft klein „Jahn 1813“, „Arndt 1813“, „Stein 1813“, „Görres 1821“, „Scharnhorst“. Gerade die Koppelung von „1813“ und Friedrich Ludwig Jahn, der meist verharmloset als „Turnvater“ bezeichnet wird, aber mit seiner

Turnerbewegung die deutsche Jugend aktiv auf den Kampf gegen Napoleons Truppen vorbereiten wollte, könnte ein Hinweis darauf sein, dass Friedrich bereits früh an eine politische Aufladung seines Oybin-Bildes dachte. Jahn jedenfalls ist einer der zentralen Vertreter der deutsch-nationalen Bewegung und schuf bereits im Jahr 1811 den ersten Turnplatz in der Berliner Hasenheide, damals noch weitgehend unbebaute freie Natur am Rand von Berlin. Wenn Friedrich daher unter den vielen möglichen Generälen, Philosophen und anderen Geistesgrößen gerade Jahn in dieser Ruine im Freien verewigt, kann er damit rechnen, dass beim Betrachter plastisch das Bild eines „Heraus in die Natur, heraus in den kerngesunden deutschen Wald“ aufgerufen wird, was integral zur Ausbildung der Wehrsportgruppe Jahn gehörte.

Dies aber ist eine Seite, die bei Betrachtungen der Bilder Friedrichs, die reine Natur oder eingebettete Ruinen zeigen, meist vergessen wird: Auch die Natur, der deutsche Eichenwald oder der dunkle Tann konnten eminent politisch sein: Dichte Nadelwälder mit malerisch herabhängendem Flechtenbewuchs entlehnte Friedrich von den zu seiner Zeit sogenannten „altdeutschen“ Malern wie Albrecht Altdorfer oder Wolf Huber. Kurt Eberlein hat in seinem Buch auch ein ganzes Kapitel über den Baum bei Friedrich verfasst, das er mit der scheinheiligen Frage „Wie aber könnte je ein Baum der politischen Idee dienen?“ einleitet, um dann seitenlang die deutsche Eiche für den Nationalsozialismus zwangszurekrutieren.

Was um 1810 auf dem nun frisch in der Hamburger Kunsthalle präsentierten „Oybin“-Bild vielleicht noch eine abstrakt-symbolistische formulierte Hoffnung mit dem markanten Sonnenaufgang und der ihr Kind schützenden Muttergottes war, hat sich 1823 zu einem siegesbewussten Propagandabild im Zeichen des Kreuzes der Fides an der rechten Chorseite gewandelt (die gewiss durch napoleonische Franzosen geköpft wurde). Mit den vielen politischen Anspielungen lädt es zu Deutungen und nationalistischen Indienstnahmen ein. Die eigene Zweitverwendung von „Oybin“, einem seiner innigsten, aber auch deutungs-offensten Bilder, geschah jedenfalls nicht zu Friedrichs Vorteil. STEFAN TRINKS

Die wahren Patrioten sitzen im Orchestergraben

Beim Musikfestival in Pärnu führt Paavo Järvi das Estonian Festival Orchestra zu europäischer Exzellenz

PÄRNU, 14. August
In den Gärten von Pärnu, hinter bunt bemalten Holzzäunen, tragen die Bäume schwer an der Last der Sommeräpfel. In dichten Trauben hängen sie an den Ästen, üppiges Laub gibt ihnen Schatten, den man auch hier in Estland in diesem Sommer gern aufsucht. Braungebrannt sind die Menschen, die abends in die Konzerte des Musikfestivals gehen, nach einem Tag an der Ostsee (die hier Westsee heißt), und auch programmatisch-künstlerisch hängen die Bäume mittlerweile voll. Im achten Jahr hat das Pärnu Musikfestival, gegründet vom Dirigenten Paavo Järvi gemeinsam mit seinem ebenfalls dirigierenden Vater Neeme, eine neue Stufe erreicht. Im Januar bereits war das Estonian Festival Orchestra, das von Paavo Järvi betreute Herzstück des Festivals, erstmals auf Tour durch Europa. Offizieller Anlass war der hundertste Jahrestag der Unabhängigkeitserklärung der Esten im Februar 1918. Gleichzeitig erschien die erste CD. Erstmals geht das Orchester in diesem Jahr auch direkt nach dem Sommerfestival auf Tour. Ein Auftritt bei den Proms in London folgte, an diesem Mittwoch spielt das Orchester schon in der Hamburger Elbphilharmonie. Im kommenden April wird das Ensemble in Japan gastieren. Ein beschaulicher Badeort macht Weltkarriere.

