

spiele, welche Funde noch in den Akten stecken. Die ganze Darstellung ist mit ihren Anregungen, und als Hintergrundwissen, für die Architekturgeschichte wichtig.

EVA BÖRSCH-SUPAN

Berlin

Werner Hofmann: Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit; München: C. H. Beck 2000; 297 S., 192 Abb., davon 148 in Farbe; ISBN 3-406-46475-0; DM 148,-

Mit Werner Hofmanns Buch über Caspar David Friedrich liegt das äußerlich bislang prachtvollste Werk über den Künstler vor. In kalenderblattgroßen Reproduktionen – darunter einige Vergrößerungen gegenüber dem Original – kann sich der Leser in Friedrichs Bildwelt detailgenau vertiefen, und in Einzelfällen entschädigt diese optische Präsenz sogar für die Störung des Bildganzen durch den Falz, wenn die Reproduktion eine Doppelseite besetzt. So im Falle der „Ruine Eldena“ von ca. 1825 (Abb. 72), deren Wiedergabe fast die Originalgröße erreicht. Oft jedoch kommt es zu beträchtlichen Störungen, besonders krass bei den Abbildungen 113, 125, 128, 135, 159 und 162. Nachdenklich macht die mehr als vierfache Vergrößerung der „Abend“-Öl-skizze von 1824 (Abb. 126), die die kleine Naturstudie in ein wandfüllendes informelles Bild verwandelt.

Obzwar durch den relativ geringen Umfang und den Verzicht auf jeglichen Nachweis von Zitaten und Forschungsmeinungen eher als längerer Essay präsentiert, sei der Text hier dennoch nach wissenschaftlichen Kriterien beurteilt. Auch wenn sich das Buch an ein breiteres Publikum wendet, darf man von dem seit der Hamburger Ausstellung von 1974 als Friedrich-Experte geltenden Autor eine entsprechende Fundiertheit des Textes erwarten. Sie muß sich nicht in Zitaten und Fußnoten ausdrücken, wohl aber in den Aussagen des Textes erkennbar sein.

Schon beim Betrachten der Abbildungen irritiert es, daß zwei Sepien („Fenster mit Parkpartie“, Abb. 65; „Küstenlandschaft“, Abb. 142) falsch datiert sind, obwohl eigene Publikationen über die korrekte Datierung der Werke schon seit geraumer Zeit vorliegen¹; noch mehr aber, daß die drei ersten reproduzierten Bilderpaare jeweils in der falschen Reihenfolge abgebildet sind (Abb. 8 und 9, 10 und 11, 16 und 17). Ein mögliches Motiv für die Vertauschung findet sich nur für das erste Pendant, die Sepien „Sommerlandschaft mit abgestorbener Eiche“ und „Wallfahrt bei Sonnenuntergang“ von 1805, im Text. Dort heißt es: „Erwägt man, wie distanziert Friedrich den katholischen Ritus und das Mönchswesen bewertete, könnte man das Bildpaar auch im Gegensinn lesen. Die Prozession wäre dann als überlebte, formelhafte Frömmigkeit zu sehen, Mann und Frau am Strand dagegen als nachdenklich-tätig und

1 Zur „Küstenlandschaft“: EVA REITHAROVÁ und WERNER SUMOWSKI: Beiträge zu Caspar David Friedrich, in: *Pantheon* 35, 1977, S. 41–50. – Zum „Fenster mit Parkpartie“: SABINE REWALD: Caspar David Friedrich's ‚Window with a view‘: a mystery solved, in: *The Burlington Magazine* 134, 1992, S. 299–304.

umweglos der Schöpfung Gottes eingefügt“ (S. 29). Da aber diese „Schöpfung Gottes“ vor allem durch eine zweifellos als Vanitassymbol zu lesende große abgestorbene Eiche repräsentiert wird, der im Gegenstück zwei jüngere Bäume in der Nachbarschaft des Kreuzifixes als Auferstehungssymbole antworten, zudem die Prozession in freier Natur nicht ganz formelhaft sein kann, überzeugt Hofmanns Vorschlag nicht. Dieser aber wird vorgetragen, als gäbe es die detaillierten Untersuchungen über das Bilderpaar nicht, welche Helmut Börsch-Supan, Christa Lichtenstern und Gerhard Eimer vorgelegt haben. Doch hier liegt ein Grundproblem des Buches insgesamt.

