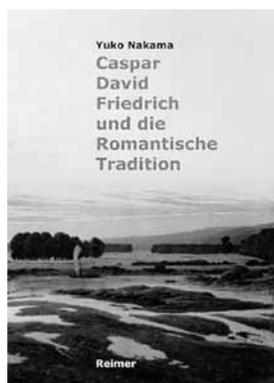


Seite 176 zeigt keinen Ausschnitt, sondern das ganze Bild. – Es ist schade, dass das auf gutem Papier gedruckte und solide gebundene Buch durch die genannten Mängel beeinträchtigt ist – sowohl die Betreuer der Dissertation wie der Verlag hätten hier tätig werden müssen –; dennoch ist es im Ganzen eine gute und nützliche Publikation.



Yuko Nakama; Caspar David Friedrich und die Romantische Tradition. Moderne des Sehens und Denkens; Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2011; 264 S., 203 Abb., 14 Farbbabb., ein farbiges Frontispiz; ISBN 978-3-496-01438-6; € 39

Das Buch⁵ ist die deutsche, erweiterte und mit einem Exkurs versehene Übersetzung der zuerst 2007 in Tokyo auf japanisch erschienenen Dissertation⁶, die die Autorin im März 2006 an der Universität zu Osaka eingereicht hat. Der neu hinzugefügte Exkurs basiert auf Vorträgen der Zeit von 2007 bis 2009. Die Herausgabe des Buches in deutscher Sprache wurde von Hans Dickel von der Universität Erlangen-Nürnberg betreut.

Yuko Nakamas Blick auf Friedrich ist, wie sie im Untertitel andeutet und im Vorwort klar macht, von der Vorstellung der Verbindung seiner Kunst mit der Kunst der Moderne geleitet: „In diesem Buch wird sein Werk mit Rücksicht auf den im ausgezeichneten Sinne philosophischen ‚Inhalt‘ seiner Bilder mit den Begriffen der Moderne gedeutet, seine ‚eigene‘ Romantik auf ihren kritischen Charakter hin befragt.“ (9) So ergibt sich – dem Konzept des Buches von Nina Hinrichs nicht unähnlich – eine Zweiteilung der Arbeit: Auf den ersten, etwas unglücklich mit „Die eigene Romantik“ (gemeint ist die historische Romantik) betitelten Hauptteil, in dem es um Friedrich in seiner Zeit geht, folgt als zweiter Hauptteil eine Darstellung der „Wiederentdeckung und Rezeption“ Friedrichs im 20. Jahrhundert.

Das erste Kapitel (*Blick aus dem Atelier des Künstlers*, 29–77), das sich mit den beiden heute in Wien aufbewahrten Fenstersepien von circa 1805 befasst, sei, auch wenn nicht auf alle Details eingegangen werden kann, etwas näher betrachtet. Vorweg fällt auf, dass in dem (dem Haupttext vorangestellten) Farbtafelteil (Abbildung I und II) und dann nochmals im Text (Abbildung 3 und 4) die Pendants in der falschen Reihenfolge abgebildet sind – das linke Fenster steht jeweils rechts und das rechte links. Nakama gibt dazu keine Erklärung; diese ergibt sich erst – und auch nur implizit – im späteren Verlauf der Darstellung (siehe unten). Nach der Lokalisierung des Ateliers, in dem die Ausblicke konzipiert wurden, im Haus „An der Elbe 27“ (gegenüber der

⁵ Siehe auch die Besprechung von Helmut Börsch-Supan in: *Baltische Studien* 98 (2012), S. 228f.

⁶ C. D. Friedrich, *Gaka no Atorie kara no Nagame: Sikaku to Shiko no Kindai* [C. D. Friedrich – Malerei der Visualität und Konstruktion].

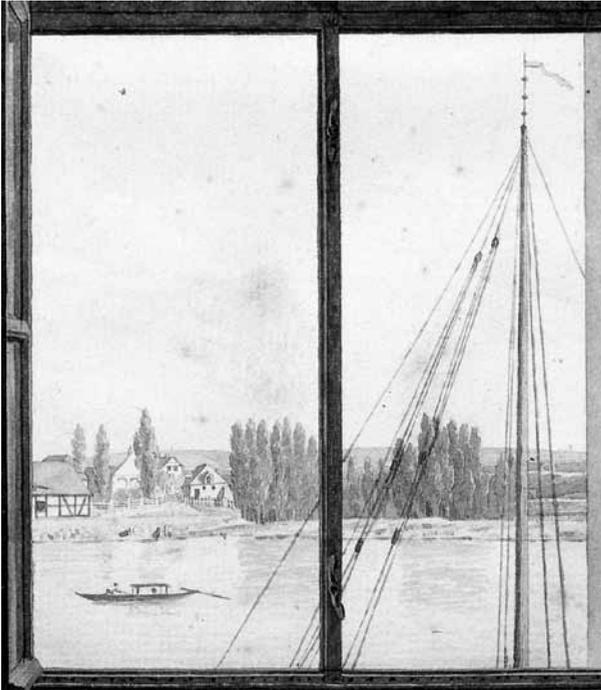


Abb. 1: Friedrich, Caspar David: Blick aus dem Atelier des Künstlers, rechtes Fenster (ca. 1805/06; Wien, Museum Belvedere), Ausschnitt. Aus: Rewald 2011 (s. Anm. 9): S. 119.



