

von 1938. Das zweite und dritte Foto müßten aufnahmetechnisch in Beleuchtung und Fotomaterial dem verglichenen historischen Foto so weit wie möglich angeglichen werden, um eine strenge und genaue ästhetische Interpretation nicht zu verfälschen. Die wünschenswerte Genauigkeit ergibt sich aus dem schönen, aber doch nicht ganz befriedigenden Vergleich von Tafel 15 und 16. Die Farbaufnahme des neueren Zustandes wirkt weicher, in den Details von Mähne und Hautfalten flauer als das alte Schwarzweiß-Photo des Vorzustandes. Dies ist nicht Ergebnis einer Überarbeitung zur Säuberung, sondern von Beleuchtungsunterschieden, die an der unterschiedlichen Verschattung des Augapfels deutlich werden.

Die Untersuchungen sollten aus Rücksicht gegenüber Kritikern mit möglichst großer Vollständigkeit durchgeführt werden. Das Ergebnis wären Datenbestände für Archive, die nur in repräsentativer Auswahl von der Öffentlichkeit, ja selbst von Fachkreisen außerhalb des engsten Kreises der mitarbeitenden Spezialisten nachvollziehbar wären. *Ars longa, vita brevis.*

Die Frage der Vollständigkeit der Dokumentation führt zur Frage der Vollständigkeit der Themenstellung: Geht es um das British Museum oder den Parthenon? Im Sinne des Parthenon wäre eine Erweiterung des Themas auf die Skulpturen und deren Restaurierungsprobleme, die in Athen verblieben oder die an andere Orte gelangt sind. Das Fragment mit dem Iriskopf in Athen (Taf. 32 und 33) – mit seinem malerischen *Sfumato* der Oberfläche – gibt ein Beispiel für diesen Bereich der Aufgabe. Auch die Internetbeiträge enthalten hierzu gute Anregungen. Die griechischen Bemühungen um Dokumentation, Sicherung und Restaurierung der Architekturfunde auf der Akropolis sind eine große Leistung. Ein gemeinsames Projekt zur Erhaltungsgeschichte auch der Skulpturen wäre sehr erstrebenswert.

Die Beiträge von Seiten des British Museum sind sehr offen, auch im Hinblick auf die persönlichen Interna, im Sinne einer, wie man hervorheben darf, transparenten Apologetik und mit einem Apell zur Besinnung auf die jeweils eigenen Fehler und Versäumnisse. Anlaß zum Steinwerfen ist nicht gegeben, denn wir sitzen eher in Glashäusern als in Bunkern.

MICHAEL MAASS

Badisches Landesmuseum Karlsruhe

Werner Busch: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion. München: C.H. Beck 2003; 224 S., 66 Abb., davon 17 in Farbe; ISBN 3-406-50308-X; € 34,90

Die Interpretation von C. D. Friedrichs Bildern ist nach wie vor umstritten. Werner Busch hat schon 1987 am Beispiel des Gemäldes „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ die Widersprüchlichkeit der Forschungsmeinungen referiert und das alternative Interpretationsmodell des offenen „Assoziationsraumes“ vorgeschlagen¹.

1 WERNER BUSCH: Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst, in: LUDGER FISCHER (Hrsg.): *Romantik. ArteFakten. Kunsthistorische Schriften*; Annweiler 1987, S. 1–29; zur Interpretation Friedrichs S. 19–29.

Nun ist Buschs lange erwartetes Buch über den Maler erschienen. Es teilt mit dem früheren Aufsatz den Einstieg in die Problematik, indem es an einem konkreten Beispiel verschiedene Deutungsmuster gegenüberstellt (S. 12 ff.), und es schließt exemplarisch mit einer erneuten Analyse der „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ (S. 172 ff.). Die Aufhebung der Deutungsansätze im „Assoziationsraum“ erscheint als Lösung des Interpretationsproblems so grundlegend wie einfach – vielleicht zu einfach, als daß sie dem Schaffen Friedrichs gerecht werden könnte. Die Qualität des nun erschienenen Buches zeigt sich nicht zuletzt darin, daß es diese Operation *nicht* aufgreift.

Busch zufolge habe die Friedrich-Forschung angesichts des Deutungsdilemmas in den achtziger Jahren zunächst einmal die Widersprüche aufzeigen müssen (S. 177). Auf die damalige Einsicht, daß verschiedene Lektüren nebeneinander bestehen können, haben in den neunziger Jahren Postmoderne, Dekonstruktion und Diskurstheorie dankbar reagiert. Deren Leistung liege in der Erkenntnis, daß „jeder Sinnsetzung mit Wahrheitsanspruch etwas Autoritäres und Ideologisches anhaftet“, sowie in der Problematisierung der Autorintention, hinter die sich die „apodiktischen Bedeutungsetter“ leicht „verschanzen“ konnten². Busch sieht in diesen Ansätzen allerdings auch die Tendenz zur intellektuellen Selbstbespiegelung (S. 178) sowie die Gefahr, daß das Kunstwerk als solches aus dem Blickfeld gerate: „In der Vervielfältigung der denkbaren Bedingungen, denen das Werk unterliegt, rücken [die Einwände gegen eine auktoriale Sinnsetzung] dieses selbst aus dem Zentrum. Aus Angst vor einer Hierarchisierung der Sinnschichten geben sie leicht die Suche nach demjenigen Sinn auf, der der ästhetischen Eigenheit des Werkes am ehesten entspricht. [...] Die Interdependenz von Sinn und Erscheinung droht aus dem Blick zu geraten. Insofern scheint es uns nicht nur legitim, sondern auch notwendig zu sein, [...] zu versuchen, die Kontextualisierung zu präzisieren und sie durch das Messen an der ästhetischen Erscheinung und strukturellen Anlage des Werkes zu verifizieren“ (S. 179).