Als exemplarisch für Werner Hofmanns Art des Umgangs mit bereits geleisteter Forschungs- und Deutungsarbeit sei seine Interpretation der aquarellierten Tuschezeichnung „Landschaft mit Pavillon“ von ca. 1797 (Abb. 141) näher betrachtet. Auf ihr ist ein schlichter kubischer, von Vegetation umgebener Aussichtspavillon dargestellt, mit dem eine öde Vordergrundszone kontrastiert: Auf kahlem, teils von Steinen bedecktem Grund ist dort eine verlassene armselige Hütte zu sehen. „Man mag dabei“, schreibt Hofmann „an die Devise der Jakobiner denken: ‚Friede den Hütten, Krieg den Palästen!‘ Näher dem Friedrichschen Kontrastgedanken steht freilich der Gegensatz, den L. [sic!] Hirschfeld in seiner ‚Geschichte und Theorie der Gartenkunst‘ [sic!] (1779 ff.) als Inschrift für ein Denkmal vorschlug. Der Hirt wendet sich an den Höfling: ‚Du schläfst auf weichem Bett, ich schlaf auf weichem Klee [...]‘“ (S. 209/214). – 1973 hatte Helmut Börsch-Supan in seinem großen Grundlagenwerk über Friedrich zu dem Bild geschrieben: „Der auffällige Kontrast zwischen der ärmlichen Hütte neben den absterbenden Bäumen und dem Pavillon im Park deutet auf einen allegorischen Sinn des Blattes, der wohl als Gegenüberstellung von irdischem Dasein und Paradies zu verstehen ist“². Dieser Deutung hatte Werner Hofmann im Katalog der Hamburger Ausstellung von 1974 widersprochen: „Die anspruchslose ‚Landschaft mit Pavillon‘ allegorisch ‚als Gegenüberstellung von irdischem Dasein und Paradies‘ (Börsch-Supan) zu deuten, halten wir für abwegig. Wäre es nicht denkbar, daß Friedrich, sofern er einen Bildgedanken im Kopfe hatte, bloß das architekturtheoretische Kontrastpaar Hütte-Palast darstellen wollte? Dabei mag er auch gesellschaftliche Gegensätze im Auge gehabt haben. Für eine solche Deutung spricht u. a. eine ähnliche Naturidylle, die in Hirschfelds ‚Theorie der Gartenkunst‘ (3. Band) das Kapitel ‚Inschriften‘ beschließt. In einem dieser, für Denkmäler vorgeschlagenen Gedichte heißt es: ‚Der Hirt zu dem Höfling / Du schläfst auf weichen Betten, / ich schlaf auf weichem Klee [...]‘“³. – Dem hatte der Berliner Friedrich-Forscher 1976 entgegengehalten: „Diese Deutung läßt sich mit dem anschaulichen Befund nicht in Einklang bringen. Die armselige Hütte im öden Vordergrund neben zwei absterbenden Bäumen kann nicht eine Naturidylle wiedergeben. Lebendige Vegetation findet sich nur im Hintergrund, in dem Landschaftsgarten, zu dem der Zugang über eine

2 HELMUT BÖRSCH-SUPAN und KARL WILHELM JÄHNIG: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen; München 1973, S. 238.

3 WERNER HOFMANN: Zu Friedrichs geschichtlicher Stellung, in: Caspar David Friedrich 1774–1840 [Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle]; Hrsg. WERNER HOFMANN; München 1974: S. 69–78 (Zitat: S. 71).

Brücke durch ein Gatter abgeriegelt ist. [...] Der Pavillon, der zu diesem Park gehört, ist nur ein Aussichtspavillon mit einer betretbaren Plattform als Dach, kein Palast. Um den Sinn dieses Gebäudes ganz zu verstehen, muß man bedenken, daß er in Klampenborg bei Kopenhagen stand und den Blick auf den Sund gestattete. Das später bei Friedrichs Staffagefiguren so häufige Motiv des freien Blicks in die Ferne und speziell auf das Meer ist damit in gewisser Weise bereits vorbereitet“⁴.

Ganz eindeutig hat Helmut Börsch-Supan hier die besseren Argumente. Seine Interpretation ist nicht nur konsistenter (die von ihm zuerst bemerkte Tatsache, daß das Motiv der Hütte einem Bild von Jens Juel entnommen ist, belegt, daß es sich nicht um eine realistische Vedute handelt), sie beruht auch auf einer genaueren Anschauung des Bildes. Hofmanns Verweise auf ein jakobinisches Motto, Architekturtheorie, Gartenkunst und Landlebendichtung mag man als Elemente einer ersten assoziativen Annäherung gelten lassen; als Deutungsmöglichkeiten für Friedrichs Bildgedanken müssen sie aber letztlich ausscheiden. Daß Hofmann in seinem neuen Buch nicht nur Börsch-Supans Argumentation übergeht, sondern auch den Titel des Werkes von Hirschfeld falsch angibt und von den Vornamen des Autors nur die Initiale des dritten übrigläßt, verrät eine Vorgehensweise, die die Aussicht auf einen möglichen Forschungsfortschritt gegenüber den Arbeiten der siebziger Jahre von vornherein eintrübt.