Die verstärkte Außentätigkeit erzeugt auch ein Paradoxon. Denn größer soll das Festival eigentlich nicht werden. Kann es auch kaum, denn der feine Konzertsaal, der hier auf Initiative von Vater Järvi 2002 gebaut wurde, hat nur tausend Sitzplätze. Und steht ein großes Orchesterwerk auf dem Programm, ist die Bühne dicht besetzt; kommt die Musik dazu (der es unter Paavo Järvis Leitung nie an Kraft mangelt), kann es im Raum eng werden. Warum also geht das Orchester auf Tournee? „Damit es besser wird“, lautet Järvis erste Antwort. „Weil es ein Botschafter Estlands ist“, heißt seine zweite Antwort. Die Reihenfolge mag verwundern, verdeutlicht aber, dass Järvi am Urlaubsort seiner Kindheit, an dem er als Zehnjähriger einst den ebenfalls urlaubenden Dmitri Schostakowitsch traf, künstlerisch ehrgiebig Ziele verfolgt.

Die Musiker, die Järvi von jenen Orchestern mitbringt, die er gegenwärtig leitet (etwa die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen) oder die er früher geleitet hat (das Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks und das Orchestre de Paris), sollen sich mit Musikern aus Estland zu einem Ensemble verbinden, in dem der kernige, auf den ganz persönlichen Input jedes Einzelnen setzende Järvi-Stil ideal verwirklicht wird. An einer Hierarchie nach Qualität rüttelt der Dirigent dabei nicht. An den ersten Pulsen sitzen die Musiker aus den großen Orchestern: Philippe Aiche etwa als Konzertmeister vom Orchestre de Paris, der fabelhafte Matthew Hunt von der Kammerphilharmonie an der Solo-Klarinette, José Luis García Vegara als Solo-Oboist vom Hessischen Rundfunk-

orchester. Die estnischen Musiker ordnen sich dahinter ein.

Dabei entsteht ein Klangkörper von beeindruckenden Möglichkeiten. Die kammermusikalische Duftigkeit und Beweglichkeit, mit der im ersten Konzert Maurice Ravel's „La Valse“ gespielt wird, ist verführerisch. Die Entschiedenheit, mit der Järvi und seine Musiker das Klavierkonzert von Edvard Grieg als hochdramatisches Stück vorstellen, nimmt gefangen. Elisabeth Leonskaja als Solistin ist eine energische Partnerin, die ebenfalls weniger das Poetische sucht in Griegs Musik als den herzhaften und herzlichen Ausdruck. Und wenn kurz vor Ende des Stückes plötzlich eine Volksmelodie auftaucht, einsam in der Flöte wie eine Erinnerung, und diese wenig später – so endet das Werk – triumphal mit dem ganzen Orchester wiederholt wird, so erscheint das hier als patriotischer Ausdruck, der wiederum auf den Themenschwerpunkt des diesjährigen Festivals verweist: das Jubiläum der estnischen Unabhängigkeit.

