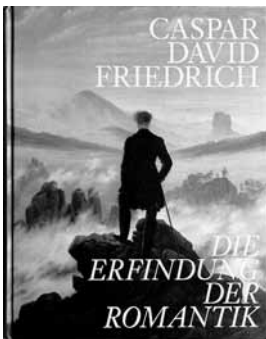


nommen; es veranschauliche „jene Abkehr von der Wirklichkeit der Welt“, und es perhorresziere „die Möglichkeit einer vernünftigen Regelung des Zusammenlebens Verschiedener“, bringe „jenen Weltverlust zum Ausdruck, der nach Hannah Arendt die Signatur der Neuzeit ist“ (426). Und noch einiges andere mehr.

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.

tikers in Hamburg gezeichnet werden würde, hatte die Forschung in der Zwischenzeit doch erheblich an Intensität und Umfang zugenommen, nachdem Helmut Börsch-Supan mit seinem epochemachenden Grundlagenwerk über Friedrich (1973)⁵, das diesen in einem völlig neuen Licht erscheinen ließ, erstmals eine sichere Basis für die weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung geschaffen hatte. Allerdings hatte der Katalog (dessen Bearbeitern Börsch-Supan das Manuskript seines Buches noch vor dessen Publikation zur Verfügung gestellt hatte) sogleich eine Gegenposition bezogen, indem er Börsch-Supans ikonographisch begründete Bilddeutungen mit ihrem fast durchweg religiösen und weitgehend eindeutig formulierten Aussagegehalt in Zweifel zog, stattdessen eher profane Deutungen artikuliert sowie eine prinzipielle „Sinnoffenheit“ der Bilder Friedrichs behauptete. Die damit eröffnete Kontroverse wird mit mancherlei Weiterungen und Modifikationen bis heute weitergeführt, und auf einige ihrer Aspekte wird im Folgenden zurückzukommen sein.

Angesichts der Zerstrittenheit in der Caspar-David-Friedrich-Forschung lagen jetzt zwei Möglichkeiten nahe: entweder eine Fortschreibung der im Katalog von 1974 vertretenen Position oder eine „integrierende“ Lösung, in der die Vertreter der unterschiedlichen Auffassungen gleichberechtigt zu Wort kommen würden. Leider – so muss man sagen – hat sich Hubertus Gaßner für die erste Variante entschieden. Dies mag aus Hamburger Perspektive verständlich sein – als eine Huldigung an den erst kürzlich, im März 2013, verstorbenen ehemaligen Direktor der Hamburger Kunsthalle, eine ohne Zweifel herausragende Persönlichkeit der deutschen Nachkriegskunstgeschichte; aus einer überlokalen wissenschaftlichen Perspektive heraus ist es jedoch zu bedauern. Der Fortschritt der Wissenschaft beruht auf Kritik und Antikritik; Ausgrenzung dagegen lähmt, ja führt zum Forschungsrückschritt. Das von Werner Hofmann selbst so engagiert für Caspar David Friedrichs Kunst reklamierte Prinzip der „Wahlfreiheit“ wird dem Leser des Buches jedenfalls vorenthalten. Doch ist der Katalog bzw. sind seine Beiträge selbstverständlich danach zu bewerten, welchen wissenschaftlichen Ertrag sie erbringen, worauf jetzt näher einzugehen ist. Der Herausgeber, der im Katalogteil des Bandes zwei weitere Beiträge platziert hat (siehe unten), nutzt bereits das Geleitwort (11–17) zur Artikulation einer überraschenden These: Friedrich habe freimaurerisches Gedankengut in Form seiner Geometrie und Motivik umgesetzt: „Den *Tetschener Altar*, seiner Symbolik und Komposition nach ein freimaurerisches Programmbild, widmete der Maler dem schwedischen König Gustav IV. Adolf, seines Zeichens Großmeister der Greifswalder Freimaurerloge, deren Mitglied Friedrich höchstwahrscheinlich um 1800 durch die Vermittlung seines Zeichenlehrers und Mentors Johann Gottfried Quistorp und dessen Bruder Gottfried Quistorp, Professor für Naturgeschichte an der Universität Greifswald, wurde.“ (14 f.) Solange keine Belege für diese Behauptungen vorgelegt werden⁶ – der *Tetschener*

⁵ Wie Anm. 4.

⁶ Gaßner kündigt eine „spätere Abhandlung“ zu diesem Thema an (16), die meines Wissens noch nicht erschienen ist.

Altar kann ohne weiteres ohne Zuhilfenahme eines freimaurerischen Kontextes ausgedeutet werden –, sei auf eine nähere Diskussion verzichtet.⁷