Unverständlich ist auch Hofmanns Deutung des Herbst-Blattes aus dem Hamburger Lebensalter-Zyklus von 1826, auf dem ein wanderndes Paar zu sehen ist; während der Mann einer in der Ferne sichtbaren Stadt entgegenstrebt, weist die Frau mit ihrer Linken auf ein hoch auf einem Berg stehendes Kreuz (Abb. 143): „Ich vermute darin eine Anspielung auf die beiden Wege, zwischen denen der Christ zu wählen hat: ‚Gehet ein durch die enge Pforte. Denn die Pforte ist weit und der Weg ist breit, der zur Verdammnis abführt; und ihrer sind viele, die darauf wandeln‘ (Matthäus 7,13)“ (S. 209). Es ist nicht ersichtlich, daß der breitere Weg „zur Verdammnis abführt“, vielmehr können sowohl die patriotischen Denkmäler rechts und die ferne Stadt unten nur positiv gelesen werden: die Stadt hat mehrere Kirchtürme und liegt, ähnlich wie der Pavillon auf dem Landschaftsbild, in utopischem Licht. Es kann sich bei dem von der Frau anvisierten Gipfelkreuz und der vom Mann erstrebten Stadt nur um einander ergänzende, nicht sich ausschließende Momente handeln – so wie es Börsch-Supan schon 1973 formuliert hatte, als er in der Stadt das „Symbol eines politischen Ideals“ vermutete und dem Mann das auf das Politisch-Praktische, der Frau das auf das Religiöse zielende Streben zugeordnet sah⁵.

Werner Hofmanns ungenaue, summarische Bildbetrachtungen finden ihr Korrelat in seiner These, Friedrich habe sich kompositorisch vornehmlich an zwei gegensätzliche Grundmodelle gehalten: entweder an die vertikal vergitterte oder verstreute Raumbühne (wie bei der „Abtei im Eichwald“) oder an die Struktur horizontal ablau-

4 HELMUT BÖRSCH-SUPAN: Zur Deutung der Kunst Caspar David Friedrichs, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 27, 1976, S. 199–222 (Zitat: S. 207).

5 BÖRSCH-SUPAN und JÄHNIG (wie Anm. 2), S. 449.

fender Streifenräume, an denen der Blick entlanggleite (wie beim „Mönch am Meer“) (S. 135). Mit den bühnenhaften Vertikalräumen bringt Hofmann die Struktur von Triptychen in Verbindung: „Die bühnenhaften Vertikalräume beginnen mit der frühen ‚Idealen Gebirgslandschaft mit Wasserfall‘. [...] Vorne in der Mittelachse ein Hohlraum zwischen zwei Felsmassiven. Diese Seitenkulissen bilden zusammen mit der von ihnen gerahmten Schlucht einen Dreitakt: Körper – Zwischenraum – Körper, anders ausgedrückt: Hebung – Senkung – Hebung. Das entspricht den Takten des Triptychons“ (S. 137).

Diese grundlegend polare Aufteilung erscheint vor allem aus zwei Gründen nicht schlüssig. Erstens, weil die meisten Bilder Friedrichs Elemente beider Strukturen gleichzeitig aufweisen (was Hofmann in mehreren Fällen selbst hervorhebt), und zweitens, weil sowohl die Streifenstruktur wie die von Hofmann angeführten Elemente der „Vertikalräume“ kompositorische Einzelmotive sind, die bei Friedrich eine wesentlich variabelere Verwendung finden, als daß sie sich zu einem kompositorischen „Grundmodell“ verfestigen ließen. Es gibt zwar tatsächlich einige wenige Bilder mit einer sehr dominanten Streifenstruktur; doch in der Regel kommen andere Raumstrukturen überlagernd hinzu. So ist das auf den ersten Blick deutlichste „Streifenbild“ Friedrichs, die 1931 verbrannte „Augustusbrücke in Dresden“ (Abb. 107), in Wirklichkeit dichotomisch angelegt: die beiden markantesten Streifen, das bildparallele Geländer im Vordergrund und die Brücke mit den neun sichtbaren Bögen im Mittelgrund, sind Vergitterungen, die den Vordergrund, wo die Betrachter stehen, als begrenzten Existenz- und Erkenntnisraum ausweisen, dem ein räumlich inkommensurabler Fernraum gegenübersteht. Das Gleiche gilt für den von Hofmann als „Streifenraum“ reklamierten „Mönch am Meer“, auch wenn hier klar abgrenzende Vergitterungen fehlen. Auch hier markieren die „Streifen“ unterschiedlich qualifizierte Tiefenräume.

An Hofmanns bühnenhaften „Vertikalräumen“ ist vor allem ihr Zusammengesetzsein aus heterogenen Elementen problematisch. Er nennt drei: die Bühne, die vertikale Vergitterung oder Verstrebung und das dreitaktige Motiv einer Senkung zwischen zwei Hebungen (die Triptychon-Struktur). Schon von „Bühnenräumen“ läßt sich bei Friedrich – man vergleiche etwa die wirklichen Bühnenräume Ludwig Richters – meist nur sehr eingeschränkt sprechen, da der Vordergrund oft zu einer bloßen Schwelle reduziert ist. Vergitterungen und vertikale Verstrebungen finden sich in großer Formenvielfalt und in sehr unterschiedlicher Betontheit auf vielen Bildern, auch denjenigen mit markanter Streifenstruktur, so daß es nicht einleuchtet, sie nur für eines der beiden „Grundmodelle“ zu reservieren. Zwischen kulissenartigen Seitenteilen kann eine Schlucht die Tiefe nach unten öffnen; es können mit ihnen kombiniert aber auch andere Raumformen auftreten.