Jüri Reinvere, der in Tallinn geborene, mittlerweile in Frankfurt lebende Komponist, fasste in seinem Stück „Und müde vom Glück, fingen sie an zu tanzen“, uraufgeführt als Auftragswerk des Festivals, den Rahmen allerdings deutlich weiter. Es geht um Zivilisationsmüdigkeit und einen Tanz in den Untergang, dargestellt in einem fulminanten Werk: glänzend instrumentiert, fesselnd erzählt, heftig und engagiert in seinem Appell, wenn schließlich vier Trommler im brutalen Marsch vollenden, was sich im übermühten Ton der Streicher ankündigt und im Drohen der tiefen Hörner. Das Orchester spielt das Werk mit spürbarer Begeisterung, im Verbund mit Ravel's Endzeitwalzer „La Valse“ ergibt sich eine beklemmende Aussage bei einem Festival, das sich sonst von allem Politischen fernhält. Sehr selbstständig gehören auch Musiker aus Russland, dem seit jeher beargwöhnten Nachbarn der Esten, zum Orchester-Kosmos von Pärnu. Gleichwohl spielt die estnische Musik hier eine hervorgehobene Rolle. Neben Reinvere und Arvo Pärt wurden auch Werke von Eduard Tubin, Rudolf Tobias, Heino Eller und Erkkil-Sven Tüür gespielt. Kombiniert werden sie in Pärnu gern mit Komponisten aus anderen Ostsee-Ländern. So stand im episch langen Abschlusskonzert Witold Lutoslawskis „Konzert für Orchester“ auf dem Programm, vom Festivalorchester mit rhythmischer Macht dargeboten, und Jean Sibelius' fünfte Symphonie in einer etwas ungenauen Fassung. Das gemeinsame Feiern, das in Pärnu gleichberechtigt neben dem gemeinsamen Proben steht, forderte hier, am Ende der Woche, wohl seinen Tribut.

Und Midori spielte Sibelius' Violinkonzert: streng eingefasst in Ton und Gestus, als ein Selbstgespräch, zu dem auch die Selbstzerfleischung gehört. Die großen Solisten kommen mittlerweile gern in den Badeort, wo das Rauschen der Linden und Birken zusammengeht mit dem Rauschen der Brandung. CLEMENS HAUSTEIN



Temperamentsausbruch an der Westsee: Elisabeth Leonskaja in Pärnu Foto Kaupo Kikkas

Das zweite Gesicht

Kinobilder jenseits der Schwerkraft: Der britische Filmregisseur Nicolas Roeg wird neunzig

Man muss das gesehen haben, um es zu glauben: einen Mann, der in der kanadischen Wildnis eine Goldmine entdeckt und dabei von Gold förmlich erschlagen, überspült, in Gold gebadet wird. Zwei Kinder in Schuluniformen, die mutterseelenallein durch das australische Outback irren. Einen anderen Mann, der auf dem Canal Grande seine eigene Frau in Witwenkleidern an sich vorbeifahren sieht. Marilyn Monroe, die Albert Einstein mittels zweier Spielzeuglokomotiven die Relativitätstheorie erklärt. Eine Atombombenexplosion, die Manhattan in eine Wüste aus brennenden Trümmern verwandelt – bis sich die Trümmer wieder zusammensetzen, denn es war nur ein böser Traum. Ein Albtraum der Filmkamera.

Alle diese Szenen stammen aus Filmen von Nicolas Roeg, und man könnte die Liste noch lange fortsetzen, ohne eine einzige der Geschichten weiterzuerzählen zu müssen. Denn Roegs Metier ist nicht, wie bei den meisten Regisseuren, das Erzählen, sondern das Zeigen: das Sichtbarmachen des Wunderbaren und Unwahrscheinlichen, das in den Dingen steckt und nur darauf lauert, hervorgeholt zu werden. Roeg hat diese zweite Wirklichkeit ins Kino gebracht, fünfzig Jahre lang, ohne auf die Erwartungen von Produzenten, Verleihern und Zuschauern Rücksicht zu nehmen, und er hat den Preis dafür bezahlt. Keiner seiner Filme ist ein großer Kassenerfolg geworden, und selbst sein erfolgreichster, der auf Englisch „Don't Look Now“ heißt