Die Beiträge von Werner Hofmann und Werner Busch bewegen sich im Bereich des von diesen Autoren bereits Bekannten. Wie schon der Titel seines Beitrags (*Die Romantik – eine Erfindung?*, 20–31) anzeigt, geht Werner Hofmann auf das im Untertitel des Buches in den Raum gestellte Stichwort ein. Ganz richtig meint er dazu: „Die Formulierung ist offenbar dem Zeitgeist zu verdanken. [...] Solcherart werden weitläufige, vielschichtige Prozesse in Erfindungen umgemünzt, also punktualisiert.“ (20) Trotz dieser Einsicht geht er auf die mit jener Vokabel⁸ verbundene „Herausforderung“ ein und versucht den *Tetschener Altar* von 1808 als „die“ große „Erfindung“ Friedrichs zu stilisieren, mit der der Künstler einerseits seine Beteiligung an der romantischen Bewegung, andererseits und zugleich damit einen Bruch mit der Tradition vollzogen habe. Zwar schränkt er die Erfindungsqualität dieses Werkes sogleich wieder ein, indem er eine formal weitläufig ähnliche Illustration von Richard Bentley zu Thomas Grays *Six Poems* von 1753 als Vorläufer benennt (22), hält aber doch daran fest, dass der *Tetschener Altar* drei Traditionsbrüche enthalte: a) die Einbeziehung des Rahmens, b) eine Stilmischung (von Abbild und dreidimensionalem Symbol) sowie c) die Überblendung von Landschaft und Sakralbild (26). Von diesen Punkten leuchtet nur der dritte ein – eine derartige Verwendung landschaftlicher Motive für ein Altarbild war tatsächlich neu. Die ersten beiden Punkte sind aber nur Konsequenzen aus dem Sachverhalt, dass dieses Altarbild einen geschnitzten Rahmen hat, was ja keine Innovation bedeutet. Bereits daran zeigt sich, dass der *Tetschener Altar* kaum dafür geeignet ist, die spezifisch romantische „Erfindung“ zu veranschaulichen.

Weiterhin bettet Werner Hofmann diese „Erfindung“ in einen literarisch-ästhetischen Umbruch ein, nämlich in den von der (ihm zufolge von Goethe und Ramdohr vertretenen) „Kohärenzästhetik“ zur „Inkohärenzästhetik“ oder „Bruchstücks-

7 Johann Hinrich Claussen hat in einem Artikel in der F.A.Z. vom 7. 2. 2007 (*Stiftung eines neuen Glaubens? Ein missglückter Versuch, Caspar David Friedrich zum Freimaurer zu erklären*) die These von Hubertus Gafner vehement zurückgewiesen, was Werner Hofmann zu einem zornigen Leserbrief veranlasst hat (F.A.Z., 23. 2. 2007).

8 Soweit ich sehe, ist die früheste Verwendung des Erfindungsbegriffs für den Titel einer kunstgeschichtlichen Darstellung Jean Starobinskis *Erfindung der Freiheit 1700–1789* (1964). Doch wirklich inflationär inner- und außerhalb der Kunstgeschichte wird seine Verwendung erst seit Beginn der neunziger Jahre. Man kann nur staunen, was da alles „erfunden“ wird: die Liebe (Claudia Schmölbers 1996), die Freizeit (Peter H. Feist 2007; in der Erstausgabe seines Buches über den Impressionismus [1983] war noch von der „Entdeckung“ der Freizeit die Rede), der moderne Architekt (Ulrich Pfammatter 1997), die dritte Dimension (Samuel Edgerton 2004), die Natur (Monika Wagner in der Festschrift Klaus Schwager 1990; Karin Orchard u. a. 1994), die Landschaft (Thomas Ketelsen 1999, Nils Büttner 2006 und 2010), die Wolken (Richard Hamblin 2001), der Raum (Angela Lammer 2005, Frank Lestringant 2012), die Welt (Stefan Klein 2008), die Deutschen (Christopher B. Krebs 2011), die Erinnerung (Michael Heinlein 2010), die Renaissance (Gerd Blum 2011), die Vergangenheit (Martin Fromm 2003), die Gegenwart (Gerhard Fischer 1990), das Gemälde (Hans Belting 1994 und 2010) und manches andere mehr. Sinngemäß dem Buchtitel zur Friedrich-Ausstellung am nächsten steht Rüdiger Safranskis *Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus* (2005). Abgesehen von der Verkürzung historischer Komplexität ist am Erfindungsbegriff im künstlerischen Kontext die Vorstellung einer rein technischen Genialität problematisch, womit nicht gesagt sein soll, dass man ihn dort gar nicht verwenden sollte.

ästhetik“ der Romantik. Für letztere bezieht sich Hofmann auf das bekannte und immer wieder für Romantikdefinitionen herangezogene 116. Athenäums-Fragment von Friedrich Schlegel. Dem Schlegelschen Programm einer „Mischdichtung“ hätte Friedrich demnach einige Jahre später mit dem *Tetschener Altar* als einem „Mischbildwerk“ entsprochen. Die Frage ist jedoch, wieviel von dieser Konstruktion übrigbleibt, wenn man den *Tetschener Altar* als Sonderfall beiseitelässt und sich auf die Masse der Werke Friedrichs bezieht, die zwar in der Regel einen mehr oder weniger stark verschlüsselten religiösen Sinn enthalten, aber ansonsten kaum den Eindruck „inkohärenter“ oder „bruchstückhafter“ Gebilde machen.

Gegen zwischenzeitlich vorgetragene Einwände beharrt Hofmann auch in diesem Text auf seiner Ästhetik der Unverbindlichkeit – so qualifiziert er Friedrichs Bilderpaare als dialogisierende Partner. Dabei hilft er Selbstaussagen des Künstlers, die den erwünschten Sinn nicht hergeben, schon einmal nach: „Jeder Maler (ich ergänze: Beschauer) soll mit eigenen Augen sehen, keiner ist Maßstab für alle.“ (30) Diese „Ergänzung“ schiebt Friedrich eine Aussage unter, die er nicht gemacht hat. Hofmann leitet daraus jedoch eine „Toleranz“ des Künstlers ab, aus der heraus er den Betrachtern den „Freibrief“ erteilt habe, seine Werke nach eigenem Gutdünken zu deuten, und dies zeige „Friedrichs souveräne geistige Freiheit“ (30). Alle gegen eine solche liberale Haltung sprechenden Belege fallen unter den Tisch; die hier angeführte Aussage des Künstlers zum *Kreuz an der Ostsee*, aus der hervorgeht, dass nur derjenige das Bild richtig versteht, der in seine Tiefendimension vordringt, wird von Hofmann zu einem Beleg für seine eigene Auffassung umgemünzt: „achselzuckend“ (!) habe Friedrich bemerkt, der eine verstehe das Kreuz als Trost, der andere als (bloßes) Kreuz. Das würde bedeuten, Friedrich sei es egal gewesen, ob man den tieferen Sinn seiner Bilder erfasse oder nicht. Dass dem nicht so war, geht aus anderen Selbstaussagen des Künstlers hervor⁹, aber selbst wenn dem so wäre, hieße auch das nicht, dass es einen solchen tieferen Sinn nicht gäbe und dass es folglich illegitim wäre, ihn zu identifizieren.