Genau hierin besteht der Ansatz von Busch. Sein Buch möchte „das individuelle Werk historisch und strukturell wieder in sein Recht einsetzen – trotz Diskurstheorie und Dekonstruktion“ (S. 7, 48). Wenngleich er grundsätzlich an der Sinnoffenheit der Bilder festhält, so empfindet er doch mit Recht ein „ausgesprochenes Unbehagen daran, daß ein Gutteil der Forschung sich mit der bloßen Konstatierung dieser Sinnoffenheit zufriedengibt oder der Konstatierung einer politischen respektive religiösen Bedeutung und es nicht unternimmt, die Art und das Maß der Sinnoffenheit bzw. Sinnbefrachtung an der Vorgabe des individuellen Werkes zu bestimmen“ (S. 48). Busch beharrt sogar „mit Nachdruck“ darauf, „daß es notwendig ist, die Autorintention wie den historischen Rahmen soweit als möglich zu rekonstruieren“ (S. 79).

Auf dieser Grundlage entwickelt Werner Busch seine so konzentrierte wie umsichtige Argumentation. Im Mittelpunkt steht dabei der Werkprozeß, weil hier „Wei-

2 Zweifellos denkt Busch hier an die Interpretationen bei HELMUT BÖRSCH-SUPAN und KARL WILHELM JÄHNIG: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen; München 1973, S. 233 ff., die im wesentlichen aus den erhaltenen Selbstäußerungen Friedrichs entwickelt wurden.

chenstellungen stattfinden, welche die Sinnschöpfung mitbedingen“ (S. 8). Busch verfolgt die Entstehung der Bilder vom Orten des Landschaftsmotivs über die Anlage der Zeichnungen und die Übertragung der Skizzen auf die Leinwand bis hin zur malarischen Ausführung mit einer Aufmerksamkeit und Genauigkeit, die dem Schaffen Friedrichs zweifellos im hohen Maße gerecht wird. Mit Naturbeobachtung einerseits und geometrischer Konstruktion andererseits steckt er den Rahmen für den Werkprozeß bei Friedrich ab.

Wie genau der Künstler das in der Natur Gesehene aufnahm, wird etwa am Beispiel des „Mönchs am Meer“ dargelegt (S. 50 ff.). Ausführlich behandelt Busch auch den Informationsgehalt von Friedrichs Zeichnungen, in denen der Künstler neben dem Objekt zugleich auch die Bedingungen, unter denen er dieses aufnahm, genau festgehalten hat. Die Festschreibung von Horizont und Lichteinfall, von Höhenangaben und der Stellung von Personen (S. 82 ff.) sowie der räumlichen Staffelung (S. 85) erhält einen Sinn, indem Friedrich die gezeichneten Objekte nicht einfach frei in die Bilder übernahm, sondern die in den Zeichnungen festgehaltenen Rahmenbedingungen mit übertrug (vgl. u. a. S. 83). Solche Übertragungen sind erstaunlich, weil Friedrichs Bilder häufig gerade nicht „naturalistisch“ wirken, sondern vielmehr deutliche Spuren des planmäßigen künstlerischen Arrangements tragen. Auf der Analyse dieser Arrangements liegt der zweite Schwerpunkt von Buschs Buch. Der Autor konzentriert sich dabei auf die geometrische Ordnung der Bilder und nimmt vor allem den Goldenen Schnitt in den Blick, den er als „das wichtigste ästhetische Teilungsprinzip“ in Friedrichs Œuvre überhaupt bezeichnet (S. 27). In der Tat kann er dessen Wirksamkeit an einer frappierenden Zahl von Bildern nachweisen.

