

Neuere Literatur zu Caspar David Friedrich (Teil 1)

Reinhard Zimmermann

Wedekind, Gregor: *Bilder für ehrliche Leute. Zum Problem der Mimesis bei Caspar David Friedrich*. In: Gaier, Martin [u. a.] (Hg.): *Der unbestechliche Blick. Lo sguardo incorruttibile*. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters. Zu seinem siebenzigsten Geburtstag. Trier 2005, S. 413–427.

Es sei erlaubt, die Sammelrezension zu Literatur über Caspar David Friedrich seit 2005 mit der Besprechung eines Aufsatzes zu beginnen – zum einen, weil auf sein Thema, das Dresdner Bild *Das Große Gehege*, später nochmals zurückzukommen sein wird, zum andern, weil der Aufsatz als symptomatisch für einen Teil der jüngeren Friedrich-Forschung anzusehen ist.

Um Wedekinds Ansatz beurteilen zu können, muss zunächst ein Blick auf den Aufsatz von Mayumi Ohara¹ geworfen werden, von dem er sich kritisch abzusetzen sucht. In dieser konzentrierten Untersuchung hatte die Autorin die Frage aufgeworfen, ob wirklich das nordwestlich des Dresdner Stadtzentrums gelegene sog. „Große Gehege“ auf dem Bild dargestellt sei, wie es die entsprechende, seit 1911 durchgängig verwendete Betitelung durch die Dresdner Gemäldegalerie suggeriert. Aufgrund einer Betrachtung der Topographie der angeblich dargestellten Örtlichkeit sowie einer dazu passenden Skizze Friedrichs von 1808 verwirft die Autorin diesen Ortsbezug. Darüber hinaus gelingt ihr der Nachweis der von Friedrich tatsächlich für das Bild verwendeten Skizzen, die alle aus dem sog. Karlsruher Skizzenbuch stammen und 1804 entstanden sind. Die für die Gesamtkomposition des Ölbilds maßgebliche Skizze zeigt eine bisher noch nicht lokalisierte Flusslandschaft. (Auch der Ortsbezug der anderen drei verwendeten Skizzen ist unklar.) Es kann sich durchaus um eine Elblandschaft handeln, jedoch gerade nicht um eine Partie beim Großen Gehege. Mayumi Ohara zeigt sodann auf, dass Friedrich die zugrundeliegende Skizze erheblich verändert und ergänzt hat, und zwar vor allem im Hinblick auf zwei künstlerische Ziele: erstens zur Steigerung der Raumtiefe und zweitens zur Bildung des sog. „hyperbolischen Schemas“. Ohara zufolge gibt das Bild „keinen wirklichen Naturausschnitt wieder, sondern zeigt eine bewußt geordnete Kunstwelt, deren bildnerische Ausdruckskräfte den Betrachter [...] etwas Überirdisches ahnen lassen.“² Um Missverständnisse über die eigentlichen Absichten des Künstlers zu vermeiden, sollte das Bild besser mit „Abend am Fluss“ oder allenfalls „Abend an der Elbe“ (wie auf Johann Philipp Veits Reproduktionsstich von 1833) betitelt werden.

Angesichts dieser vorbildlich klaren und stringenten Argumentation überrascht es, dass Wedekind ausgerechnet daran mit einer Kritik ansetzt. Zu dem Umbenen-

1 Ohara, Mayumi: Über das sog. „Große Gehege“ Caspar David Friedrichs. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 47 (1984): 100–117.

2 Ebenda: 117.

nungsvorschlag meint er: „Indem Ohara postuliert, daß es in Friedrichs Gemälde nicht um eine konkrete Örtlichkeit gehe, bringt sie die Prämisse einer Widerspiegelungsästhetik in Anschlag, derzufolge es die Wirklichkeit als solche gleichsam dem Bild gegenüber gebe.“ (419) Auf diese Kritik kann man sich keinen Reim machen; denn selbstverständlich *gibt* es eine Wirklichkeit „dem Bild gegenüber“ – es ist eben diejenige, die Friedrich in seinen Skizzen festgehalten und um deren Identifikation sich Ohara bemüht hat. Und für sein Vorgehen, diese in Skizzen erfasste Wirklichkeit in ein künstlerisch gestaltetes Bild zu transformieren, sind „Widerspiegelungsästhetiken“, bei denen es sich um philosophische Reflexionen handelt, ebenso irrelevant wie für Oharas Nachvollzug jenes Vorgehens. Wo liegt also der Punkt für Wedekinds Kritik?

Wedekind ist mit Oharas entindividualisierender Wendung nicht einverstanden: Friedrich hätte die entindividualisierende Ästhetik „der Veduten- und klassischen Landschaftsmalerei“ überwunden und „bestimmte individuelle Landschaften und Orte [wie das Riesengebirge und Rügen, R. Z.] überhaupt zum ersten Mal bildwürdig“ gemacht“, was als „Wirklichkeitsgewinn“ zu gelten habe (420). Deshalb beharrt er auf der „konkreten Landschaft“ und behandelt das Bild weiterhin als Darstellung des „Großen Geheges“. Eklatante, gegen seine These von der landschaftlichen Individualisierung sprechende Fälle wie die *Ruine im Riesengebirge* (wo Friedrich die an der Ostsee gelegene Klosterruine Eldena nach Schlesien versetzt hat) oder den *Watzmann* (wo er eine Felsformation aus dem Harz in den Vordergrund der alpinen Landschaft eingefügt hat) erwähnt Wedekind nicht.