In seinem mit *Friedrichs Bildverständnis* betitelten Beitrag (32–47) exponiert Werner Busch seine aus früheren Publikationen bekannte Idee von der zentralen Bedeutung der „ästhetischen Ordnung“ für Friedrichs Bilder. Der Rechtsgrund für dieses Konzept liegt allerdings weder in Aussagen des Künstlers noch in seinen Werken, sondern in dem von Busch konstruierten Modell der historisch-geistigen Entwicklung im Kontext der Französischen Revolution. In deren Folge sei es zu einer „Entfremdung“ gekommen (sowohl in Bezug zur Gesellschaft wie gegenüber der Natur); einer „Ganzheit“ verlustig gegangen, habe der Mensch jetzt nur noch „Fragmente, Bruchstücke, Stückwerk“ wahrnehmen können, die Ikonographie als „verbindliche Bildersprache“ sei an ihr Ende gekommen, ebenso das „klassische“ und „objektive“ Kunstwerk (das Busch zufolge einzig der Ort einer allegorisch-emblenatischen Bildersprache sein kann). Gewissheit gebe es nicht mehr, dafür Sub-

9 Cf. insbesondere das Gedicht „Ihr lobt mich oft mit lauten Zungen“ (abgedruckt in: Hinz, Sigrid [Hg.]: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, 2. Aufl. Berlin 1974: 82).

jektivität: „Friedrichs Bilder dagegen sind und bleiben subjektiv. [...] Gewißheit können und sollen wir nicht gewinnen, gerade auch von daher sind seine Bilder unerschöpflich [...]“ (34)

Hier nun kommt die „ästhetische Ordnung“ ins Spiel: Sie allein stifte den Zusammenhang der im Bild vereinten Partikel, sie erst generiere dadurch Sinn und Bedeutung bzw. bringe „den Bildsinn zum Vorschein“ (32) Ein „unmittelbares“ Ablesen des Bildsinns aus dessen motivischem Bestand sei nicht möglich; er könne nur mittelbar über die ästhetische Ordnung erschlossen werden: „An die Stelle der Ikonographie tritt die Ästhetik als eine kunstimmanente Verweisform.“ (46) Und auch dann bleibe alles im Bereich einer subjektiven Potentialität.

Damit behauptet Busch implizit, dass eine ikonographische Methode die Kunst Friedrichs verfehlen muss. Wie dagegen seine Methode funktionieren soll, zeigt er an einigen Beispielen auf, darunter dem *Tetschener Altar*, den *Winterlandschaften* von 1811 und den *Schwestern auf dem Söller am Hafen* von 1820. Jedesmal verweist er darauf, dass Motive oder Motivteile von Teilungslinien des Goldenen Schnitts berührt werden. Diese Beobachtungen sollen hier nicht in Frage gestellt werden, wohl aber die damit verknüpfte „Bildtheorie“. Denn Busch setzt voraus, dass der Bildbetrachter diese ästhetischen Strukturen irgendwie realisiert. Dies aber ist vor den Bildern unmöglich; denn die Linien des Goldenen Schnitts sind rein optisch, ohne geometrische Konstruktion am Schreibtisch, gar nicht identifizierbar. Zweitens können abstrakte Geraden keinen Sinn „generieren“, dafür sind weiterhin Motive, also Inhaltsmomente, unabdingbar, deren Bedeutung nur durch ikonographische Forschung zu erschließen ist. Und drittens lässt sich die Aussage der Bilder durchweg ganz „konventionell“ eruieren, wie gerade die von Busch herangezogenen Beispiele des *Tetschener Altars* und der *Winterlandschaften* von 1811 zeigen: Diese Bilder sind längst „durchinterpretiert“, und zwar ohne Berücksichtigung der Linienverläufe des Goldenen Schnitts.

Buschs These von der zentralen Funktion der „ästhetischen Ordnung“ für die Bedeutung der Bilder scheint daher vor allem den Zweck zu haben, ikonographische Untersuchungen gegenüber der von ihm selbst favorisierten formalistischen Methode in Misskredit zu bringen. Doch sein ganzes im Hintergrund stehendes Modell ist spekulativ ausgedacht und kann als historische Realität gar nicht belegt werden. Von einem generellen „Ende der Ikonographie“ kann ebensowenig die Rede sein wie von einer plötzlichen Wende vom Einssein zu einer Entfremdung des Menschen gegenüber der Natur oder einem Verlust der Heils- oder Gottesgewissheit, die mit Hilfe der „Ästhetik“ kompensiert werden müsste. Das Problem besteht nicht in der Existenz formaler kompositorischer Strukturen, die auch in der älteren Forschung durchaus reichliche Beachtung gefunden haben, sondern in der Einseitigkeit, mit der Werner Busch die „Ästhetik“ zur entscheidenden Instanz der Sinnerschließung zu erheben sucht. Es hat den Anschein, als hätte Busch im Goldenen Schnitt ein Argument gefunden, das seine offenbar tiefsitzende Aversion gegenüber einer ikonographisch orientierten Werkanalyse stützen könnte. Statt beides als sich ergänzende Aspekte der Werke zu verstehen, spielt er den einen gegen den anderen aus.