Den „Umsetzungsprozeß von der Naturstudie zum Bild“ beschreibt Busch als „Integration der Studie in eine ästhetische Ordnung, die allein der Künstler, für jedes Bild neu, verfügt“ (S. 26). Mit Bezug auf Friedrich Schleiermacher (S. 165 ff.) und Theodor Schwarz (S. 128 ff.) interpretiert er die in geometrische Verhältnisse gefaßte Ästhetik Friedrichs als Ausdruck von Religiosität (S. 138 ff. u. 161 ff.). Er geht sogar so weit, dem Künstler zu unterstellen, „die abstrakte Fassung der konkreten Natur als de[n] einzige[n] Weg der Kunst“ angesehen zu haben, „Gott im Leben zu dienen“ (S. 138). Die Überführung der Naturstudie in die subjektiv verfügte geometrische Bildordnung wird dabei als Kompensation verstanden (S. 48 u. 76 ff.). Die „abstrakte Fassung der konkreten Dinge“ zeuge „von der Einsicht, daß die Dinge nicht mehr in einem durch Tradition geheiligten und insofern selbstverständlichen Bedeutungskontext stehen; sie sind aus den sie einst tragenden (Sprach-)Bildern herausgefallen, sind nur noch, was sie sind, und können allein durch den Künstler, durch subjektive Inanspruchnahme, ästhetisch vor dem Verfall gerettet werden“ (S. 186).

Mit Blick auf Friedrichs Selbstkommentar zum „Tetschener Altar“, der eine Welt beschreibt, in der Gott nicht mehr unmittelbar agiert, erscheint eine solche Argumentation durchaus plausibel³. Vor allem gelingt es Busch, die Bedeutung vermittelnde

3 Vgl. CHRISTOPH SCHREIER: Negative Theologie? Zur Evokation des Transzendenten bei Caspar David Friedrich, in: *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte* 8, 1990, S. 99–111.

Funktion der geometrischen Ordnung am Beispiel des Bildpaares „Mönch am Meer“ und „Abtei im Eichwald“ zu verdeutlichen, indem er die 1987 von Helmut Börsch-Supan veröffentlichte Selbstdeutung des Künstlers in seine Interpretation einbezieht. In diesem Text charakterisiert Friedrich den einsamen Mann am Meer – Busch hält an der Deutung als „Mönch“ und Selbstporträt fest⁴ – als Aufklärer, der in einem Akt von Hybris „der Zukunft Dunkelheit“ enträtseln wolle. Demgegenüber erscheint die „Abtei im Eichwald“ als Darstellung des „Geheimnis des Grabes und der Zukunft“ und damit als visuelle Repräsentation dessen, was der dünnliche Mann am Meer vergeblich zu wissen trachtet⁵. Tatsächlich gelingt Busch der Nachweis, daß die geometrische Grundordnung der Argumentationsstruktur von Friedrichs Selbstkommentar entspricht. So weist der „Mönch am Meer“ als Sinnbild der Verfehlung kein einziges klares geometrisches Teilungs- oder Ordnungsprinzip auf (S. 76), während die „Abtei im Eichwald“ als bildliche Lösung des Konflikts strikt nach den Grundsätzen der Symmetrie und des Goldenen Schnitts aufgebaut ist: „Hier ist die ästhetische Ordnung vollkommen, und darum ist das Bild auch die Aufhebung der Negation seines Pendants. Friedrich arbeitet beständig mit Gegensatzpaaren, und nicht selten geht es um die dialektische Aufhebung der Aussage des ersten Bildes im zweiten – um ein Vorher und ein Nachher, um eine Hoffnungsverweigerung und eine nachfolgende Hoffnungsöffnung. Dabei kann die Hoffnungsverweigerung durch das Fehlen der ästhetischen Ordnung veranschaulicht werden“ (S. 76 f.).

Genau dies ist es, was Friedrich in seinem Bildpaar unternimmt. Dabei kommt die Hoffnung verheißende Geometrie bei einem Gemälde zur Anwendung, welches

4 Vgl. S. 65 ff., 80, 170. Die Interpretation des Mannes als „Mönch“ führt Busch zu einem kundigen aber letztlich abwegigen Exkurs über die Verbindungen des Zisterzienserklosters Eldena und des Lobber Ort auf Rügen (dem Ort, von dem aus die Zeichnung des Sandstreifens aufgenommen ist) zur Universität Greifswald, welche zu Napoleonischer Zeit unter besonderen Spannungen stand. Demzufolge könnte es sich bei dem „Mönch“ um einen zisterziensischen Laienbruder handeln, der zugleich ein Opfer der napoleonischen Besetzung repräsentierte (das Kloster Eldena wurde nach der Reformationszeit aufgelöst!). Zudem sei der Ort der Zeichnung wichtig, weil man von ihm aus auf das Nordperd sehe, wo einst Gustav Adolf gelandet sei. Nun ist dieser Blick auf das Nordperd im ausgeführten Gemälde ja gerade eliminiert. Generell beruht diese Interpretation auf der fragwürdigen Annahme, daß sowohl das Strandstück im „Mönch am Meer“ als auch die nach dem Vorbild von Eldena angelegte Ruine in der „Abtei im Eichwald“ als Zitate zu verstehen seien. Zu den Gründen, die gegen eine Deutung des Wanderers als Selbstporträt oder Mönch sprechen, vgl. REINHARD ZIMMERMANN: Das Geheimnis des Grabes und der Zukunft. Caspar David Friedrichs ‚Gedanken‘ in den Bildpaaren, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 42, 2000, S. 226 ff. Angesichts der negativen Konnotation des „Mönchs“ im Selbstkommentar wäre ein Selbstporträt nur denkbar, wenn der Künstler mit dem Bildpaar seine eigene Gespaltenheit thematisiert hätte, wie dies sein Gedicht „Ein Wesen wohnt in meinem Innern ...“ zum Ausdruck kommt (zitiert bei MAYUMI OHARA: Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über C. D. Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände; Phil. Diss. Berlin 1983, S. 323, die das Gedicht tatsächlich in Zusammenhang mit dem Bild bringt: ebd., S. 229). Die Deutung als Selbstbildnis und als Mönch stützt sich vor allem auf den Bart und das kuttenartige Gewand. Busch selbst gibt einen Hinweis, wie sich beides auch auf andere Weise erklären läßt, indem er auf Moritz Retzschs Illustration zu Goethes „Faust“ hinweist (S. 62 ff.). Die Faust-Gestalt zeigt sowohl einen Bart als auch ein kuttenartiges Gewand. Beides könnte auf den Typus des Gelehrten hinweisen.

