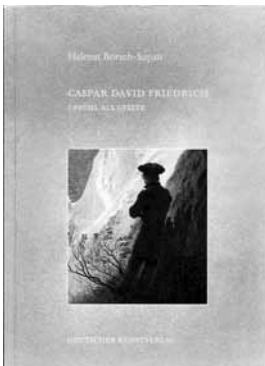


eines fundamentalen „Bruchs“ und eines generellen „Endes der Ikonographie“ um 1800 ebenso den Boden entziehen wie dem Konzept der „Mehrsinnigkeit“ und einem teleologisch auf die Moderne abzielenden Verständnis der Romantik. Mit diesen Ergebnissen bedeuten beide Bücher eine Rehabilitation des Ansatzes 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 fehlerfrei<sup>25</sup> – 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.

<sup>25</sup> 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).

Eine Provokation ist schon der Untertitel *Gefühl als Gesetz*, der sich insbesondere auf Friedrichs Diktum „Des Künstlers Gefühl ist sein Gesetz“ beruft: Wie kann ein Wissenschaftler, der subjektive Befindlichkeiten doch so weit wie möglich beiseitelassen soll, dieser vom Künstler reklamierten Dimension der Werke gerecht werden?

Das erste Kapitel („Das Große Gehege“ oder der „Abend an der Elbe“, 11–18) widmet Börsch-Supan dem Dresdner Bild von 1832, das ihm rückblickend als „Schlüssel für das Ganze“, d. h. für das „einzigartige Lebenswerk dieses Malers“, erscheint. Neben einer Reihe von Beobachtungen zur Farbigkeit, zur – in Friedrichs Werk seltenen – Reinheit des Himmels und zu formalen Strukturen der Komposition betont er das neben der Biographie zweite Leitmotiv des Buches: den Ablauf der Zeit. Man müsse über das im Bild Gezeigte hinaus immer auch das mit einbeziehen, was zeitlich folge. Während im Werkkatalog von 1973 von einer „Abendstimmung unmittelbar nach Sonnenuntergang“ die Rede ist (431), ist hier der dargestellte Moment korrigiert: „Die Sonne ist noch nicht untergegangen. Ehe sie gänzlich verschwindet, wird sie noch einmal kurz in dem hellen Himmelsstreifen über dem das Wiesengelände begrenzenden Waldsaum auftauchen. Ungefähr zu dieser Zeit wird das Schiff, vielleicht genau unterhalb der Sonne, stranden.“ (14) Auch die Schönheit des Himmels spielt ihre Rolle in diesem Prozess: „Bis alles in Dunkelheit versinkt und nur die Erwartung eines neuen Tages bleibt, vermittelt die Schönheit des Himmels die Empfindung einer Erlösung.“ (14 f.) Sie ist zugleich – neben der Motivik – Schlüssel der Deutung: „Das Erregende, ja Verstörende, eingekleidet in berückende Schönheit im Himmel und seinen Reflexen auf der Erde, verweist auf ‚letzte Dinge‘, auf das, worum nahezu alle in Bildern gegossene Gedanken Friedrichs kreisen, nämlich um das endliche Leben als Vorstufe zum ewigen.“ (16)

Diese schlichte Umschreibung der Botschaft, die unmittelbar aus der Betrachtung des Bildes hervorgeht, ist das Gegenteil des aufwendigen Deutungskonstrukts von Gregor Wedekind, das sich gegenüber dem Bild verselbständigt (und bei der das Moment der Zeit nicht vorkommt). In sachlicher Hinsicht sei angemerkt, dass Börsch-Supan die Ausführungen Mayumi Oharas nicht ganz korrekt wiedergibt und das Bild ebenso wie Wedekind, doch aus anderen Gründen, weiterhin als Darstellung des „Großen Geheges“ behandelt. Der Stellenwert und die Autorschaft der auch von Wedekind nicht beanstandeten *Skizze zum Großen Gehege* (Farbtafel II) sollte meines Erachtens einer erneuten Prüfung unterzogen werden, da diese Skizze kompositorisch dem Reproduktionsstich näher steht als dem Original.

