



Noll, Thomas: Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich. Physikotheologie, Wirkungsästhetik und Emblematik. Voraussetzungen und Deutung. München/ Berlin: Deutscher Kunstverlag 2006. 132 S., 23 Abb. ISBN 978-3-422-06612-0. € 19,80.

Die kleine, doch gehaltvolle Publikation von Thomas Noll erscheint nicht nur in zeitlicher, sondern auch in inhaltlicher Hinsicht eng mit dem Buch von Christian Scholl verbunden, steht hier doch die allegorische Dimension der Bilder Friedrichs im Zentrum des Interesses und liegt hier doch in den wesentlichen Punkten ein gleichartiges Grundverständnis der Kunst des Romantikers und der Möglichkeiten ihrer Ausdeutung vor. Die an den Schluss des Buches

gestellte Hauptthese lautet: „Friedrichs Landschaftsmalerei [...] zielt nach Auskunft der erhaltenen Schriftquellen entschieden darauf, über die Vermittlung einer ‚ästhetischen Stimmung‘ oder ‚Rührung‘ und über ‚Reverien‘ hinaus einen begrifflich faßbaren allegorischen und vor allem religiös-allegorischen Sinngehalt zu veranschaulichen, einen ‚sensus allegoricus‘, den der Betrachter, sofern er imstande ist, nicht nur mit leiblichen Augen zu sehen, ‚hinter‘ dem ‚sensus litteralis‘ erkennt oder wenigstens erahnt.“ (100)

Die zu diesem Fazit führenden Überlegungen sind überzeugend. Wie der Untertitel seines Buches anzeigt, geht es Noll darum, die Bedeutung dreier Strömungen (Faktoren) herauszustellen – der Physikotheologie, der Wirkungsästhetik und der Emblematik –, die allesamt als konstitutiv für die Kunst Friedrichs anzusehen sind, und zwar im Sinne von grundlegenden Voraussetzungen (die ersten beiden) und konkreten, die Motivik und Struktur der Bilder betreffenden Einflüssen (der dritte). Insofern sind die drei Faktoren nicht gleichwertig; der Emblematik kommt das meiste Gewicht zu.

Die ersten drei Kapitel können als eine Vorklärung verstanden werden. Zunächst (12–24) sondiert Thomas Noll, welche Idealvorstellung die zeitgenössische Theorie der Landschaftsmalerei an ein Werk dieser Gattung stellt und was sie zur Frage möglicher inhaltlicher Mitteilungen sagt. Er zieht dafür Carl Ludwig Fernows Aufsatz *Über die Landschaftsmalerei* (1803) und Christian August Semlers umfangreiche *Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerei* (1800) heran. Während die Landschaft für Fernow keinen bestimmten Inhalt hat, sondern durch ihren „Totaleindruck“ den Betrachter in eine ästhetische Stimmung versetzt, betont Semler, dass die Landschaft Gefühle und Gedanken hervorrufen kann und soll, die nicht beliebig sind, die sich aber in einem „Ideenspiel“ relativ frei entwickeln können. Insofern ist eine partielle Übereinstimmung der Auffassungen Friedrichs mit diesen Theorien festzustellen; alle drei meinen, dass ein Landschaftsmaler ein „Landschaftsdichter“ sein soll, da seine Kompositionen „dichterisch erfunden“, also keine platten Abpiegelungen der Realität, sind.

Das zweite Kapitel (25–37) widmet sich der Frage, warum es bei solch grundlegender Übereinstimmung angesichts des *Tetschener Altars* dennoch zum Streit kommen konnte. Eine entscheidende Rolle spielte hier die Allegorie: Der Kammerherr von Ramdohr, der Anführer des Streits, verwarf den Gebrauch einer Landschaft „zur Allegorisierung einer bestimmten religiösen Idee, oder auch nur zur Erweckung der Andacht“. Unter Rekurs auf die Äußerungen des Künstlers hält Noll zunächst fest, dass der *Tetschener Altar* in der Tat eindeutig als eine religiöse Allegorie zu verstehen ist, und zwar auch *ohne* den Rahmen mit dessen explizit symbolischen Motiven: „Im ganzen verstand Friedrich sein Landschaftsbild offenkundig als eine christozentrische Glaubensallegorie [...]“ (36). Ähnlich wie bei Christian Scholl enthalten die Ausführungen zu diesem epochalen Werk grundlegende Klarstellungen, die sich auch in den Anmerkungen in der Kritik an einigen zum Teil abwegigen früheren Deutungen niederschlagen.

Im dritten Kapitel (38–46) konkretisiert Thomas Noll den allegorischen Charakter Friedrichscher Bilder an weiteren Beispielen, dem Berliner *Kreuz an der Ostsee* und dem *Mönch am Meer*. Dem erstgenannten Bild attestiert er eine konkrete, begrifflich scharfe Bedeutung der dargestellten Dinge; bezüglich des „Mönchsbildes“ hält er fest, dass dessen für die Betrachter schwere Erfassbarkeit „von einer von vornherein beabsichtigten Vieldeutigkeit bzw. einer intentionalen Sinnoffenheit sorgfältig zu unterscheiden“ ist (46). Damit macht er klar, dass die von anderen Autoren behauptete „Sinnoffenheit“ der Bilder mit ihrem Allegoriecharakter nicht zu vereinbaren ist.