5 HELMUT BÖRSCH-SUPAN: Berlin 1810. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit, in: *Kleist Jahrbuch* 1987, S. 74 f. Hier zitiert nach der korrigierten Fassung bei PETRA MAISAK: Caspar David Friedrich und Claude Lorrain. Zu einer Briefsendung Friedrichs an Amalie von Beulwitz in Rudolstadt um 1810, in: *Pantheon* 48, 1990, S. 127 f.

als konsequente Vanitas-Darstellung verdeutlicht, daß die angedeutete Lösung nur über den Tod möglich ist. Hier wird das von Busch konstatierte Spannungsverhältnis zwischen den an sich nicht mehr bedeutenden Dingen und dem vom Künstler quasi religiös verfügbaren, Bedeutung gebenden Ordnungssystem wirksam. Letzteres ist der Natur nicht inhärent. Völlig zu Recht stellt der Autor fest, daß Friedrich kein Pantheist war (S. 71, 75).

Nun kann man die Bedeutung vermittelnde geometrische Ordnung als ein Mittel ansehen, welches lediglich auf etwas verweist, was sich grundsätzlich nicht bildlich darstellen läßt. Man kann ihr aber auch selbst repräsentative, gleichsam göttliche Eigenschaften zusprechen, deren Bedeutung gerade darin besteht, daß sie veranschaulicht werden können. Busch neigt zu letzterem, und hier beginnen die Probleme seiner Argumentation. Besonders deutlich zeigen dies seine Charakterisierungen des Goldenen Schnitts. Dieser löse „unmerklich ästhetisches Wohlgefallen“ aus – das Ordnungssystem biete „Sinnfälligkeit durch Ästhetisierung“ (S. 28). Das Gemälde „Der Sommer“ lasse „keinen Zweifel daran, daß sich der Bildsinn mit der ‚Entdeckung‘ des Ortes des Goldenen Schnitts erfüllt“: Das „Innehalten im vollkommenen Glück“ sei „ausgedrückt durch vollkommene Harmonie“ (S. 104). Glück ist gleichsam der Nenner, auf den Busch die Anwendung des Goldenen Schnittes bei Friedrich bringt: „In allen Fällen dient der Goldene Schnitt, seinem Wesen [!] entsprechend, dazu, Hoffnung aufkeimen zu lassen – und mögen die gegenständlichen Verhältnisse auch noch so negativ besetzt sein“ (S. 107).

Die Art und Weise, wie Busch die Wirkung des Goldenen Schnittes beschreibt, spricht für ein beinahe grenzenloses Vertrauen in die Ästhetik. Dies impliziert, daß sich der Autor mit einem Künstler, der seine Bilder vor nunmehr fast 200 Jahren malte, nach wie vor in einem Gefühlskontinuum wähnt⁶. Der Goldene Schnitt wird als ein Teilungsverhältnis charakterisiert, das den Bildern jenseits aller Konventionen so etwas wie eine ewige Wirkung verleiht. Eine solche Annahme wird allerdings dadurch korrumpiert, daß Busch einem anderen Teilungsverhältnis mit Mißfallen begegnet, welches bei Friedrich ebenfalls prominent vertreten ist, so daß man annehmen muß, er habe es geschätzt: der Symmetrie. Auch dieses Mißfallen basiert bei Busch auf ästhetischen Argumenten. Zur Symmetrie des Gemäldes „Der Kirchhof“ schreibt der Autor: „eine derartige Ordnung hat etwas Unausweichliches“ (S. 120). Eine „ausgeprägte Mittelachsbetonung“ verleihe „Züge des Orthodoxen“ (S. 119). Offene Antipathie äußert Busch angesichts des „Wanderers über dem Nebelmeer“: „Dies ist ein eher orthodoxes Bild, das in seiner absoluten Symmetrie, die die Szene