Im folgenden Kapitel *Gemälde im Umkreis des „Großen Geheges“* (27–45) bespricht Börsch-Supan zunächst fünf in engerer Beziehung zu diesem Bild stehende Werke, allen voran die *Lebensstufen*, die ebenfalls den Lebensabend versinnbildlichen und bildnerische Parallelen im Himmel und in der Gestaltung des Vordergrunds aufweisen. Börsch-Supan zeigt mit diesen Besprechungen auf, wie sehr die Einbeziehung verwandter Kompositionen das Verständnis eines Bildes absichern und vertiefen kann. Wieder spielt die Dimension der Zeit eine wichtige Rolle, d. h. die Perspektive auf das noch zu erwartende Geschehen: den Untergang der Sonne, das Hervortreten des Mondes, das Einlaufen eines Schiffes in den Hafen. Und wiederum fasst Börsch-Supan

auch die Schönheit der Bilder ins Auge; so spricht er angesichts der *Meeresküste im Mondschein* von einer „seltene[n] Schönheit des Klanges [...], die tröstlich wirkt.“ (31) – Die nur durch einen Reproduktionsstich bekannte *Felsengegend mit zwei Harfnern* eröffnet eine Sequenz von Bildern, die durch das Thema der Musik miteinander verbunden sind – eine Weiterführung der Zeitproblematik, die eigentlich auch ein eigenes Kapitel hätte abgeben können. Bezüglich des *Abendsterns*<sup>26</sup> macht sich auch Börsch-Supan Gedanken über die reduzierte Gestalt der Frauenkirche; er hält die Reduktion für einen Kunstgriff, um die Kuppel zu einem Echo auf den sich dem Himmel entgegenwölbenden Hügel werden zu lassen. – Bei der letzten hier vorgestellten Gruppe von Bildern geht es um den Betrachterstandpunkt, der bei Friedrich von einer (virtuell) betretbaren Vordergrundzone stark abweichen kann. Darunter stellt Börsch-Supan auch ein bisher unpubliziertes kleines Bild *Welle und Düne* (Farbtafel IV) mit ungewöhnlicher Motivik vor, bei dem der Betrachter gleichsam zum „Schwimmer im unruhigen Meer“ wird (45), was freilich nicht allzu wörtlich genommen werden sollte.

Die beiden folgenden Kapitel (*Bekenntnisse, Zeitkritik und Zustand der Dresdner Malerei um 1830, 47–64; Sympathie, Entfremdung, Fremdheit. Gestalten im Umkreis Friedrichs, 65–112*) stellen eine Einheit dar, indem sie das Dresdner Umfeld Friedrichs und seine Beziehungen zu verschiedenen Künstlern beleuchten. Dafür hat Börsch-Supan Friedrichs Manuskript *Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden* (ca. 1829–1831) einer intensiven Neulektüre unterzogen und unter Hinzuziehung weiteren Quellenmaterials eine erhebliche Erweiterung unserer Kenntnisse auf diesem Feld erreicht. Anhand einer Betrachtung der Akademie-Ausstellung von 1830 gibt er einen Einblick in den damaligen Zustand der Kunstproduktion, auf den Friedrich in seinen *Äußerungen* reagiert hat (51 f.). Kurz vorgestellt werden einige der seit 1820 vielfach artikulierten Kritiken an seiner Kunst; insbesondere weist Börsch-Supan auf die in einem Brief des Künstlers vom 2. Oktober 1825 angesprochenen „bitteren Erfahrungen“ hin, die offensichtlich vor allem mit der Verweigerung einer Anstellung an der Akademie Ende 1823 zu tun haben. Diese letztlich nie geheilte Wunde nimmt er als konstitutives Moment des Friedrichschen Künstlertums ernst, und er kommt später noch mehrfach darauf zurück.