So erscheinen Werner Hofmanns polare „Grundmodelle“ der Friedrichschen Bildkomposition nicht schlüssig genug herausgearbeitet. Ihnen zufolge wären die „Abtei im Eichwald“ und die „Kreidefelsen auf Rügen“ aus derselben Grundform abgeleitet, was nicht zutreffen kann. Offensichtlich sollen diese Modelle den von Börsch-Supan in seiner Dissertation von 1960 erläuterten Raumstrukturen Konkurrenz machen, die ebenfalls zwei polare Möglichkeiten umfassen: erstens einen zwei-

schichtigen Bildraum, bei dem ein begrenzter betretbarer Vordergrund mit einem räumlich inkommensurablen Hintergrund kontrastiert, und zweitens die Milderung des Kontrastes durch eine kontinuierliche Raumentwicklung vom Vorder- zum Hintergrund. Börsch-Supan erkannte bei Friedrich nicht nur eine zeitliche Abfolge vom „strengen“ kontrastreichen Stil zum Stil des Übergangs, sondern konnte den Raumkontrast auch als „symbolische Form“ der Darstellung des Gegensatzes von Diesseits und Jenseits erklären. Gerade im Vergleich mit Hofmanns neuem Vorschlag zeigen Börsch-Supans Erklärungen ihre Stärke. Sie sind schlüssiger begründet, da sie nicht aus heterogenen Elementen konstruiert sind, und sie sind in jedem Einzelfall anschaulich verifizierbar. Zudem erlauben sie es, die Form inhaltlich zu deuten – eine Möglichkeit, der Hofmann durch seine formalisierende Denkweise (man vergleiche nur die von ihm verwendeten musikalischen Begriffe „Dreitakt“ bzw. „Takte“ und „Rhythmus“) entgegenarbeitet. Es ist bezeichnend, daß Hofmann seine „Grundmodelle“ mit zwei nicht von Friedrich, sondern von Schiller und Delacroix stammenden Ausdrücken zu erläutern versucht (der „dunklen Totalidee“ Schillers [S. 26, 135, 166] und den „geheiligten Gußformen“ Delacroix' [S. 172]), die eine Gleichgültigkeit gegenüber Inhalten implizieren und so die Tendenz unterstützen, der Form den Primat vor dem Inhalt einzuräumen – eine Tendenz, die Hofmanns These der „Mehrsinnigkeit“ (siehe unten) stärkt, aber eigenen (von Hofmann nicht zitierten) Aussagen Friedrichs widerspricht. Jene fremden Begriffe sind Leerformeln, die der Inhaltslosigkeit der von Hofmann vorgestellten „Grundprinzipien“ entsprechen: „Mulden mit Buckeln, Becken mit Deckeln, Trichter, auf denen Zirkonflex-Dächer sitzen, Senkungen, von Hebungen flankiert“ (S. 199).

Wie erwähnt, erkennt Hofmann in den „Vertikalräumen“ „verborgene Triptychen“ (S. 137): „Verschlüsselt oder offenkundig stellt das Triptychon den Generalbaß der axialen Strukturen dar“ (S. 154). Seine Einführung ist aber nicht nur deshalb unglücklich, weil es sich bei der konkreten Bildbetrachtung als eine Überstrapazierung der tatsächlich erkennbaren Strukturen erweist, da die „Seitenflügel“ in der Regel allzu wenig Eigensubstanz aufweisen, sondern auch und vor allem deswegen, weil sich Friedrich ja in aller Deutlichkeit für *dichotomische* Bildgefüge entschieden hat, nämlich in seinen zahlreichen Bilderpaaren sowie innerbildlich in seinen Nah/Fern-Kontrasten. So führt die Überhöhung einer zuweilen nicht zu bestreitenden „Dreitaktigkeit“ bzw. Symmetrisierung zum „Triptychon“ gerade in Bezug auf die Gedanklichkeit der Friedrichschen Kunst in die Irre⁶.