6 Es ist wichtig, daß Busch den „Goldenen Schnitt“ in erster Linie wirkungsästhetisch beschreibt. Er weist selbst darauf hin, daß die Bezeichnung „Goldener Schnitt“ erst um 1850 geprägt wurde und daß er in früheren Traktaten oder Akademielehren nicht einmal in einer Umschreibung vorkommt. Auch eine Künstleräußerung zur bewußten Verwendung dieses Verfahrens liegt nicht vor (S. 101). Busch kann daher nur allgemein auf den guten Perspektivunterricht an der Kopenhagener Akademie hinweisen (S. 23 f., S. 102 f.) und den Stellenwert von Geometrie und Mathematik bei den mit Friedrich befreundeten Theologen Schleiermacher (S. 165 ff.) und Theodor Schwarz (S. 129 ff.) herausstreichen. Freilich kann trotz dieser wenig stabilen Grundlage kein Zweifel darin bestehen, daß dieses Teilungsverhältnis in Friedrichs Werk eine wichtige Rolle spielt. Allerdings gibt es keine Quellen, die einen Hinweis auf die Konnotation dieser Verhältnisse geben könnten.

bei allem wabernden Nebel auch leblos macht, sehr den ebenso symmetrischen wie explizit religiösen Bildern gleicht. Auch sie erscheinen uns heute als unglücklich.“ (S. 101). Daß in diesem Gemälde auch der Goldene Schnitt zur Anwendung kommt, erscheint beinahe wie ein Mißbrauch: „Und auch die Linien des Goldenen Schnitts müssen herhalten“ (S. 101).

Es sei hier nicht behauptet, daß die Bilder überhaupt nicht oder nicht mehr ästhetisch wirksam sind. Daß der Goldene Schnitt ein harmonisches Teilungsverhältnis darstellt, läßt sich ebenso nachempfinden wie die rigide Ordnung der Symmetrie. Problematisch erscheint hingegen die absolute Stellung, die Busch der Ästhetik einräumt, indem er sie nicht nur als Ergebnis aus der Analyse der Kunstwerke bezieht, sondern zugleich auch zum Kriterium dieser Analyse erhebt.

Wenn der Autor an der Symmetrie kritisiert, daß sie festschreibe, so wird deutlich, daß die „Mehrsinnigkeit“, die er mehrfach hervorhebt, weniger eine Grundeigenschaft von Friedrichs *Ceuvre* als vielmehr ein Bedürfnis des Rezipienten darstellt. Man muß aber festhalten, daß es diese symmetrischen Bilder in Friedrichs Werk gibt, und daß sie für ein Verständnis seines Kunstkonzeptes wichtig sind. Demgegenüber unterliegt Buschs Betrachtungsweise der Gefahr, unter Vernachlässigung solcher Darstellungen allein diejenigen Bilder zu behandeln, die einem bestimmten Konzept ästhetischer Autonomie entsprechen, um an diesen Beispielen den Beweis zu führen, daß sie diesem Konzept ästhetischer Autonomie entsprechen. Einer ähnlichen Gefahr ist Buschs Argumentation ausgesetzt, wenn die Religiosität Friedrichs mit Verweisen auf Schleiermacher und Theodor Schwarz erläutert wird. In einigen Passagen erweist sich der Autor als ein profunder Kenner der religiösen Einstellung des Künstlers, wie sie sich aus dessen Selbstzeugnissen rekonstruieren läßt (u. a. S. 38 u. 159 ff.). An anderen Stellen neigt er hingegen dazu, Friedrichs eigene Äußerungen durch Zeugnisse von Schleiermacher und Schwarz zu substituieren. So möchte sich das Kapitel „Friedrichs Frömmigkeit“ „mit Friedrichs Religiosität beschäftigen, ohne seine direkt religiösen Bilder oder auch seine unmittelbar auf Glaubensinhalte bezogenen Bemerkungen und Verse im einzelnen zu untersuchen. Es geht nicht um das gegenständlich Religiöse, um das in Symbole Geronnene, um Dogmatisches; es geht nicht um ‚Kunst im Dienste der Religion‘, sondern um ‚Kunst als Religion‘ oder, anders ausgedrückt: um das Religiöse als Grundfärbung seiner Kunst, auch und gerade der nicht explizit religiösen Bilder“ (S. 159). Hier manifestiert sich das gleichsam auf der Kippe stehende Verhältnis des Autors zur „Dekonstruktion“: Einerseits bejaht er deren Problematisierung der Autorintention, welche den „apodiktischen Bedeutungsetter[n]“ Vorschub geleistet habe (S. 178), andererseits sieht er es wiederum als notwendig an, die „Autorintention wie den historischen Rahmen soweit als möglich zu rekonstruieren“ (S. 79). Die historische Betrachtung kann unvermittelt in eine ästhetische Auslese umschwenken und umgekehrt.