In dem Kapitel über die *Gestalten im Umkreis Friedrichs* werden vier Persönlichkeiten näher behandelt: Carus, Goethe, Dahl und Schinkel. Insbesondere die Abschnitte über Carus und Dahl ergeben aufgrund der bisher so noch nicht vollzogenen Auswertung der *Äußerungen* ganz neuartige, teils befremdliche, aber vor dem ange deuteten Hintergrund verständliche Einblicke in Friedrichs Verhältnis zu seinen Kollegen und Freunden. In den Abschnitten zu Goethe und Schinkel macht Börsch-Supan jeweils Nähe und Fremdheit, Annäherung und Abstoßung, Verständnis und Unverständnis der großen Zeitgenossen deutlich.

Als besonderer Ertrag ist der Exkurs *Urteile über weitere Künstler in Friedrichs „Äußerungen“* zu verbuchen, da Börsch-Supan hier aufgrund einer akribischen Unter-

<sup>26</sup> Siehe oben die Besprechung des Katalogbeitrags von Werner Busch.

suchung des Manuskripts (und einer genauen Kenntnis der damaligen Kunstszene) die Identifikation von weiteren 23 (gegenüber bisher zehn) von Friedrich besprochenen Künstlern weitestgehend überzeugend vorschlagen kann. Der Exkurs versammelt alle identifizierten Künstler (von Johann Samuel Arnhold bis Therese aus dem Winckel) in kurzen Abschnitten; von Ludwig Richter wäre vielleicht auch eine längere Darstellung in der vorangegangenen Abteilung sinnvoll gewesen.

In dem Kapitel über die *Kreidefelsen auf Rügen* (113–142) macht Börsch-Supan dieses – nicht ganz so ausführlich wie das *Große Gehege* besprochene – Bild bzw. die darauf dargestellten Personen zum Ausgangspunkt biographischer Erkundungen des vorangegangenen Werks mit seinen nicht seltenen mehr oder weniger verdeckten Selbstdarstellungen. Ein biographisches Detail hebt er besonders hervor: den Selbstmordversuch, den Friedrich, den beiden erhaltenen diesbezüglichen Zeugnissen zufolge, Anfang 1801 in Dresden begangen haben muss, und er bringt ihn mit dem tragischen Tod des jüngeren Bruders Christoffer 1787 in Verbindung, der Friedrich noch das Leben gerettet hatte, bevor er selbst ertrank. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass Friedrichs geradezu obsessive Beschäftigung mit der Thematik von Tod und Auferstehung mit diesem frühen traumatischen Ereignis zusammenhängt. Die Konstitution des Friedrichschen Künstlertums, seine Verankerung im christlichen Glauben und seine spezifische Bildlichkeit erfolgte im Anschluss an die Lebenskrise von 1801, deren Verarbeitung in Blättern des „Kleinen Mannheimer Skizzenbuchs“ nachvollzogen wird.

Das kurze Kapitel über das *Wegmotiv* (143–154) ist eine Studie, wie sie zu manchen anderen Motiven in Friedrichs Bildern möglich wäre: zu Toren, Eichen, Felsen oder Schiffen etwa. Hier werden Weg und Weglosigkeit, vor allem das – dem Leitthema „Darstellung der Zeit“ verbundene – Motiv des Weges als Symbol für den Lebensweg, anhand von zwölf Bildbeispielen besprochen.

Gestalterisch ausformuliert ist das nach Börsch-Supan zentrale Thema Friedrichs in den Zeiten-Zyklen. In dem diesen Zyklen gewidmeten Kapitel (155–175) kann exemplarisch das Bilddenken Friedrichs anhand thematisch miteinander verbundener Werke nachvollzogen werden, sowohl in der Komposition wie in der Variation inhaltlich aufeinander bezogener Motive. Börsch-Supan führt hier nochmals die Argumente für die Existenz verschiedener, teilweise verloreener Fassungen des zuerst 1803 gestalteten Jahreszeiten-Zyklus an.