Doch Werner Hofmann begnügt sich nicht mit der Überhöhung symmetrisierender Strukturen zu „Triptychen“, er bringt auch – dies die eine seiner beiden Hauptthesen – die *Ikone* ins Spiel. Er spricht von der „Ikonisierung der Landschaft“ als der großen Leistung Friedrichs (S. 208). Damit ist jedoch nicht eine umfassende Annäherung an die ostkirchliche Kunstform der Ikone mit ihren wesentlichen ästhe-

6 Nachvollziehbar erscheint der Gedanke dort, wo ein motivisches Korrelat angegeben werden kann wie bei der „Frau am Fenster“ (Abb. 16): „Und wäre es nicht denkbar, daß er die Fensterläden mit einem Flügelaltären assoziierte?“ (S. 112).

tischen Implikaten gemeint, sondern lediglich die Aufnahme vor allem zweier Merkmale, die Hofmann als „konstitutiv“ für die Ikone ansieht: erstens der formalen Symmetrie (S. 41, 240) und zweitens eines entzeitlichenden Habitus (S. 44, 166, 236). Er spricht daher nur den symmetrisierenden „Vertikalräumen“ „ikonische“ Qualität zu (S. 154), was zu dem Problem führt, daß in den nicht symmetrisierenden „Streifenräumen“ keine „Ikonisierung“ vorliegt, mithin viele als Paar einander zugeordnete Bilder ästhetisch jeweils unterschiedlich qualifiziert wären. Diese ästhetische Schizophrenie erklärt Hofmann mit Friedrichs „Doppelblick“, der hier nicht genauer diskutiert werden kann. Nun hatte dieses Problem in dem Hamburger Ausstellungskatalog von 1974 noch nicht bestanden, da Hofmann dort einfach (und nachvollziehbar) von einer „Sakralisierung“ der Landschaft gesprochen hatte. Wenn nun außer dem soeben angedeuteten logischen Problem mit der Pointierung der „Sakralisierung“ zur „Ikonisierung“ auch die Frage provoziert wird, wie es denn mit den anderen wesentlichen Charakteristika der Ikone steht, über die Hofmann kein Wort verliert, dann stiftet das Schlagwort von der „Ikonisierung der Landschaft“ nur unnötige Verwirrung.

Die zweite Hauptthese Werner Hofmanns zur Kunst Caspar David Friedrichs ist mit den Begriffen „Mehrsinnigkeit“ und „Wahlfreiheit“ zu umschreiben. Daß einerseits Hofmann schon im Hamburger Ausstellungskatalog gegen Börsch-Supan für die „Vielsinnigkeit“ und die Existenz mehrerer „Bedeutungsebenen“ bei Caspar David Friedrich plädiert hatte und er sich andererseits mit der „Mehrsinnigkeit“ heute in Gemeinschaft mit einer ganzen Reihe von Interpreten weiß, die gar von prinzipieller „Bedeutungsoffenheit“, ja vom „offenen Kunstwerk“ sprechen, mag verständlich machen, warum er nicht weiter begründet, wie er zu dieser fundamentalen Einschätzung der Bedeutungsdimension der Werke Friedrichs kommt. Ein Hinweis auf einen in dieser Angelegenheit gern zitierten, jedoch philologisch unhaltbaren Aufsatz von HILMAR FRANK⁷ genügt hier ebensowenig wie die dreimalige Anführung einer späten, keineswegs in ungebrochener Positivität zu lesenden Äußerung des Künstlers (S. 51, 239, 251), während widersprechende Belege unter den Tisch fallen. Jene Äußerung wird jedesmal fragmentarisch zitiert und so einer wichtigen Bedeutungsnuance beraubt; sie lautet im Original: „Gesetzt auch XXX hätte nicht allemal daß dabei gedacht und empfunden was seine Lobredner darin zu sehen glauben; so ist es doch schon ein großer Verdienst und vielleicht das Größte eines Künstlers geistig anzuregen und in den Beschauer, Gedanken, Gefühle und Empfindungen zu erwecken, und wehren sie auch nicht die seinen“⁸. Dieses eher resignative Zugeständnis an die Verständnismöglichkeiten der Rezipienten („was seine Lobredner darin zu sehen *glauben*“) münzt Hofmann um in eine dezidierte „Ermächtigung“ (S. 239), ja „Aufforde-

7 HILMAR FRANK: Die mannigfaltigen Wege zur Kunst. Romantische Kunstphilosophie in einem Schema Caspar David Friedrichs, in: *Idea* 10, 1991, S. 165–196. Hierzu demnächst ausführlich: REINHARD ZIMMERMANN: „Kommet und sehet“. Caspar David Friedrichs Bildverständnis und die Frage des „offenen Kunstwerks“, in: *Aurora* 62, 2002.

8 Caspar David Friedrich: „Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern“. Bearbeitet von GERHARD EIMER in Verbindung mit GÜNTHER RATH, Frankfurt am Main 1999; Zeile 1908–1915.

„Friedrichs beabsichtigte Mehrsinnigkeit“ (S. 114) dafür verantwortlich machen.