Generell scheint Schleiermachers ästhetische Frömmigkeit Busch mehr entgegenzukommen als die Äußerungen von Friedrich selbst: „Schleiermacher kann uns lehren, daß die geometrische Form nicht als ein fixes Bild, als eine statische Figur zu begreifen ist, in dem die Naturversatzstücke ihren definitiven Ort finden, sondern

vielmehr als ein dynamisches Gebilde, in dem die Dinge ihren vorläufigen Platz einnehmen. [...] Friedrichs orthodox religiöse Bilder, in denen die Form gefriert, die Dinge scheinbar ihren festen Ort gefunden haben, sind deswegen ‚mißlungen‘, weil der metaphorische Verweis in symbolische Setzung umgeschlagen ist“ (S. 166). Man fragt: was heißt „Schleiermacher kann uns lehren ...“? Geht es darum, dem Leser einen Leitfaden zu geben, wie er Friedrichs Bilder betrachten solle (nämlich ästhetisch-dynamisch)? Soll er hieraus entnehmen, welche Bilder dieses Malers er als irrelevant übergehen sollte? Und müßte es nicht eigentlich heißen: „Schleiermacher hätte *Friedrich* lehren können, ‚orthodox religiöse Bilder‘ zu vermeiden“? Die „Dekonstruktion“ gibt sich als emanzipatorische Bewegung. Das Wort „lehren“ klingt jedoch eher nach einer dogmatischen Setzung, auch wenn der Inhalt der Lehre dynamisch aufgefaßt wird. Die Befreiung des Werks von der Autorintention eröffnet den Weg für die Inbesitznahme durch einen Ästhetizismus.

Der Hinweis, daß es in Friedrichs *Ceuvre* Bilder gibt, bei welchen der metaphorische Verweis in symbolische Setzung umschlägt, führt zu einem weiteren Vorbehalt gegenüber Buschs ästhetischer Betrachtungsweise. In seinem System, welches Naturstudium einerseits und abstrakt ästhetische Geometrisierung andererseits beschreibt, wird der konventionellen Ikonographie praktisch kein Stellenwert eingeräumt⁷. Busch beschäftigt sich mit der „Sinnfälligkeit durch Ästhetisierung“ (S. 28), nicht aber mit der Sinnggebung durch Zeichensetzung. Er zeigt den Gegensatz zwischen „Ordnungsverweigerung“ beim „Mönch am Meer“ und „Ordnungsgebung“ bei der „Abtei im Eichwald“ auf, geht aber nicht darauf ein, daß dies mit einer Zeichenleere beim „Mönch“ und einer Fülle ikonographisch konnotierter Zeichen in der „Abtei“ korrespondiert. Entgegen Buschs Interpretation der geometrischen Grundordnung als einem autonomen System der Bedeutungsgebung sei hier darauf insistiert, daß diese Ordnung erst in Verbindung mit konventioneller Zeichengebung inhaltliche Konnotationen wie „Glück“ oder „Hoffnung“ zuläßt. Der Verfasser verneint dies, muß dazu aber aus seiner ansonsten so eindrucksvollen Argumentation entlang des Werkprozesses ausbrechen.

Zu einer möglichen Zeichenausdeutung beim Bild „Der Kirchhof“ schreibt Busch: „Selbst wenn diese Deutung von der Tendenz her sich als richtig erweisen sollte, so nutzt Friedrich doch nicht eine derartig konventionelle Zeichensprache. Ihre Validität scheint um 1800 entschieden fragwürdig geworden zu sein, denn die Zeichen erheben in der Tradition klassischer Kunst objektiven Anspruch, transportieren Gewißheit; Zeichen und Bedeutung sind in dieser Tradition bruchlos eins. Ebendiese Gewißheit ist Friedrich und seinen romantischen Zeitgenossen abhanden gekommen“ (S. 121 f.). Hier kommt das Problem eines geschichtsphilosophischen Ansatzes zum Tragen, ausgehend von modellhaften Rahmenbedingungen, bestimmte Phänomene für unmöglich zu erklären. Dabei greift Busch seine schon früher vertretene

⁷ Immerhin hält Busch angesichts des Gemäldes „Ausblick ins Elbtal“ eine „konventionelle, ikonographische Lektüre, die mit tradierter Zeichenbedeutung argumentiert“, für den „frühen Friedrich“ für denkbar (S. 152).

These vom „Ende der Ikonographie“ auf⁸. Diese These ist jedoch fragwürdig: Von einem schlagartigen Ende des Gebrauchs konventioneller Zeichen kann ebensowenig die Rede sein wie von einem abrupten Aussetzen des Verstehens dieser Zeichen. Auch das Gegenbild einer Kunst vor 1800, bei der „Zeichen und Bedeutung [...] bruchlos eins“ gewesen sein sollen, wird der Komplexität früherer Kunstperioden wenig gerecht. Eine Zeit, in der alle Zeichen ohne weiteres verstanden wurden, hat es vermutlich nie gegeben. Natürlich kann nicht in Abrede gestellt werden, daß gegen Ende des 18. Jahrhunderts fundamentale Umbrüche stattfanden und daß die Rezipienten immer weniger bereit waren, das Kunstwerk als rhetorisches Medium zu akzeptieren. Die Romantik stellte zu dieser Entwicklung jedoch gerade eine Gegenbewegung dar, in der die Ikonographie eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte.