Abb. 2: Reusch, Hans Leganger: Der Holzladeplatz an der Elbe (1829/30; Oslo, Nationalmuseum für Kunst, Architektur und Design), Ausschnitt. Aus: Rewald 2011 (s. Anm. 9): S. 38.



Abb. 3: Friedrich, Caspar
David: *Frau am Fenster*
(1822; Berlin, Staatliche Museen, Alte Nationalgalerie),
Ausschnitt. Aus: Rewald 2011
(s. Anm. 9): S. 37.

bisherigen Lokalisierung im Nachbarhaus Nr. 26)⁷ diskutiert Nakama ausführlich die reale Grundlage der auf dem Bild des rechten Fensters gezeigten Aussicht (41–47). Grundsätzlich sind solche Diskussionen wichtig; denn nur dadurch kann man erkennen, ob und wie Friedrich von der Wirklichkeit abgewichen ist, und so Rückschlüsse auf seine künstlerische Intention ziehen.

Zunächst bestreitet Nakama, dass „die dargestellte idyllische Landschaft“ eine detailgetreue Wiedergabe der tatsächlichen Aussicht ist (41). Börsch-Supan hatte sie unter Bezugnahme auf die Hinweise anderer Autoren als Blick „auf die Pappelgruppe westlich der Bastion ‚Der Bär‘, die sich rechts anschließt“⁸, angegeben. Von Friedrichs Atelier aus war aber nicht nur die Baumgruppe zu sehen, sondern auch, links davon, zunächst einige zurückgesetzt stehende Häuser und dann die langgestreckte Fassade des vorderen von zwei parallel angeordneten eingeschossigen Fach-

⁷ Sie folgt dabei einem Hinweis von Herrmann Zschoche; vgl. Caspar David Friedrich, *Die Briefe*, hrsg. von Herrmann Zschoche, Hamburg 2005, S. 34.

⁸ Börsch-Supan/Jähniß 1973 (s. Anm. 4), S. 286. Allerdings hatten die Bastionen der Dresdner Neustadt keine Namen, sondern waren numeriert. Die Auskünfte zum „Bär“ in der älteren Friedrich-Literatur sind uneinheitlich. Nach Eva Papke (*Aus der Geschichte der Dresdner Stadtbefestigung*, Dresden 1992, S. 26) war der „Bär“ ein durch Wolf Caspar von Klengel angelegtes Batardeau (Wehr) im Graben, das den Anschluss der Bastionärbefestigung an die Elbe verriegelte (freundlicher Hinweis von Mario Bauch, Dresden). Nakama geht von einer „Festung“ aus, was nicht zutreffen kann.

werkschuppen, die auf einer Karte von 1807 als „militärische Requisiten Schuppen“ bezeichnet werden (42f. mit Abbildung 17). Nakama bezeichnet diesen Komplex als „Bär-Festung“ und empfindet den auf der Sepia dargestellten Ausschnitt aufgrund seines idyllischen Charakters als einen Gegensatz dazu, da sie voraussetzt, die militärische Anlage müsste von einer schwermütigen, ernsthaften Atmosphäre geprägt sein (44). Über das auf dem Ausblick (hier: Abbildung 1) links dargestellte Gebäude sagt sie ganz richtig: „Es könnte zwar das rechte Ende eines Waffenlagers sein, aber es sieht vielmehr wie ein idyllisches Bauernhaus aus.“ (45) Sie verfolgt dann die Möglichkeit, dass Friedrich ein Bauernhaus in die reale Landschaft eingeschoben hätte, mit nicht unplausiblen Vergleichen zu Bauernhäusern auf Rügen, wie sie auch Friedrich gezeichnet hatte (Abbildung 23), weiter – bis hin zu seinem Bilderpaar *Ländliche ebene Gegend* und *Landschaft mit Windmühlen* (um 1823), das sie als „Darstellung der friedlich geordneten diesseitigen Welt“ (48) versteht. Letztlich bleibt sie bei ihrer Theorie der Einfügung eines Bauernhauses (49).