Doch diese ist ungenügend begründet, nämlich auf allgemeinen Postulaten statt auf konkreter, detaillierter Deutungsarbeit und einer Auseinandersetzung mit Börsch-Supan als dem wichtigsten Vertreter der Gegenposition. Die Frage nach einer ganz bestimmten Bedeutung der Bilder wird – siehe oben – gar nicht ernsthaft verfolgt, weil ihre Möglichkeit von vornherein ausgeschlossen wurde. So auch angesichts der bekannten „Frau in der Abendsonne“, die Hofmann als „Frau in der Morgensonne“ vorstellt (Abb. 63): „Börsch-Supan glaubt, die Darstellung eines Sonnenuntergangs zu erkennen. So wenig das überzeugt, ist doch einzuräumen, daß keine Deutung des Sonnenstandes völlige Eindeutigkeit beanspruchen kann. Da wir solche Mehrsinnigkeit immer wieder als konstitutives Merkmal von Friedrichs Bilderfindungen antreffen, ist sie wohl der Absicht des Malers entsprungen“ (S. 108). Warum Börsch-Supans Auffassung nicht überzeugt, erfährt man nicht. Will man aber die angeblich ohnehin „mehrsinnige“ Bedeutung der Bilder Friedrichs nicht völlig der Willkür der Interpreten anheimfallen lassen, muß man bereit sein, sich die Bilder genau anzuschauen und Argumente zu entwickeln, statt einen bloß atmosphärischen Eindruck zur Grundlage der Deutung zu machen. Was sollte der zwei Schritte vor der Frau abrupt endende Weg anderes bedeuten als den Tod? Was die Steinbrocken links und rechts der Frau anderes als wiederum den Tod oder vielleicht, wie Börsch-Supan sagt, den Glauben? Kann der Berg in der Ferne, hinter dem die Strahlenbahnen aufsteigen, als Gottessymbol verstanden werden, wie Börsch-Supan vorschlägt, oder nicht? Wie steht es mit der auffälligen Analogie dieser Motivkonstellation zum „Tetschener Altar“, der ebenfalls – gesichert – ein Abendbild ist? *Seinem* Himmel ähnelt der Himmel des Bildes, nicht dem Himmel des Berliner „Morgens im Riesengebirge“ und auch nicht dem der „Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung“! Es gibt in Wirklichkeit nicht ein einziges Argument, das für eine Morgenszene sprechen könnte⁹. Wer die ikonographischen Aspekte der Bilder und ihre Details ausblendet, hat es natürlich leicht, die „Mehrsinnigkeit“ der Bilder zu behaupten und sich atmosphärisch zu der einen oder anderen Deutung anregen zu lassen.

Aus seinem Postulat der „Mehrsinnigkeit“ leitet Werner Hofmann schließlich noch ein kunstrichterliches Urteil ab: „Am stärksten ist Friedrichs Bildsprache dann, wenn sie nicht ein Entweder-Oder verkündet, sondern mehrere Deutungsebenen anbietet“ (S. 251). Wie dieses „Anbieten“ mehrerer „Deutungsebenen“ konkret vorzustellen sein soll, läßt sich freilich nur mutmaßen. Verstärkt Hofmann jenes kunstrichterliche Urteil angesichts der von ihm so genannten „Wunderbilder“ (wie dem „Kreuz im Gebirge“ von 1812 und der „Vision der christlichen Kirche“), weil diese

⁹ Daran ändert auch nichts, daß bereits im Hamburger Ausstellungskatalog von 1974 das Bild als „Frau in der Morgensonne“ betitelt wird und es im Kommentar heißt, die „gesamte Forschung“ hätte „im übrigen [...] hier einen Sonnenaufgang erkannt“ (S. 222). Den dort referierten Forschermeinungen ist kein stichhaltiges Argument für eine Deutung als Morgenszene zu entnehmen.

Bilder nicht nur „einsinnig“ sind, sondern sich zudem „tradiierter Symbole“ bedienen und so ein „Unisono“, eine „totale Stimmigkeit“, erzeugen (S. 73), dann tritt ein willkürliches intellektuelles Postulat an die Stelle einer historischen Würdigung. Die Schwächen der „Vision“ jedenfalls sind formaler Natur und haben mit ihrer „Einsinnigkeit“ nichts zu tun. Die kompositorisch vergleichbare „Kathedrale“ – ebenfalls ein „Wunderbild“ – hat keine solchen Schwächen und müßte aufgrund ihrer strengen Symmetrie von Hofmann eigentlich als besondere Leistung Friedrichs verbucht werden, da sie die wohl radikalste „Ikonisierung“ (nach Hofmanns eigener Definition) darstellt, die sich in Friedrichs Werk finden läßt.