Im vierten Kapitel (47–55), in dem es nun um die Tradition der Physikotheologie geht, bestimmt der Autor zunächst ein weiteres Bild, den verlorenen *Dom zu Meissen*, ebenfalls als Allegorie, und zwar als „allegorische Darstellung der kirchen- und theologiegeschichtlichen Veränderungen durch die Reformation“ (47 f.). Der auf diesem Bild dargestellte, „sinnend“ den Himmel betrachtende Geistliche dient als Anlass zur Erläuterung der Idee der Physikotheologie: Die Natur im großen wie in ihren einzelnen Teilen ist als Werk Gottes dafür geeignet, den Menschen auf Gott zu verweisen, kann daher für eine Art Gottesdienst eingesetzt werden – eine Voraussetzung also des Friedrichschen Ansatzes, Landschaftsbilder als Anregungen für religiöse Reflexionen zu konzipieren. Man muss allerdings anmerken, dass es der Physikotheologie vorrangig um ein aus der Schöpfung abgeleitetes allgemeines Gotteslob geht und nicht um bestimmte symbolische Bedeutungen oder spezifische religiöse Aussagen; insofern liegt die Verknüpfung mit Friedrichs Kunst eher in der allgemeinen Disposition oder im „religiösen Hintergrund“, wie Thomas Noll selbst sagt (59). Er grenzt die Physikotheologie sodann sowohl vom Pantheismus als auch vom Panentheismus ab, die er beide – gegen in der Friedrich-Literatur verbreitete Meinungen – als unvereinbar mit Friedrichs Auffassung kennzeichnet.

Weitere Klarstellungen folgen im fünften Kapitel (56–62). Den mit dem Künstler sehr wahrscheinlich persönlich bekannten Pfarrer und Dichter Ludwig Gotthard Kosegarten sieht Noll in enger Verbindung mit Friedrich (was er an dessen *Abtei im Eichwald* zu verdeutlichen sucht); Kosegarten könnte ein wichtiger Vermittler protestantischen physikotheologischen Gedankenguts für den Künstler gewesen sein. Dagegen

bestreitet Thomas Noll, wiederum gegen in der Sekundärliteratur, u. a. von Werner Busch, verbreitete Auffassungen, eine engere Verbindung mit Friedrich Schlegel, da dieser der Anschauung der Natur nur einen sehr nachrangigen Stellenwert für religiöse Erfahrung einräumt.

Im sechsten Kapitel (63–70) folgt die Erläuterung der wirkungsästhetischen Wahrnehmung der Landschaft anhand wichtiger Vertreter (Addison, Sulzer, Hirschfeld).

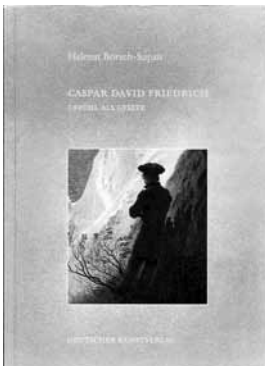
Beim Blick auf die Emblemik im siebten und achten Kapitel (71–102) schließlich kann Thomas Noll konkrete Bezüge der Friedrichschen Landschaftskunst zu dieser barocken Bildwelt aufzeigen. Zunächst geht er nochmals auf den *Tetschener Altar* ein, dessen endgültige Gestalt er mithilfe eines Blicks auf die Vorstufen als „schrittweise und letztlich radikal vollzogene Reduktion und Konzentration auf die allein aussageträchtigen Elemente“ (72) versteht.

Im folgenden zeigt er emblematische Aspekte an vier Werken auf – *Kreuz an der Ostsee*, *Morgen im Riesengebirge*, *Frau vor der untergehenden Sonne* und *Ansicht eines Hafens* –, wobei er verschiedene Werke des 17. Jahrhunderts heranzieht, beim *Morgen im Riesengebirge* aber auch eine Darstellung der *Tabula Cebetis* von Erhard Schön von 1531. Die Bezüge sind durchweg überzeugend, auch wenn Thomas Noll keine wörtlichen Übernahmen behaupten will, jedoch verweist der Bezug auf die *Tabula Cebetis* auf die Relevanz auch nicht-emblematischer Bildquellen, was Noll selbst angesichts der bekannten Beschäftigung Friedrichs mit Jacob van Ruisdael noch etwas weiter ausführt. Er greift auch das Problem des „Realismus“ bei Friedrich auf, das heißt den Status derjenigen Bilder, die – wie die *Ansicht eines Hafens* – von sich aus keinen Hinweis auf eine mögliche allegorische Dimension geben. Für sie gibt es eine Entsprechung im sog. „idealtypischen Emblem“ (Albrecht Schöne), das ebenfalls als bloß natürliche Szene erscheint, deren allegorischer Charakter daher notwendig einer Texterläuterung bedarf. Noll erwägt die Möglichkeit, dass Friedrich solche „realistischen“ Embleme in selbständige Tafelbilder umgesetzt haben könnte (97).