Wie sehr eine formalistische Kunstbetrachtung auf spekulative Überlegungen angewiesen ist, um zu inhaltsrelevanten Aussagen zu kommen, zeigen Buschs Versuche, die Interpretation zweier Bilder – der *Schwester auf dem Söller am Hafen* und des *Abendsterns* im Frankfurter Goethe-Museum – über das bisher Bekannte hinaus zu erweitern. Beim erstgenannten Bild (39–42) greift Busch auf die (eine Überwindung des Katholizismus bezeugende) Geschichte der dargestellten Hallenser Marktkirche zurück, um daraus die These abzuleiten, diese Kirche könnte für Friedrich eine Zukunftshoffnung verkörpert haben. Das lässt sich weder beweisen noch widerlegen. Beim *Abendstern* (42–46) geht es ihm um die fehlende Laterne auf der Kuppel der allem Anschein nach dargestellten Dresdner Frauenkirche. (Die betreffende Passage ist eine erweiterte Version einer im übrigen gleichlautenden These in seinem Buch von 2003.¹⁰) Busch zufolge hat der Künstler die Laterne deshalb weggelassen, weil es ihm als „überzeugte[m] Lutheraner mit pietistischem Einschlag“ „völlig unakzeptabel“ gewesen sei, dass durch die Laterne das Licht als anschauliche Manifestation Gottes in den Kirchenraum einströmt (45). Er verliert kein Wort darüber, dass Friedrich auf der analogen Komposition *Hügel und Bruchacker bei Dresden* in der Hamburger Kunsthalle sowie auf dem verschollenen, ehemals im Stadtmuseum Bautzen befindlichen *Blick auf Dresden* die Laterne keineswegs weggelassen hat, so dass sich seine These schon deshalb erübrigt. Vielmehr nutzt er sie für die erneute Propagierung seines Ästhetik-Postulats: „Wenn Friedrich die Laterne, diese Verkörperung der Verbindung zu Gott, weglässt, dann scheint er zwar der Gottesgewißheit beraubt, jedenfalls ihrer zeichenhaften Verbildlichung, aber könnte nicht an ihre Stelle die ästhetisch eröffnete Erlösungshoffnung des Bildes selbst treten?“¹¹ (45) Busch leitet die Hoffnung auf Erlösung also von einem ästhetischen Mechanismus der Bildkonstruktion ab.

Nicht akzeptabel ist Werner Buschs Umgang mit ikonographisch arbeitenden Forschern bzw. mit seinen Kritikern. Da außer Helmut Börsch-Supan vor allem ich selbst betroffen bin, sei es mir erlaubt, hierzu kurz Stellung zu nehmen. Ebenso wie Werner Hofmann unterstellt Busch Forschern, die Friedrichs Bildern eindeutige Aussagen zusprechen und dies wesentlich aus ikonographischen Analysen ableiten, sie würden „apodiktisch“ Bedeutungen „setzen“ – so spricht er in seinem Buch von 2003 abschätzig von „apodiktischen Bedeutungssetzern“¹² sowie von einer „auktoriale[n] Sinnsetzung“¹³. Derartige Aussagen sind unberechtigt. Wir „setzen“ nicht „apodiktisch“ irgendwelche Bedeutungen – schon gar nicht „ex cathedra“, wie Werner Hofmann in seinem Beitrag meint (30). Unsere Deutungen sind überhaupt keine „Setzungen“, sondern in der Regel auf umfangreicher Vergleichsarbeit beruhende Untersuchungsergebnisse, die je nach Befund mehr oder weniger hypothetisch und

10 Busch, Werner: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*. München 2003: 126–128. Auch in seinem Lexikonartikel *Friedrich, Caspar David*. In: Allgemeines Künstler-Lexikon 45 (Freyer – Fryderyk). München/ Leipzig 2005: 147–152 vorgetragen (150 f.).

11 So praktisch wörtlich auch in Busch 2003 (wie Anm. 10): 127.

12 Busch 2003 (wie Anm. 10): 178; cf. auch 173 zu Börsch-Supans Deutung der *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*.

13 Busch 2003 (wie Anm. 10): 179.

somit selbstverständlich auch diskutabel sind. Schon der hierfür unabdingbare Bezug auf die Bildmotivik erlaubt es nicht, dabei willkürlich vorzugehen. Eine bestimmte Bilddeutung muss nicht nur mit der gesamten Motivik eines Bildes übereingehen, sie darf auch nicht in Widerspruch zu anderen Bildern mit vergleichbarer Motivik bzw. Aussage stehen. Eine willkürlich-auktoriale Sinnsetzung würde sehr schnell an den Widersprüchen scheitern, die sich im Hinblick auf das Gesamtwerk Friedrichs ergeben würden.