Doch ebenso wie er die 1974 ausgesprochene „Sakralisierung“ der Landschaft zur „Ikonisierung“ steigert, so steigert Hofmann die damals ausgesprochene „Vielsinnigkeit“ zur „Wahlfreiheit“. Und diese „Wahlfreiheit“ spricht er nicht nur den Bildbetrachtern in bezug auf mögliche Deutungen zu, sondern er projiziert sie auch in Friedrichs Bilder hinein bis in die dort auftauchenden Figuren selbst, die ihm zufolge „Wahlakte“ ausführen, in einem „Entscheidungsdilemma“ stehen und „Entscheidungsprozesse“ durchmachen. So z. B. der programmatisch an die Spitze der Abbildungsfolge gestellte „Wanderer über dem Nebelmeer“ (Abb. 1): „Er gehört der von Friedrich bevorzugten Spezies an: Menschen, meist Rückenfiguren, die eine Wahl zu treffen oder schon getroffen haben. Mit seinen religiös-philosophischen Wahlakten nimmt Friedrich selbst an den Entscheidungsprozessen seiner Rollenträger teil. Wahlakte sind wesentliche Bestandteile seiner Kunst und seiner formalen Strategien“ (S. 250). Ein Blick auf den Katalogtext von 1974 verrät, daß das „Entscheidungsdilemma“ an die Stelle der damals noch als zentral vorgestellten Problematik der „Randexistenz“ getreten ist. So kann Friedrichs Kunst je nach Bedarf als Spiegel immer neuer Fragestellungen dienen.

Während im Fall dieses „Wanderers“, dem Hofmann eine „Fragehaltung“ unterstellt (S. 9), schwer zu erraten ist, welche „Wahl“ er auf der Bergspitze wohl treffen, welche „Entscheidungsprozesse“ er da oben durchmachen sollte, nennt Hofmann in anderen Fällen (man vergleiche auch die Entscheidung zwischen dem Weg zum Heil und dem zur Verdammnis auf dem „Herbst“ von 1826) religiöse Wahlakte, z. B. den zwischen Katholizismus und Protestantismus auf der in die Mitte der dreißiger Jahre datierten (siehe oben) Sepia „Küstenlandschaft“ (Abb. 142): „Auch die beiden christlichen Bekenntnisse stehen zur Wahl. Eine verhüllte Statue im schattigen Vordergrund verweist auf die katholische Bildverehrung, das im Licht stehende Kreuz hingegen auf den wahren Glauben“ (S. 214). Diese Deutung erstaunt nicht nur, weil der Sinn der Statue unklar ist, sondern vor allem, weil Hofmann in bezug auf das Weimarer Bilderpaar von 1805 noch auf Friedrichs gutem Protestantismus bestanden hatte.

Was hinter dieser Denkweise steckt, ist am besten an seiner Umschreibung der Zusammenstellung von Bilderpaaren zu erkennen: „Wie immer man Friedrichs Konfrontationen deutet, stets sind sie in einem Dialog begriffen, wobei jede Position abwechselnd Frage und Antwort enthält. These steht gegen These, woraus sich keine Summe ergibt. Jede der beiden Positionen relativiert die andere und bereichert sie zugleich“ (S. 29). „Dialog“ – „Positionen“ – „Thesen“ – „Relativierung“ – „Bereiche-

„rung“: das ist die Welt der deutschen Nachkriegsdemokratie mit ihrer Diskussionskultur, aber nicht die der Friedrichschen Religiosität und Kunst mit ihrer schon von den Zeitgenossen gesehenen Individualität, Sperrigkeit und Unbedingtheit, ja Schroffheit. Die zwingende, auf den Tod und die Auferstehung bezogene Prozessualität der *Pendants* wird zu liberaler Dialogik verwässert und dem Künstler die eigene Aussage genommen, bis hin zur völligen Verkehrung des Friedrichschen Insistierens auf unbedingtem Glauben durch eine emphatisch an den Schluß des Buches gesetzte Wendung Albert Béguins von 1938, „daß die Würde des Menschen auf der verzweifelten Hingabe und der absurden Hoffnung beruht, die sich aus den Tiefen der Ungewißheit speist“ (S. 251).

Doch ist der ganze Text von solchen Zitaten aus der Bildungswelt Hofmanns durchsetzt, die das geistige Profil des Künstlers unkenntlich machen, dessen eigene Stimme man deutlich seltener vernimmt. Während das Pamphlet des Kunstrichters Ramdohr in einem fünfseitigen Auszug ausgebreitet wird, ist Friedrichs Deutung des „Tetschener Altars“ nur in der gekürzten Form wiedergegeben und die des „Mönchs am Meer“, eine seiner wichtigsten Äußerungen, überhaupt nicht. Statt dieser wenigen Sätze, die belegen, daß der „Mönch am Meer“ ein Kunstwerk mit fest umrissener Aussage ist und kein „offenes Kunstwerk“, sind auf drei Buchseiten die weithin bekannten, doch für die Interpretation vernachlässigbaren Äußerungen Heinrich von Kleists, Clemens Brentanos und Achim von Arnims zu dem Bild abgedruckt.