In dem Kapitel über *Grundsätze der Bildgestaltung* (177–190) widmet er sich kompositorischen Prinzipien wie der Symmetrie und der Reihung, vor allem aber – dem Leitthema des Buches entsprechend – der Raumgestaltung, die zugleich eine Zeitgestaltung ist. In diesem an konkreten und oft ins Detail gehenden Beobachtungen reichen Kapitel nimmt Helmut Börsch-Supan auch zur geometrischen Konstruktion der Bilder Stellung; er meint dazu: „Auf die Evidenz kommt es an, nicht auf die mathematische Genauigkeit.“ (184) Statt genauer mathematischer Ausmessung sei es „das Gefühl, das in der Regel die Bildordnung bestimmt. Wenn etwas die Mitte einnimmt, wird es als in der Mitte stehend empfunden. Die errechnete Mitte muß sich damit nicht decken. So wird für den Betrachter eine leichte belebende Bewegung erzeugt.

Die Dinge erscheinen nicht erstarrt in einem Bildgefüge.“ (188) Zur Bedeutung des Goldenen Schnitts bei Friedrich nimmt Börsch-Supan mit einer gewissen Skepsis Stellung. Die Geometrie ist für ihn jedoch durchaus ein wichtiger Aspekt mancher Bilder; in ihr und vor allem in der Symmetrie sieht er ein Symbol der Ewigkeit und der Anwesenheit Gottes (188 f.).

In dem Kapitel *Selbstdarstellungen in Abbild, Wort und Symbol* (191–201) befasst sich Börsch-Supan mit den zwischen 1800 und 1810 entstandenen Selbstporträts sowie den mehr oder weniger verdeckten Selbstdarstellungen auf den Ölbildern wie etwa auf dem *Spaziergang in der Abenddämmerung*. Derartige Selbstdarstellungen gibt es zweifellos, doch scheint es mir etwas übers Ziel hinausgeschossen, auch von einer Anwesenheit lediglich „in Gedanken“ auszugehen wie bei den *Böhmischen Landschaften* von 1808. Plausibel dagegen ist die Annahme, auch in Schiffen oder Bäumen symbolische Selbstdarstellungen zu sehen.

Das abschließende kurze Kapitel *Leben und Nachleben* (203–208) thematisiert in sehr groben Zügen die Friedrich-Rezeption seit dem frühen 20. Jahrhundert, die zu guten Teilen eine Geschichte des ideologischen Missbrauchs und der Ignoranz gegenüber den eigentlichen Absichten und Inhalten dieser in der Moderne zunehmend fremd gewordenen Kunst ist. (Implizit zeigen ja die Arbeiten von Christian Scholl und Thomas Noll, welcher Aufwand erforderlich ist, um zu einem historisch angemessenen Friedrich-Bild zu kommen.) Börsch-Supan kommt hier zusammenfassend auf sein Anliegen zurück, das Werk aus der Biographie heraus zu verstehen – nicht nur, aber vor allem auch aus deren negativen Aspekten, aus den beiden schweren Lebenskrisen um 1801 und um 1826, aus dem Verletztsein durch Missverständnisse, kaltherzige Kritik und akademische Zurücksetzung. Diese Aspekte sollten einbezogen werden, um die „seelische Tiefendimension von Friedrichs Werk“ (206) erfassen zu können; denn: „Harmonie, die Disharmonie der Verzweiflung auflöst und trösten soll, ist eine andere als die dem Behagen entsprungene. [...] Wer bei Friedrich Sinnoffenheit behauptet, kann nicht nachfühlen, wie ein Mensch, den die Mitschuld am Tod eines Bruders so sehr belastet hat, daß er glaubte, sich das Leben nehmen zu müssen, mit seiner Kunst einen lebensnotwendigen Trost für sich und andere hervorgebracht hat.“ (208) Die These der Sinnoffenheit und die Verdrängung des Todes als des für Friedrich zentralen Themas gehen dabei Hand in Hand. Wenn Börsch-Supan hier vom Interpreten die Fähigkeit des „Nachfühlens“ fordert, stößt dies freilich an kaum zu überwindende Grenzen. Es ist sicher richtig, dass durch die Berücksichtigung der Biographie eine „Tiefendimension“ des Werks erschlossen werden kann; doch hat auch das Werk in der Gestalt, in der Friedrich es in die Welt entlassen hat – also ohne direkt ablesbare biographische Informationen –, eine Stimmigkeit „in sich“, die sich von der Biographie auch wieder ablöst und ebenso als vollgültige Ansicht des Kunstwerks Geltung hat.