Überblickt man Friedrichs Werk, so gibt es wenig Hinweise, daß er an der Validität seiner Kreuze, Anker, Schiffe, Ruinen, Grabsteine, Efeuranken, Schmetterlinge, Urobos-Schlangen, Engel und Eulen zweifelte. Wenn Busch von der „Unterdeterminierung“ von Friedrichs Bildzeichen spricht (u. a. S. 8, S. 47 f., S. 67), so mag dies auf den „Mönch am Meer“ zutreffen, wo sie im übrigen gerade nicht positiv gemeint war, weniger hingegen auf Bilder wie die „Abtei im Eichwald“, den „Tetschener Altar“, „Mein Begräbnis“, die Londoner und Dortmunder „Winterlandschaften“, den „Morgen im Riesengebirge“, das „Kruzifix im Tannenwald“, die „Vision der christlichen Kirche“, „Das Kreuz an der Ostsee“, „Die Kathedrale“, „Die Lebensstufen“, „Engel in Anbetung“, „Kreuz im Walde“, „Landschaft mit Grab, Sarg und Eule“, um nur eine Auswahl zu nennen. Man kann die Frage stellen, ob das Skandalon von Friedrichs Bildkunst nicht gerade darin besteht, daß ein Maler, der so wundervolle Stimmungslandschaften schaffen konnte, viele seiner Bilder mit konventionellen Zeichen wie Kruzifixen, Ankern, Schiffen und Kirchenruinen zugestellt hat. Während die Autonomieästhetik ein Verzehren des Inhalts durch die Form fordert, stellen sich manche von Friedrichs Zeichen wie unverdauliche Gräten in den Weg. Es spricht einiges dafür, daß sie vom Maler bewußt so angelegt wurden: als Sperren gegen ein rein formales Konsumieren. Sortiert man sie aus, nimmt man den Bildern ihr inhaltliches Rückgrat.

Schon die Zeitgenossen haben auf Wege gesonnen, dieser anstößigen Emblematisierung zu entgehen, indem sie sie biographisierten oder sentimentalisierten. Der modernen Kunstgeschichte sind sie erst recht ein Ärgernis. Freilich haben die neueren Interpreten ihre Aversionen weitgehend auf die Deutungen Börsch-Supans umgeleitet, deren enger Interpretationsradius sehr präzise aus den Selbstäußerungen des Malers entwickelt wurde. Manche Kritik an Börsch-Supan erweckt daher den Anschein, als nehme man die Bilder nicht nur vor dessen Interpretationen, sondern zugleich auch vor den Intentionen des Malers selbst in Schutz. Hier ist man wieder bei der dekonstruktivistischen „Befreiung von der Autorintention“ angelangt. Busch selbst weiß, daß eine „Enteignung“ der Bilder von den Selbstdeutungen des Künstlers den Weg zur „Neuaneignung“ eröffnet. Nicht ohne Ironie schreibt er, daß ein Zeitalter

8 WERNER BUSCH: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985, S. 13 ff.

„wie das unsrige, das in Grenzen semiotisch zu denken gelernt hat, mithin weiß, daß die Zeichen im Bilde für sich nicht eindeutig sind und auch in ihrer Vernetzung nicht objektiven Sinn stiften, für einen ‚Fall‘, wie ihn Friedrichs ‚Mönch am Meer‘ darzustellen scheint, entschieden dankbar“ sei (S. 46). Daß Buschs eigene Position in Bewegung ist, zeigt sich auch an seinem Umgang mit dem Modell des „sinnoffenen Kunstwerks“.

Schon im Vorwort spricht er von der „nicht zu leugnende[n] tendenziellen Sinnoffenheit“ bei Friedrich (S. 7) und sieht später gute Gründe für die Annahme, „eine bewußte [...] Thematisierung dieser Sinnoffenheit zu konstatieren“ (S. 47). Mit Blick auf „Mönch am Meer“ und „Abtei im Eichwald“ wird die vorsichtigeren Frage formuliert, „ob Friedrich die Aussage des Bildes bewußt offengehalten hat, um dem Betrachter seinen individuellen Anteil an der Sinnstiftung zu ermöglichen“ (S. 67f.). Später wird die von Christian August Semler im Begriff der „rêverie“ gefaßte Sinnoffenheit mit dessen Pantheismus in Beziehung gesetzt, was auf eine Distanzierung von der Anwendbarkeit dieses Modells auf Friedrich schließen könnte, da Busch eine Verbindung des Malers mit dem Pantheismus verneint (S. 70f.). Schließlich folgt eine klare Aussage: „Ist der ‚Mönch‘ damit ein sinnoffenes, da in den Bildzeichen unterdeterminiertes Bild? Für Friedrich offenbar nicht, [...]“ (S. 81). Dabei bleibt es jedoch nicht, denn Busch führt den angefangenen Satz fort: „doch ist der Prozeß der Bedeutungsgebung durch den Betrachter ein stockender, zögernder, der ‚Mönch‘ als Bildform verweigert sich so sehr der Konvention, daß die Aufhebung seines Sinnes im zweiten Bilde nicht vollständig gelingen will. [...] Der ästhetische Eigensinn des Bildes bleibt vorherrschend. [...] Je weniger die Zeichen auf konventionelle Weise Sinn stiften, um so mehr sind sie auf die Kompensation durch eine auf Ausgleich zielende ästhetische Ordnung angewiesen; ist auch diese verweigert, so tritt weniger Sinnoffenheit als Sinnlosigkeit ein, die aber eben doch eine Anschauungsform gewinnt. Die Negation bringt eine neue Ästhetik hervor, die, absolut gesetzt, Friedrich sicher für ein Sakrileg gehalten hätte – insofern braucht aus seiner Sicht der ‚Mönch‘ sein Gegenstück“. Das trifft zu und ist doch von einer merkwürdigen Seite her angegangen, denn es erscheint Busch offenbar nicht denkbar, den Akt der Sinnverweigerung beim „Mönch am Meer“ einem ebenso planmäßigen, inhaltlich motivierten Vorgehen zuzuschreiben wie die „sinnstiftende“ geometrische Grundanlage der „Abtei im Eichwald“. Es scheint, als habe Friedrich beim „Mönch“ unbewußt eine moderne Ästhetik kreiert, und dann, in einem erschrockenen Gewahrwerden des „Sakrilegs“, das bewußte Korrektiv der „Abtei“ konzipiert.