Doch als Angelpunkt seiner Argumentation zieht er den Mimesisbegriff heran: „Nachahmung“ bedeute für Friedrich nicht die sklavisch treue Abbildung der Natur, sondern sei als „Darstellung“ zu verstehen, das heißt als eine auch schöpferisch verändernde Wiedergabe. In der Tat entspricht dies in der Sache eigenen Aussagen des Künstlers wie auch seinem künstlerischen Verfahren; nur Wedekinds begriffliche Operation, auch die sich von der Naturwirklichkeit entfernende künstlerische Konstruktion noch unter den Nachahmungsbegriff fallen zu lassen (er spricht dann von der „richtigen“ Nachahmung), wofür es ja nicht den geringsten Anlass gibt, bewirkt geradezu eine Verkehrung der Friedrichschen Intentionen. Wedekind behauptet nämlich: „Es geht in der Nachahmung der Natur dem Künstler also um die Wahrheit der Natur. Diese ist nicht deckungsgleich mit dem empirisch Wahrnehmbaren, sondern zugleich immer mehr als dieses, wahrer als die äußere Natur. Gefaßt wird diese platonisierende Ästhetik in der Metapher vom leiblichen und vom geistigen Auge, wobei letzteres die Priorität hat. Erst die Vereinigung beider Sehkräfte, erst die Zusammenführung von dem, was der Maler in sich sieht, mit dem, was er vor sich sieht, ergibt die richtige Nachahmung [...]“ (418)

Dass diese Darstellung weder durch Friedrichs eigene Aussagen noch durch seine Kunst gedeckt wird, zeigen das herangezogene bekannte Diktum vom leiblichen und geistigen Auge und das besprochene Bild selbst. Ohara hatte gezeigt, dass Friedrichs Änderungen an den Naturskizzen vor allem das Ziel hatten, im Bild das „hyperbolische Schema“ zu realisieren. Dieses Schema ist eine Kunstform, keine Naturform – es ist das, was der Künstler mit dem inneren oder geistigen Auge sieht und mit der vom äußeren Auge gesehenen Natur bildschöpferisch in Einklang bringen

muss. Diese synthetisierende Kunstoperation als „richtige“ Nachahmung zu verstehen, kann nur Verwirrung stiften.

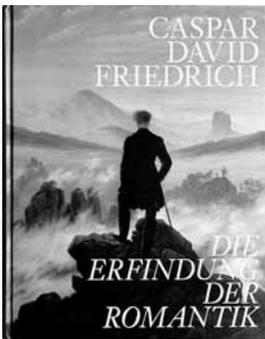
Die für Friedrich entscheidenden Dimensionen des Geistigen, des Inneren und der Kunst eliminiert Wedekind in seinem Modell zugunsten der „Natur“ und der „Wirklichkeit“ bzw. deren jeweiliger „Wahrheit“. Er macht Friedrich nicht nur zu einem naturerkennenden platonisierenden Philosophen – als ob es ihm darum gegangen wäre, eine „Wahrheit der Natur“ zu sondieren und darzustellen bzw. eine „wahre Wirklichkeit“ (419 und öfter), sondern auch zu einem realistischen Maler. Die ganz richtig als „unmöglich“ charakterisierte Perspektive des *Großen Geheges* dient Wedekind zufolge nicht, wie ein weniger ambitionierter Betrachter wohl vermuten würde, der Irrealisierung der scheinbar realistischen Szenerie, sondern ganz im Gegenteil der Gewinnung von „mehr Realität“: nur mit solchem Blick könne eine „optimale Ansicht des Gegenstandes“ gesichert werden (422) – gerade so, als handle es sich um eine naturwissenschaftliche Illustration. Statt, wie von Ohara vorgeschlagen, der Ahnung eines Überirdischen soll das Bild „die Realität einer spezifischen Naturerfahrung vermitteln“ (423).