Tatsächlich hat Friedrich jedoch die reale Situation unverändert übernommen – genauso wie auf dem Pendant den auf die Augustusbrücke gerichteten Blick aus dem linken Fenster. Dies zeigt der Vergleich mit einem Bild von Hans Leganger Reusch von circa 1830 (hier: Abbildung 2), auf dem das östliche Ende des Militärschuppens sowie die – nun schon höher gewachsene – Pappelgruppe vom gegenüberliegenden Ufer (also einem dem Atelier sehr nahen Standpunkt) aus zu sehen sind⁹. Nakama betont, dass die in der Sepia wiedergegebene Aussicht in keiner Weise ein militärisches Ambiente aufruft, sondern eine Art ländliche Idylle zu schildern scheint. Dies kann durchaus Friedrichs Absicht gewesen sein. Er erreichte es durch den kleinen Kunstgriff, dass er von dem Militärschuppen nur das rechte Ende darstellte, so dass dessen wirkliche Gestalt und Größe nicht mehr erkennbar waren und er als Bestandteil – wenn auch nicht unbedingt, wie von Nakama angenommen, als Wohnhaus – einer ländlichen Siedlung aufgefasst werden konnte. Was Friedrich dagegen *wirklich* ‚einschob‘, wird wiederum durch den Vergleich mit Reuschs Vedute klar; es ist der bewimpelte Schiffsmast, der direkt vor dem Fenster auftaucht. Er wäre wegen des der Häuserzeile „An der Elbe“ vorgelagerten Holzladeplatzes in solcher Nähe zum Fenster unmöglich¹⁰ und muss daher für Friedrich eine wichtige symbolische Bedeutung gehabt haben – ebenso wie auf dem späteren Bild *Frau am Fenster*, wo im Fensterausschnitt (hier: Abbildung 3) außerdem noch die – optisch zudem näher gerückte – Pappelgruppe erscheint, der offensichtlich ebenfalls eine wichtige symbolische Funktion zukommt.

Auf diese ikonographischen Details geht Nakama nicht weiter ein, schlägt aber dann vor, in dem Sepienpaar das Begriffspaar *Stadt* und *Land* dargestellt zu sehen:

⁹ Abb. in: Sabine Rewald, *Rooms with a View. The Open Window in the 19th Century*, New Haven und London 2011, S. 38, Abb. 32. Nakamas Behauptung, das „Bauernhaus“ unterscheide sich „vom Waffenlager im Dach, den Fenstern und dem Fachwerk“, und das Waffenlager habe ähnlich ausgesehen wie ein auf Bernardo Bellottos Gemälde *Der ehemalige Zwingergarten in Dresden* dargestelltes Gebäude (S. 74, Anm. 32), trifft nicht zu (vgl. Fritz Löffler, *Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Dresden im 18. Jahrhundert*, Leipzig 3. Aufl. 2009, Taf. 29).

¹⁰ Dies stellt Rewald 2011 (s. Anm. 9), S. 38 heraus.

„Die Erfindung von ‚Land‘ durch den Einschub eines Bauernhauses ins ‚rechte Fenster‘ dient als Kontrast zur ‚Stadt‘ im ‚linken Fenster‘.“ (50) Dies ist allerdings nicht nur wegen des nicht existenten „Bauernhauses“, sondern vor allem wegen des linken Pendants nicht plausibel; denn dort ist ja gar nicht das Gebilde einer Stadt dargestellt, sondern allenfalls die Motivgruppe Fluss (mit Schiffen) und Brücke – der dann beim rechten Fenster in Analogie dazu wohl auch nicht das „Land“ gegenübersteht, sondern die Motivgruppe Fluss mit Schiffen, Häuser und Pappeln (was Konsequenzen für die Deutung der Bilder hat). Aus dieser kompositorischen Regie geht auch hervor, dass es Friedrich darauf ankam, jeweils bestimmte *Motive* in den Ausblicken zu präsentieren und nicht Ausschnitte der Dresdner Topographie, auch wenn die Oberfläche der Darstellungen dies suggeriert.