Bedauerlicherweise war die Kontroverse schon von Anfang an teilweise auf sehr unsachliche Art geführt worden, die auch diffamierende Töne mit einschloss. So etwa, wenn Vertreter der „Bedeutungsoffenheit“ diese als Ausweis einer freiheitlich-liberalen Haltung für sich selbst reklamierten und damit die Vertreter der Bedeutungseindeutigkeit in eine politisch inkorrekte, anti-liberale Ecke stellten – als ob über die Interpretation historischer Kunstwerke nach politisch-moralischen Kriterien zu entscheiden wäre. Mit der Proklamation der „Toleranz“ und „geistigen Freiheit“ (30) für den Künstler und selbstredend für sich selbst stellt Werner Hofmann implizit diejenigen Interpreten, die sich um die eine, richtige oder zumindest angemessene Deutung eines Bildes bemühen, als Befürworter von Intoleranz und geistiger Unfreiheit hin und unterstellt ihnen eine Bevormundung der Beschauer, die sich angesichts einer derartigen Deutung natürlich bei einem Bild nicht mehr alles denken können, was sie wollen. Mir wirft Werner Busch „Orthodoxie“¹⁴ und „Unbeirrbarkeit“ vor (32 Anm. 1). Letzteres muss nicht unbedingt schlecht sein, aber Orthodoxie und Wissenschaft schließen sich aus. Ich möchte diese Äußerung daher als grob unsachlich zurückweisen. Dass eine solche Diskreditierung von einem der einflussreichsten deutschen Kunsthistoriker ausgesprochen wird, muss zu denken geben.

Passend zu dieser Art der Auseinandersetzung hat Busch seine Autorschaft des 2005 publizierten AKL-Artikels über Friedrich¹⁵ dazu genutzt, einzig und allein seine eigene Auffassung als den aktuellen Forschungsstand zu präsentieren und meine beiden doch nicht ganz unwichtigen Aufsätze zu Friedrich¹⁶ unter den Tisch fallen zu lassen, während gleichzeitig Platz genug war, um weit weniger wichtige Beiträge aus der eigenen Feder und der ihm näher stehender Autoren im Literaturverzeichnis aufzulisten.

Was Werner Busch von seinen Kritikern hält, wird aus folgender Passage deutlich: „Das bisher Festgestellte, sosehr es sich bemüht, von einfachen Erfahrungen vor den Bildern Friedrichs auszugehen, wird von einem Teil der Forschung bis heute vehement bestritten – insofern gilt es vorab für einen Moment, auf die erhobenen Einwände einzugehen, in der nun allerdings nicht sehr ausgeprägten Hoffnung, immer

14 In seinem Geleitwort spricht Hubertus Gafner von einer „orthodox ikonographischen Position“ (13), obwohl er sich in seinen Beiträgen mehrfach ausgesprochen ikonographisch orientiert zeigt.

15 Wie Anm. 10.

16 Zimmermann, Reinhard: *Das Geheimnis des Grabes und der Zukunft. Caspar David Friedrichs „Gedanken“ in den Bilderpaaren*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 42 (2000): 187–257; „Kommet und sehet“. *Caspar David Friedrichs Bildverständnis und die Frage des „offenen Kunstwerks“*. In: *Aurora* 62 (2002): 65–93.

wieder erneuerte Mißverständnisse ausräumen zu können. Ich versuche es, so einfach wie möglich.“ (32 f.) Die Kritiker sind also schwer von Begriff, so dass man für sie – ohne echte Hoffnung auf Erfolg – eine möglichst simple Erklärung der eigenen These formulieren muss. Nun mag jeder selbst anhand meiner Rezension seines Buches von 2003¹⁷ überprüfen, wie gut (oder schlecht) ich Werner Busch verstanden habe – hier ist nur noch festzuhalten, dass entgegen der Ankündigung keinerlei „Eingehen“ auf die Kritikpunkte erfolgt, ja diese noch nicht einmal benannt werden.

Auch Hans von Trotha postuliert in seinem Beitrag (*Verschiedene Empfindungen vor verschiedenen Landschaften*, 48–57) einen scharfen Bruch in der Zeit um 1800, eine grundlegende Änderung des Weltbildes und der Ästhetik, und zwar zwischen Aufklärung und Romantik. Diese radikale Trennung bestehe im Gegensatz geschützter, Selbstsicherheit vermittelnder Erfahrungsräume der Aufklärung zu unabgesicherten, Erschrecken, existenzielle Ungewissheit, ja „metaphysische Angst“ (Alain Corbin) evozierenden Erfahrungen der Romantik. Der Veranschaulichung dieses Bruchs dienen dem Autor zwei Berglandschaften: Caspar Wolfs *Lauteraargletscher mit Blick auf den Lauteraarsattel* (1776) und Friedrichs *Morgennebel im Gebirge* (1808). Die Sicherheit vermittelnde Vordergrundszenerie der Schweizer Ansicht hat auf Friedrichs Bild in dem vordergrundlosen und dazu noch von Nebelschwaden verunklärten Blick auf einen Berggipfel keine Entsprechung, so dass es hier zu der erwähnten negativen Erfahrung komme.

Es ist jedoch fraglich, ob ein solcher Blick auf zwei Bilder und einige wenige andere ausreicht, um eine fundamentale geistes- und kulturgeschichtliche Wandlung zu belegen. An erster Stelle problematisch ist Hans von Trothas durchgängige Berufung auf „Erfahrungen“ – als seien Kunstwerke bloße Reflexe zeitgenössischer Erlebnis- und Erfahrungsweisen und nicht bewusste Konstruktionen, d. h. Erfindungen, die ebenso gut gänzlich fiktive Alternativen zu historisch belegbaren Erfahrungen ins Bild setzen können. Das scheint bei Friedrichs Bergansicht ja der Fall zu sein: Die Vordergrundlosigkeit weist das Bild als Vision aus, seine Motivik als religiöses Gleichnis. Das winzige, aber inhaltlich entscheidende Gipfelkreuz ist hier der Sicherheit gebende „Anker“ (von Trotha durchaus registriert) – aber freilich geht es hier um die Sicherheit des Gläubigen und nicht um die Selbstgewissheit eines religiös indifferenten „Subjekts“. Es geht daher nicht um eine „unterschiedliche Welterfahrung“ (50) vor und nach 1800, sondern um den Unterschied einer profanen Vedute und eines religiösen Sinnbilds.