Tatsächlich verfolgt Wedekind die These der Naturwissenschaftskonformität des Bildes (S. 426 ist von einer „archimedischen Perspektive“ und einer „kopernikanischen Optik“ die Rede) und des Künstlers noch ein Stück weiter, indem er diesen als aufgeklärten Zeitgenossen (424) und kritischen Protestanten darstellt, der den Verlust der „Wahrheit der christlichen Lehre“ akzeptiert und an deren Stelle „Perspektivität, Individualismus und Pluralismus“, d. h. einen „Zugewinn an Wirklichkeit“ (425), gesetzt hätte. Wenn er dann behauptet, Friedrich hätte sich „auf jenen naturalen Standpunkt“ zurückgezogen, „der in Theologie und Philosophie schon lange vor dem frühen 19. Jahrhundert abgesteckt worden war“ (424), dann kann damit trotz aller rhetorischen Verunklärung eigentlich nur der Deismus gemeint sein – eine schlechthin abwegige Vorstellung. Friedrichs „Hinwendung zur Landschaft“ hätte „ihren Grund in diesem kritischen Zwang zur natürlichen Begründung aller Wahrheit“ (424). Wie weit sich Wedekind von Friedrichs Kunst und Gedanklichkeit entfernt, zeigt auch, dass er in seinem Werk „sadistische Züge“ zu erkennen vermeint, den „greifbaren Willen“, „seinem Publikum Angst einzujagen“, eine „heimliche Lust an gruseligen Sujets“ – woraus Friedrich allerdings keine religiöse Botschaft ableite, sondern womit er eine egoistische soziale Taktik verfolge, nämlich die, aus der Selbststilisierung zum „Todesboten“ – „mal aggressiv, mal elegisch“ – eine „überlegene Position zu gewinnen“ (425).

Von weiteren, hier nicht im einzelnen nachzuvollziehenden Aspekten der streckenweise schlicht unverständlichen Argumentation sei nur noch ein von Kant abgeleitetes Motiv erwähnt: Insofern in dem Bild das Streben der Natur zum harmonischen Ganzen und das menschliche Streben zum höheren moralischen Ganzen als anzuschauende Kräfte vergegenwärtigt seien, wird es zu einer Darstellung der menschlichen Natur. Das gleiche hatte Wedekind bereits in einem früheren Text bezüglich der *Kreidefelsen auf Rügen* herausgefunden: „Das Streben der Natur zum harmonischen Ganzen und das Streben des Menschen zum moralischen Ganzen kommen in Friedrichs Bild [...] zur Deckung.“³ Gegen Ende seines Textes über das *Große Gehege* meint Wedekind, darin werde „der Standpunkt des Menschen als Gattungswesen“ einge-

nommen; es veranschauliche „jene Abkehr von der Wirklichkeit der Welt“, und es perhorresziere „die Möglichkeit einer vernünftigen Regelung des Zusammenlebens Verschiedener“, bringe „jenen Weltverlust zum Ausdruck, der nach Hannah Arendt die Signatur der Neuzeit ist“ (426). Und noch einiges andere mehr.

Hier hat Wedekind schon längst abgehoben in die luftige Sphäre freier Spekulation ohne jede Rückbindung an das, was von Friedrichs Kunst und Gedankenwelt bezeugt und bekannt ist. Das anfangs in durchaus nachvollziehbarer Weise beschriebene Bild ist nichts als ein Anlass für eine intellektuell-verstiegene Reflexion über Gott und die Welt, der das Bild, seine künstlerische Konstruktion, seine Motivik und seine religiöse Aussage im Grunde gleichgültig sind. Es ist diese globalisierende, das besprochene Bild zum bloßen Anlass und daher nicht wirklich ernst nehmende Art der Interpretation, für die der Text als freilich extremes Beispiel hier näher betrachtet worden ist. Er ist bezeichnend auch für das in der Friedrich-Forschung weitverbreitete Desinteresse an der konkreten Ikonographie eines solchen Bildes, die eine freie Reflexion offenbar zu stark einschränken und die Interpretation in unerwünscht enge Bahnen lenken würde. Auch Mayumi Ohara hatte der Ikonographie keine weitere Aufmerksamkeit geschenkt; sie hatte es vorgezogen, die Aussage des Bildes nur sehr zurückhaltend anzudeuten. Aber ansonsten lässt sich kein größerer Gegensatz denken als der zwischen den beiden Aufsätzen. Mit ihrer Untersuchung hatte Ohara unser Wissen um das Bild gegenüber der Darstellung in Börsch-Supans Werkkatalog von 1973⁴ erheblich erweitert und korrigiert und so auch den Rahmen für seine Interpretation neu abgesteckt. Es ist nicht erkennbar, dass der mehr als zwanzig Jahre später publizierte Beitrag von Gregor Wedekind dieser Leistung irgendetwas Bedeutsames hat hinzufügen können, so dass man sich fragen muss, in welchen Bahnen der Forschungsfortschritt nach 1973 eigentlich verlaufen ist. Dazu werden im Folgenden noch einige Anmerkungen zu machen sein.



Gaßner, Hubertus (Hg.): Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik [Ausst. Kat Museum Folkwang Essen/ Hamburger Kunsthalle]. München: Hirmer Verlag 2006. 384 S., zahlreiche Abb., ISBN 3-7774-3015-3. Beim Verlag vergriffen.

Zweiunddreißig Jahre nach dem Erscheinen des von Werner Hofmann herausgegebenen Katalogs zur vielbeachteten Hamburger Caspar-David-Friedrich-Ausstellung 1974 durfte man gespannt sein, welches Bild des Roman-

3 Schieb, Roswitha/ Wedekind, Gregor: *Rügen. Deutschlands mythische Insel*. Berlin 1999: 144.

4 Börsch-Supan, Helmut/ Jähnig, Karl-Wilhelm: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*. München 1973.