Ebenso unkontrolliert-assoziativ wie bei vielen der Deutungsvorschläge wird Friedrichs Kunst mit Gedankensplittern von Chateaubriand, Goethe, Schiller, Hegel, Kleist, Novalis und vielen anderen Autoren verknüpft, als stünde Friedrichs Geistigkeit mit der seiner heute bekanntesten Zeitgenossen in der selbstverständlichsten Verbindung. So soll es sich bei dem „Wanderer über dem Nebelmeer“ um einen Rousseauschen „promeneur solitaire“ handeln (S. 9), und Chateaubriand soll für die Lebenswanderung des Menschen eine Metapher gefunden haben, die Friedrich auf diesem Bild „ins Anschaubare“ übertragen habe (S. 10). Der Vergleich zwischen Bild und Chateaubriands Text – um nur dieses eine Beispiel herauszugreifen – zeigt aber, daß beides nichts miteinander zu tun hat: Der „Wanderer“ steht nicht „zwischen zwei Abgründen“, hinter ihm und vor ihm ist nicht „alles dunkel“, und er erkennt auch nicht „Phantome, die aus der Tiefe der Abgründe aufsteigen, sich einen Augenblick an der Oberfläche aufhalten und wieder untertauchen“.

Auf diese Weise wird ein literarisches Panorama ausgebreitet, das den Nichtspezialisten beeindrucken und ihm das Gefühl geben mag, es werde der authentische „historische Kontext“ der Friedrichschen Gedanklichkeit präsentiert, während es sich in Wirklichkeit um ein frei im Raum schwebendes Gespinnst handelt. Nirgendwo ist das Bemühen erkennbar, den *tatsächlichen* geistigen Horizont Friedrichs zu rekonstruieren und vor allem: sich darauf zu beschränken. So aber wird der „Hintergrund“ oder „Kontext“ wichtiger als das, was der von den Zeitgenossen als „eigen“ eingestufte Künstler selbst gewesen ist, wie ja auch Friedrich schon vorweg, zu Beginn des Buches, gleich zweimal hintereinander „eingeordnet“ wird: in der Einleitung in den „Zeitgeist“ und im ersten Kapitel in die „Zeit“.

So wird das Bild des Künstlers unter der Überlast einer assoziativen Rhetorik verunklärt und verzerrt. Ich meine mit „Rhetorik“ nicht nur das soeben beschriebene, falsche Kontexte und Bezüge evozierende Zitatenswesen, sondern auch das Operieren mit einer wohlklingenden Begrifflichkeit, die durch Originalität beeindrucken soll: „Doppelblick“, „Bifokalität“, „Kontrastkoppelung“, „Manifestbild“, „Ikonisierung“, „dunkle Totalidee“, „Triptychon-Schema“, „Mehrsinnigkeit“, „Wahlfreiheit“. Man kann nur dankbar dafür sein, daß Hofmann darauf verzichtet hat, die zuvor in anderen Publikationen vorgetragene Theorie der „Polyfokalität“ nochmals näher zu behandeln.

Bleibt als Fazit, daß Werner Hofmanns Monographie nach JOSEPH LEO KOERNERS Buch von 1998¹⁰ nun die zweite größere Publikation über Caspar David Friedrich ist, deren opulente Ausstattung und selbstbewußte Rhetorik in umgekehrt proportionalem Verhältnis zu ihrem wissenschaftlichen Ertrag steht. Ja, man muß sagen, daß Hofmanns Buch in vieler Hinsicht einen Rückschritt hinter Helmut Börsch-Supans Monographie von 1973 darstellt, da nicht einmal die dort bereits vorgelegten Ergebnisse und Thesen auf angemessene Weise berücksichtigt oder – gegebenenfalls – kritisch überwunden werden. Für ungenaue Beobachtung, mangelnde Berücksichtigung der Forschungsliteratur und willkürlich-assoziative Argumentation darf die Adressierung des Werks an ein breiteres Publikum kein Grund sein.

REINHARD ZIMMERMANN

Fachbereich III Kunstgeschichte
Universität Trier

¹⁰ JOSEPH LEO KOERNER: Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt; München 1998 (zuerst London 1990: „Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape“). Vgl. die Rezension von HELMUT BÖRSCH-SUPAN in: *Journal für Kunstgeschichte* 3, 1999, S. 389–393.

Max Liebermann. Das erste Skizzenbuch. Mit Beiträgen von Anna Teut und Sigrid Achenbach; hrsg. von der Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e. V.; Berlin: Transit Buchverlag 2000; 136 S., davon 58 faksimiliert, 37 SW-Abb. im Text; ISBN 3-88747-157-1; DM 48,-

Die Publikation bildet eine Synthese aus einer Faksimile-Edition des über Jahrzehnte verschollenen Skizzenbuchs und einer Monographie über den jungen Liebermann als Zeichner. Mit einem ebenso informativen wie unterhaltsamen Beitrag (S. 7–32) zur familiären Herkunft, zu Kindheit und Jugend des Künstlers bis zu den Entstehungsjahren des Werkes eröffnet Anna Teut das über die eigentlichen Skizzenbuchseiten hinaus reich illustrierte Buch. Die Autorin liefert damit in didaktisch sinnvoller Anordnung den biographischen Hintergrund für das folgende Faksimile. Den einschließlich Einbanddeckeln achtundfünfzig Seiten des Skizzenbuchs schließt sich der von Sigrid Achenbach, Mitarbeiterin am Berliner Kupferstichkabinett – hier wird