Tatsächlich faßt Busch das „Einfärben“ als einen subjektiven Vorgang auf: „Eine Lasur, ein Ton mehr oder weniger, und der Ausdruck ist ein anderer. Ist das Gemüt des Malers verdüstert, so schlägt sich dies unmittelbar im Bilde nieder“ (S. 42). Er weist darauf hin, daß der „Mönch am Meer“ „im Werkprozeß nacheinander vier gänzlich unterschiedliche Himmel besessen hat“ (ebd., vgl. auch S. 59ff.). Busch macht aber auch eine ikonographische Entdeckung, die in ihrer Konsequenz eine solche Deutung in Frage stellt. Er verweist darauf, daß die Gestalt des sogenannten Mönchs in ihrem ersten Stadium verblüffende Ähnlichkeiten zur Gestalt des Faust

in Moritz Retzschs Illustration zum „Osterspaziergang“ aufweist (S. 62 ff.), und daß sich dies mit dem im Selbstkommentar des Künstlers überlieferten Thema der Hybris deckt. Faust strebt nach absoluter Erkenntnis. „Der Mönch [...] mag faustische Anwandlungen der Selbstüberhebung haben, doch das Bild will uns zeigen, wie eitel und töricht ein solches Unterfangen ist“ (S. 64). Wenn diese Herleitung zutrifft – und dafür sprechen gute Gründe –, so besagt dies nichts weniger, als daß Friedrich seinem Bild von vornherein jenes Thema zugrunde gelegt hat, von dem er in seinem Selbstkommentar spricht! Die Änderungen, die den Himmel und die übermalten Schiffe betreffen, wären demnach nicht als unkontrollierte, subjektive Ausflüsse anzusehen, sondern müßten aus einem Ringen um bildliche Zuspitzung erklärt werden, das Thema des Verfehlens aus Hybris deutlicher herauszustellen. Es scheint, daß der Werkprozeß des „Mönchs am Meer“ so etwas wie eine „sinnvolle Sinnentleerung“ darstellt. Freilich erweist sich dies in Bezug auf die Intentionen des Künstlers als kontraproduktiv, denn schon Zeitgenossen wie Semler, erst recht aber moderne Interpreten haben diese Sinnentleerung als Sinnoffenheit ins Positive gewendet. Busch hat Recht: „Die Negation bringt eine neue Ästhetik hervor“ (S. 81).

Überblickt man die Argumentationsgänge des Verfassers, so zeigt sich, daß Busch nicht auf einem bestimmten Standpunkt verharret. In gewisser Hinsicht ist dies ein mehrsinniges Buch, das eine anregende Lektüre darstellt und im übrigen auch sehr gut geschrieben ist. Zusammenfassend möchte man zwei Gesichtspunkte hervorheben, die diese Publikation auszeichnen und ihren Wert ausmachen: Zum einen sind es die zahlreichen, exzellenten Einzelbeobachtungen, die der Autor dicht am Werk und am Werkprozeß macht, die neue Erkenntnisse bringen und so einen bedeutenden Beitrag zum Verständnis des Malers liefern. Zum anderen ist es die Bewegung, mit welcher der Verfasser über die Grenzen kunsthistorischer Konzepte hinweg zu argumentieren vermag, immer wieder offen für „Störellemente“ sowohl aus dem ästhetischen als auch aus dem historischen Bereich. Daß diese Bewegung möglich ist, erscheint an sich schon als auswegweisender Fortschritt in der Friedrich-Forschung. Dabei beeindruckt zutiefst, wie der Autor jede intellektuelle Selbstbespiegelung vermeidet, wie er nicht nur mit den Konzepten, sondern auch an den Konzepten arbeitet und damit deren Tendenz zur floskelhaften Entleerung entgegenwirkt. Insofern muß man diese Studie, egal, welchen Standpunkt man im einzelnen zur Interpretation Friedrichs einnimmt, als unbedingten Gewinn verbuchen.

CHRISTIAN SCHOLL
Department of Art History
University of Chicago