Seine Behauptung, die Romantik entziehe dem Bildbetrachter die in der Aufklärungsästhetik stets mitgelieferte „Position der Sicherheit“, um an deren Stelle die „Erfahrung des Unendlichen, des Abgrunds, des Ausgesetztseins“ (53) zu setzen, führt Trotha dazu, den Stellenwert analog positiver Momente in Friedrichs Bildern (ganz abgesehen von den meist ja doch vorhandenen Vordergrundpartien) herunterzuspielen wie bei den *Winterlandschaften* von 1811 oder bei dem emphatisch an den Schluss des Beitrags gestellten *Mönch am Meer*, für den – wieder einmal – nur das Kleistsche

17 Kunstchronik 58 (2005): 159–166.

Diktum von den „weggeschnittenen Augenlidern“ zitiert wird und jeder Verweis auf das zugehörige Pendantbild (in dem die ‚Verunsicherung‘ des Mönchsbilds aufgelöst wird) unter den Tisch fällt.

Die strikte Entgegensetzung „alle[r] romantische[n] Kunst“ zum „ästhetischen Kosmos des aufgeklärten 18. Jahrhunderts“ (57), die den Autor veranlasst, die – meines Erachtens sinnvolle – Annahme einer ins 18. Jahrhundert zurückreichenden „Vorromantik“ abzulehnen (50) (mit der aus dem gewünschten Ergebnis abgeleiteten Begründung, sie würde den postulierten Bruch verdecken), ist jedoch eine allzu rigide historische und kunsthistorische Simplifizierung. Dass Trothas Modell nicht aufgeht, zeigt die von ihm als Parallele herangezogene Entwicklung des Schauerromans, wo ein Wandel von „gezügelterm ‚Terror‘“ (in der Aufklärungsästhetik) zum „ungezügelterm ‚Horror‘“ (in der Romantik) stattgefunden habe (55). Denn der hier beobachteten Trostlosigkeit stehen Friedrichs Bilder des Glaubens und des Trostes diametral entgegen. Und es stimmt auch nicht, dass Friedrich als romantischer Künstler das Erhabene hinter sich gelassen habe (57); vielmehr hat er es bis ins Spätwerk hinein als eine auf die höhere Macht Gottes verweisende Qualität der äußeren Natur immer wieder ins Bild gesetzt. Die Differenz zum philosophischen Konzept der subjektiven Wahrnehmung des Erhabenen, das eine mentale Selbstbehauptung des Subjekts impliziert (was der Autor zu einem zentralen Argument seiner Argumentation macht), spielt für Friedrich keine Rolle, weil es ihm um das Erhabene als religiöse Chiffre der Natur geht. Daher ist das Fehlen jenes Konzepts auch kein Zeichen einer neuen Ästhetik, sondern Ausdruck des religiösen Charakters seiner Kunst. Eben daran zeigt sich, dass man diese auch historisch nicht richtig verorten kann, wenn man ihren religiösen Sinn außer Acht lässt.

Zieht man ein Fazit aus den drei zuletzt besprochenen Beiträgen, so ist zu konstatieren, dass alle Autoren von einem fundamentalen „Bruch“ in der Zeit um 1800 ausgehen, dass aber jeder etwas anderes darunter versteht und entsprechend die damit verbundene romantische „Erfindung“ anders definiert. Dies macht stutzig und gibt zu einem gewissen Misstrauen gegenüber jenem „Bruch“ Anlass. Bei der Besprechung des Buches von Christian Scholl wird auf die Problematik zurückzukommen sein.

In seinem Beitrag *Verschlüsselte Botschaften – patriotische Bilder* (58–65) geht Jenns Howoldt näher auf die „politischen“ Bilder *Gräber gefallener Freiheitskrieger* (1812, Hamburger Kunsthalle) und *Der Chasseur im Walde* (um 1813, Privatbesitz) ein, wobei er den Schwerpunkt auf die zeitgenössische Rezeption der Bilder legt und der Frage nachgeht, wie deutlich deren politische Botschaft ausgedrückt ist. Für das Hamburger Bild hält Howoldt fest, dass die „eindeutigste politische Aussage“, das heißt die Allegorie Napoleons in Form einer Schlange auf dem Arminiusgrab, „die am sorgfältigsten verschlüsselte“ ist (62); bezüglich des „Chasseurs“ legen die ersten Kritiken Zeugnis davon ab, dass die politische Dimension zunächst gar nicht erkannt wurde. Recherchen von Tadeusz Zuchowski zufolge kann es sich weder bei dem „Chasseur im Walde“ noch bei den Soldaten auf dem Gräberbild um Chasseurs handeln, da diese keine Helme und Mäntel wie auf Friedrichs Bildern trugen. Was die von Howoldt kurz vorgestellten Vorzeichnungen des Höhleneingangs betrifft, sind aufgrund der Ausführungen von Herrmann Zschoche (*Caspar David Friedrich im Harz*, Dresden

2000: 53 f.) zwei kleine Korrekturen zu machen: Es handelt sich nicht um einen Steinbruch am Hartenberg bei Wernigerode, sondern um einen bei Rübeland, und auf der Zeichnung vom 27. Juni 1811 sind nicht zwei Figuren zu sehen, sondern nur eine, nach Zschoche wohl Friedrichs Begleiter Christian Gottlieb Kühn.

Als eine aktualisierende Ergänzung der Ausstellung ist die Einbeziehung von Videoarbeiten zeitgenössischer Künstler mit mehr oder weniger deutlichen Verbindungslinien zur Kunst von Caspar David Friedrich zu verstehen, die in dem Beitrag *Was du im Dunkeln gesehen* 1999–2005 von Kyllikki Zacharias (66–73) vorgestellt werden.