Insgesamt ist das kleine Buch als wichtige Arbeit einzustufen, die freilich einerseits manche Überschneidung mit dem Buch von Christian Scholl aufweist und in der Haupttendenz mit ihr übereinstimmt, andererseits aber auch einige weitere Aspekte und Beobachtungen hinzufügt. – Mit 23 Abbildungen ist die Publikation besser ausgestattet als das Werk von Scholl, doch fehlt ein Literaturverzeichnis und – ebenso wie bei Scholl – ein Register der besprochenen Werke Friedrichs, das in das Personenverzeichnis hätte integriert werden können.

Sieht man – was durch ihre inhaltliche Nähe gerechtfertigt ist – die Bücher von Christian Scholl und Thomas Noll zusammen, so handelt es sich um wichtige Publikationen, die eine erhebliche Revision verbreiteter Auffassungen zur Kunst Friedrichs (wie noch im Essen/Hamburger Ausstellungskatalog artikuliert) bedeuten. Die logische und historische Abklärung des Gegensatzes von Autonomieästhetik und emblematisch orientierter Kunst aufgrund gründlicher Quellenauswertung setzt eine fundierte und differenzierte Beschreibung der tatsächlichen kunstgeschichtlichen Vorgänge an die Stelle simplifizierender und klischeehafter Modelle. Dazu gehört das Aufzeigen bedeutender Rückbindungen an die Tradition, die der Theorie

eines fundamentalen „Bruchs“ und eines generellen „Endes der Ikonographie“ um 1800 ebenso den Boden entziehen wie dem Konzept der „Mehrsinnigkeit“ und einem teleologisch auf die Moderne abzielenden Verständnis der Romantik. Mit diesen Ergebnissen bedeuten beide Bücher eine Rehabilitation des Ansatzes von Helmut Börsch-Supan – natürlich nicht in dem Sinne, dass alle seine Deutungen richtig sein müssten, sondern in dem Sinne, dass sein ikonographisch orientierter Ansatz und sein Beharren auf einem eindeutigen, in der Regel religiösen Aussagegehalt der Werke der Kunst Friedrichs ganz und gar angemessen sind. Aus der Perspektive der neuen Publikationen wird deutlich, dass Börsch-Supans Buch von 1973 *den* bis heute entscheidenden Fortschritt der Friedrich-Forschung darstellt und dass dessen auf breiter Basis propagierte, von viel unfruchtbarer Polemik begleitete Abwertung eine langandauernde Beeinträchtigung des Forschungsfortschritts bewirkt hat, die nunmehr überwunden werden könnte – vorausgesetzt, dass die Bücher die Aufmerksamkeit erhalten, die sie verdienen.



Börsch-Supan, Helmut: *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz.* München/ Berlin: Deutscher Kunstverlag 2008. 240 S., 108 Abb., 8 Farbtafeln. ISBN 978-3-422-06807-0. € 24,90.

Bei diesem Buch des Altmeisters der Caspar-David-Friedrich-Forschung handelt es sich nicht um eine stringent angelegte Monographie, sondern um eine Sammlung von Studien unterschiedlichen Charakters, die allerdings einem Leitthema verpflichtet sind: der besonderen Berücksichtigung der Biographie des Künstlers verbunden mit dem Versuch, die Eigenart des Werkes daraus verständlich zu machen. Die Texte enthalten einen Reichtum an Beobachtungen und Einsichten, wie er nur auf der Grundlage einer jahrzehntelangen Beschäftigung mit ihrem Gegenstand möglich wird, und sie sind insofern von hoher Sachkenntnis geprägt; doch fließen gerade wegen dieser in der Friedrichforschung singulären Disposition widerständige, ja provokative Aspekte ein. Einerseits ist das Werk in gelegentlichen Details nicht ganz fehlerfrei²⁵ – wohl deshalb, weil Börsch-Supan seit längerem andere große Projekte verfolgt; andererseits jedoch zeugt das Buch von einer Tiefe der Einsicht, die sich nur ergeben kann, wenn das Nachdenken über Friedrich und seine Kunst nie unterbrochen wurde. Zuweilen fließt auch eine persönliche Note ein.

²⁵ Nicht St. Jacobi in Greifswald war Friedrichs Taufkirche, sondern St. Nicolai (61), und die beiden *Böhmischen Landschaften* von 1808 wurden nicht für Graf Franz Anton von Thun-Hohenstein gemalt (146, 183; dazu siehe bereits oben zum Katalogtext von Hubertus Gaßner). Auch führte die Reise im Sommer 1807 wohl nicht bis nach Wien (183).