Nicolas Roeg Foto Action Press

und auf Deutsch „Wenn die Gondeln Trauer tragen“, hat Jahrzehnte gebraucht, um jenen Kultstatus zu erlangen, den er heute genießt. Wenn das Kino noch die Avantgarde der visuellen Künste wäre, müsste man Denkmäler für Roeg errichten und Filmhochschulen nach ihm benennen. Aber vielleicht genügt es ja, dass Regisseure wie Christopher Nolan, Steven Soderbergh, François Ozon und Lars von Trier bei Roeg in die Schule gegangen sind und seine Lehre in ihren Filmen praktizieren.

In seiner Autobiographie „The World Is Ever Changing“ hat Nicolas Roeg erzählt, wie er als Achtzehnjähriger in den Londoner Marylebone Studios sein Handwerk von der Pike auf gelernt hat, zuerst als Klappenjunge und Schnittassistent, dann als Kamerashwenker und zuletzt als Director of Photography. In den Mittagspausen ließ ihn der Schnittmeister mit der Edita-Maschine allein, und Roeg nutzte die Gelegenheit, um Filmsequenzen vor- und zurückzuspulen. Er ließ Eisenbahnen rückwärts aus Bahnhöfen fahren, Tote wieder-auferstehen, Explosionen in sich zusam-

menfallen, und dabei ging ihm auf, dass in dieser Bewegung, viel mehr als im linearen Fluss einer Geschichte, das Wesen des Kinos lag. Es konnte die Zeit nicht nur anhalten, sondern die Zeiten wie in einem fortlaufenden Puzzle ineinanderschachteln und auf diese Weise nicht nur das äußere Geschehen abbilden, sondern auch die Innenwelt seiner Figuren, ihre Gedanken und Träume. Mit Roeg, könnte man sagen, löst sich das filmische Erzählen von den Gesetzen der Schwerkraft: Dieselbe Freiheit, mit der es zuvor schon über den Raum verfügte, gewinnt es nun auch in seinem Umgang mit der Zeit.

Am besten hat dieses Prinzip in jenem Film funktioniert, den Roeg kurz nach seinem in Australien entstandenen Regiedebüt „Walkabout“ 1973 in Venedig drehte. In „Wenn die Gondeln Trauer tragen“ hat Donald Sutherland das zweite Gesicht, ohne dass er es weiß, und so sieht er das Boot mit seinem eigenen Sarg an sich vorbeiziehen, während er der Gestalt im roten Mantel durch die Gassen und Kanäle folgt, in der er seine ertrunkene Tochter

wiederzuerkennen glaubt. Erst im Augenblick seines Todes fügen sich die Splitter zusammen, und da ist es, als sähen wir Roeg am Schneidetisch sitzen: Zeiten, Orte, Figuren, alles fließt zusammen zu einem schwerelosen Bilderstrom. Auch die berühmte Liebeszene von Sutherland und Julie Christie ist ja das reine Schnittwunder, denn zwischen die Bewegungen der nackten Körper ist die Gegenbewegung montiert, mit der sich das Paar wieder anzieht und in die Welt enttaucht, der es für einen Moment entflohen war.

Nach „Don't Look Now“ hat Roeg noch ein halbes Dutzend mittelmäßige und mindestens ebenso viele großartige, wilde, verstörende Filme gedreht. Die meisten davon liefern nur für kurze Zeit bei uns im Kino, einige gibt es inzwischen auf DVD, aber im Grunde ist Nicolas Roeg eine Gestalt der filmischen Zukunft geblieben: einer, der von jeder Generation wieder neu entdeckt werden muss. Die durchschlagende Wirkungslösigkeit eines Klassikers wird er nie besitzen. Heute wird er neunzig Jahre alt. ANDREAS KILB