Nach dem Aufsatzteil folgt ab S. 75 der „Katalog“, dessen sieben Abteilungen von unterschiedlich langen bzw. eher kurzen Texten (von Christina Grummt, Hubertus Gaßner, Kyllikki Zacharias, Mario-Andreas von Lüttichau und Birgit Verwiebe) eingeleitet werden, die einen Ersatz für die fehlenden Einzelkommentare der Bilder darstellen sollen. Teilweise sind die Texte sehr summarisch, und fast durchweg fällt ein nur sehr selektiver Blick auf das ausgestellte Material. Dies zeigt sich auch an der stiefmütterlichen Behandlung der Motive in der Einleitung zur Abteilung *Motive* von Mario-Andreas von Lüttichau (224–229), wo gerade einmal die Motive Nebel, Durchblicke, Schluchten und Höhlen sowie die Rückenfigur summarisch abgehandelt werden.

Etwas ausführlicher im Verhältnis zum zugeteilten Material ist Birgit Verwiebe in der Einleitung zur Abteilung *Erweiterte Wahrnehmung* (338–344), in der sie eigene frühere Arbeiten zu diesem Thema rekapituliert. Ihr Hauptthema sind die Transparenze. Bezüglich der vier Ende 1835 nach Russland geschickten, heute verschollenen Transparente unterläuft der Autorin eine Verwechslung bei der Zuordnung der den einzelnen Bildern jeweils zugeordneten Musikbegleitung (340). Unverständlich ist die Aufnahme der *Ruine Oybin bei Mondschein* – wenngleich mit Fragezeichen – in Ausstellung und Katalog (350); denn dass das Bild nicht von Friedrich stammt, ist ganz offensichtlich, und Verwiebe plädiert selbst für eine Zuschreibung an Ernst Ferdinand Oehme, wie bereits von Helmut Börsch-Supan in seinem Werkkatalog von 1973 (unter Nr. XIV) vorgeschlagen.¹⁸

In der Einleitung zur Abteilung *Empfindsamkeit* (102–115) behandelt Hubertus Gaßner das Melancholische bei Friedrich, wobei er zunächst auf die Mädchen- bzw. Frauendarstellungen des Kleinen Mannheimer Skizzenbuchs mit durchaus ikonographischer Lesart eingeht, etwa zur sogenannten „romantischen Leserin“: „Die Distel und der nackte Stein, auf dem die Leserin mit Arm und Oberkörper liegt, symbolisieren Schwermut oder Wehmut, die sprudelnde Quelle aber mit dem Bach im Hintergrund und die Bäume Lebendigkeit und Lebenslust.“ Gaßner schließt hieran die Frage an, „ob wir es hier nicht mit dem neuen Bildtypus der ‚süßen Melancholie‘ zu tun haben, der sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von England und

¹⁸ In seinem AKL-Artikel über Friedrich (wie Anm. 10) plädiert Werner Busch für eine „Rückgabe“ des Bildes an Friedrich. Als Grund nennt er die „Strukturmerkmale in der abstrakt-kompositor[ischen] Anlage“ des Bildes (151). In ihrem Werkkatalog der Zeichnungen bleibt Christina Grummt bei Börsch-Supans Abschreibung (*Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das gesamte Werk*. München 2011: Nr. III–17).

Frankreich aus verbreitet hat [...]“ (108) Darauf wäre näher einzugehen gewesen; denn die „süße“ oder „sanfte“ Melancholie“, wie sie Diderot 1763 in der *Encyclopédie* definiert, nämlich als „sentiment doux“, ist vor allem ein literarischer Topos, der vor das 18. Jahrhundert noch zurückreicht, und es ist die Frage, ob seine Bedeutungsgehalte mit Friedrichs Darstellungen übereinkommen. Ausgehend von der Betrachtung des Holzschnitts *Frau mit Spinnenetz zwischen kahlen Bäumen*, die er als „allgemeinere, allegorisch vermittelte Bildreflexion über die Vergänglichkeit des Daseins“ (110) qualifiziert, geht Gaßner zum Motiv der Ruine als der für Friedrich wichtigsten „Veranschaulichung des Vergänglichkeitsgedankens“ (111) über und schließlich zu den Vanitas-Allegorien im Spätwerk. Bei der Interpretation dieser wie der frühen melancholischen Bilder folgt er den Ausführungen von Helmut Börsch-Supan in dessen Werkkatalog von 1973.

Hubertus Gaßners umfangreichster Beitrag ist seine Einleitung zur Abteilung *Komposition* (272–289), in der er sich hauptsächlich mit einigen Bilderpaaren beschäftigt. Allerdings unterlaufen ihm hier aufgrund der Nichtbeachtung jüngerer Forschungsliteratur¹⁹ einige Fehler. Die beiden *Böhmischen Landschaften* von 1808 zeigen keineswegs ein räumliches Kontinuum, so dass sich in der Zusammenschau ein panoramatisches Gesamtbild ergäbe, und sie waren auch keine Auftragswerke für „Graf Franz Anton von Thun und Hohenstein, der das Bildpaar beim Künstler als Hochzeitsgeschenk für seine Verlobte, Gräfin Brühl, und sich selbst in Auftrag gab“ (278)²⁰ – eine Annahme, die Gaßner aber als Grundlage für weitergehende Interpretationen nimmt. Trotz der Plausibilität, die diese Interpretationen durchaus auch aufgrund des Motivbestandes vor allem des Dresdner Bildes mit seinen Allusionen an das Leben eines Menschenpaares haben, ist seine Qualifizierung der heute leider auf zwei Museen verteilten Bilder als „Hochzeits-Paarbild“ deshalb wohl nicht aufrechtzuerhalten. (Tatsächlich hat das Brautpaar bei seinem ersten Besuch in Friedrichs Atelier die Bilder schon weitgehend fertiggestellt vorgefunden.)

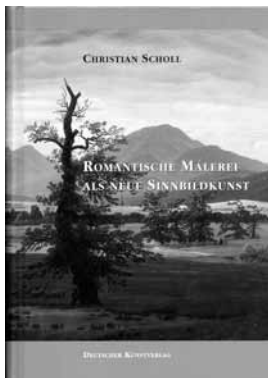
Gänzlich fehlt geht Hubertus Gaßner in der Annahme einer Pendantbeziehung der beiden Bilder *Wiesen bei Greifswald* in der Hamburger Kunsthalle und *Greifswald bei Mondschein* im Nationalmuseum Oslo (283–287), was schon daraus hervorgeht, dass das Osloer Bild erheblich kleiner als das Hamburger ist. Diese wichtige Differenz (die Gaßner registriert, ohne daraus die nötige Konsequenz zu ziehen) wird im Abbildungsteil dadurch unkenntlich gemacht, dass beide Bilder in genau gleicher Größe nebeneinandergestellt werden (318 f.). Bei zwei wirklichen Bilderpaaren (*Tannenwald mit Wasserfall* und *Frühsschnee* [326]; *Schiffe auf der Reede* und *Mondnacht am Strand mit Fischern* [304 f.]) sind die Pendants in der falschen Reihenfolge angeordnet.

19 Hoch, Karl-Ludwig: *Caspar David Friedrich und die böhmischen Berge*. Dresden 1987: 102–112, 118–123 (zu den beiden *Böhmischen Landschaften*); Zimmermann 2000 (wie Anm. 16; zu mehreren Bilderpaaren).

20 Gaßner gibt keine Quelle für diese Fehlinformation an; möglicherweise ist sie angeregt von der Darstellung bei Busch 2003 (wie Anm. 10): 153, wo die Werke als „Hochzeitsbilder“ bezeichnet werden. In seinem AKL-Artikel (wie Anm. 10) schreibt Busch, Friedrich hätte die Bilder zur Hochzeit der gräflichen Auftraggeber gemalt, und es handle sich um Riesengebirgs-Landschaften (148).

Besprechungen des Hamburger Bilderpaars *Tannenwald mit Wasserfall und Fröh-schnee* und des kleinen, auf Dresden und München verteilten Paares *Bäume und Sträucher im Schnee* und *Fichtendickicht im Walde* (289 f.; der Anfang der Besprechung des letzteren fehlt im gedruckten Text) beschließen Gaßners Ausführungen. Während m. E. in beiden Fällen kein Zweifel an einer eindeutigen und unumkehrbaren Abfolge der Bilder bestehen kann²¹, argumentiert der Autor im Sinne einer „dialektischen Verschränkung“, das heißt im Sinne einer naturhaften Zyklik im Übergang vom Leben zum Tod und umgekehrt. Dies widerspricht jedoch den religiösen Auffassungen Friedrichs, die hier vor allem mit der für ihn zentralen Thematik von Tod und Auferstehung – wieder einmal – unter den Tisch fallen. So ist auch beim Dresden/Münchener Bildpaar kein greifbares Fazit bezüglich dessen Aussage zu erkennen, wenn Gaßner abschließend dazu feststellt, das scheinbar Nichtssagende der Darstellungen würde „durch die ausgeprägte Symmetrieachse und die fein gewobene Gitterstruktur in der Bildkomposition über die zufällige Erscheinung“ hinausgehoben und „zu einem streng geordneten Bild“ verallgemeinert (289).

Eine Gesamtbeurteilung des Katalogs fällt angesichts der Heterogenität der Einzelbeiträge schwer. Äußerlich schön gestaltet und gedruckt, bleibt die Publikation inhaltlich weit hinter dem zurück, was angesichts des seit 1973 erreichten Forschungsfortschritts möglich gewesen wäre. Allzu hypothetischen, mit plakativen Erklärungsmustern operierenden Beiträgen steht ein viel zu geringes Volumen an solider Kommentierung der präsentierten Werke gegenüber. Angesichts der Möglichkeiten, die ein derartiges Projekt gerade angesichts der Frontenbildung in der Friedrichforschung einem unvoreingenommen agierenden Kurator eigentlich eröffnet, kann das vorgelegte Ergebnis nur als vertane Chance eingestuft werden.



Scholl, Christian: *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*. München/ Berlin: Deutscher Kunstverlag 2007. 462 S., 20 Abb. ISBN 978-3-4220669-7. € 68,00.

Die Zielsetzung der umfangreichen Arbeit von Christian Scholl – einer Göttinger Habilitationsschrift von 2005²² – ist es, ein historisch angemessenes Verständnis der romantischen Malerei zu gewinnen – ein Verständnis, dem der Autor den Titel „neue Sinnbildkunst“ gibt. Allein dieser Terminus macht deutlich, dass sein Ansatz in explizitem Gegen-

21 Cf. dazu Zimmermann 2000 (wie Anm. 16): 249–253.

22 Dieser Sachverhalt ist der Grund dafür, dass das bereits 2006 erschienene Buch von Thomas Noll erst im Anschluss vorgestellt wird, obwohl Scholl, wie Hinweise in den Anmerkungen zeigen, es vor Drucklegung seines Buches noch zur Kenntnis genommen hat.