Im Folgenden versucht Nakama eine in den Fenstersepien erzählte „Geschichte“ zu rekonstruieren, wozu sie andere Motive näher betrachtet und einige Bildvergleiche unternimmt. Bei den Motiven handelt es sich um den Spiegel, den Schlüssel und die Schere. Den Spiegel fasst sie als „Symbol der reinen Seele des Malers“ auf. Den Schlüssel bringt sie in Zusammenhang mit der Tür und der „Stadt“, was insgesamt als „eine Geschichte der säkularen Alltäglichkeit“ (50) zu verstehen sei. Die Schere deutet sie als Symbol für die künstlerische Tätigkeit Friedrichs, und zwar für sein Verfahren der Montage, was sie unmittelbar mit der frühromantischen Idee des Fragments in Verbindung bringt (51). Diese Verknüpfung resümiert sie so: „Sein Interesse an der fragmentarischen Konstruktion hatte die Technik der ‚Montage‘ zur Folge, die Technik, in die Bildfläche ‚Fragmente‘ einzuschieben. *Blick aus dem Atelier des Künstlers* könnte nun als dasjenige Bild Friedrichs interpretiert werden, das die von der hängenden Schere angedeutete Montage-Methode möglicherweise zum ersten Mal thematisiert.“ (53) Nakama veranschaulicht Friedrichs „Montagetechnik“ an einigen weiteren Beispielen, um anschließend in einem eigenen Abschnitt den „Aspekt der Zeitlichkeit“ (55) in die Interpretation der Fensterbilder einzubeziehen, und zwar anhand des Hannoveraner Tageszeitenzyklus von 1820/22 und des Jahreszeiten- und Lebensalterzyklus von 1803, den sie mit ausführlichen Zitaten der Beschreibung von Gotthilf Heinrich von Schubert kommentiert. Diesem Text entnimmt sie auch eine Anspielung auf den Stadt/Land-Gegensatz (61).

Unter Einbeziehung weiterer Vergleichsbeispiele kommt Nakama zu dem Schluss, dass die Fensterbilder mit der Jahreszeiten-Thematik zusammenhängen: Dem Bild mit dem linken Fenster seien die Stadt, der Herbst und das Mannesalter Friedrichs zuzuordnen, dem Bild mit dem rechten Fenster das Land, der Sommer und das Jünglingsalter Friedrichs (66). Erst aus diesen Zuordnungen wird das nirgendwo explizit begründete Motiv der Vertauschung der Pendants deutlich: Der *Sommer* muss natürlich dem *Herbst* vorangestellt werden. Dem steht jedoch entgegen, dass die Fensterbilder keine Anhaltspunkte für eine Jahreszeitendifferenzierung enthalten. Nakama kann ihre Zuordnung nur damit begründen, dass das Stadtmotiv typischerweise auf den Herbstdarstellungen der Zyklen erscheint.

Im letzten Abschnitt des Kapitels mit dem Titel *Visualität und Werk* (69–72) geht es um den Leitbegriff der „Visualität“, mit dessen Hilfe die Autorin eine Verbindung

zur Moderne herstellt (71f.). Diesen Begriff definiert oder erläutert sie nirgends; er scheint ein Synonym für Komposition zu sein und wird in den verschiedenen Passagen des Buches unterschiedlich konkretisiert – im ersten Kapitel mit den „plurale[n] Gesichtspunkte[n]“, „der von der jeweiligen Lage des Sehenden abhängigen Perspektive“ (71) sowie der Fragment-Ästhetik.

Die nähere Betrachtung des ersten Kapitels der Dissertation von Yuko Nakama fördert eine Reihe von Defiziten zutage, die ihren wissenschaftlichen Wert doch recht grundlegend in Frage stellen. Die generelle Interpretation der Fensterbilder ist unplausibel, was sich insbesondere in der unsinnigen Vertauschung der Pendants ausdrückt. Die unterstellte Einfügung eines Bauernhauses trifft nicht zu, das Thema *Stadt* für das linke Fenster ist nicht ersichtlich, und die Zuordnungen zu den Jahreszeiten und Lebensaltern sind in keiner Weise zwingend. Es ist eine oberflächlich-assoziative Interpretationsweise, die hier geübt wird, auch wenn einzelne Verknüpfungen mit den zahlreich eingebrachten Vergleichsbeispielen einleuchten. Es fehlt an kritischer Strenge gegenüber den eigenen Einfällen wie auch gegenüber der sehr selektiv und insgesamt in ungenügendem Ausmaß herangezogenen Sekundärliteratur. Problematisch ist auch die unscharfe und teilweise unrichtige Verwendung mancher Begriffe, so vor allem des *Fragments*, das in dem von Nakama gemeinten Sachverhalt der Montagetechnik nichts zu suchen hat, in ihrem Text aber dazu dient, eine Verbindung Friedrichs zur frühromantischen Philosophie und Literatur herzustellen.

Vor diesem Hintergrund kann die Besprechung der folgenden, durchweg kürzeren Kapitel summarisch ausfallen. – Das zweite Kapitel, *Abstraktion* (78–107), thematisiert, ausgehend vom *Tetschener Altar* (der zwar abgebildet und genannt, aber nicht besprochen wird), „abstrakte“ kompositorische Strukturen in Friedrichs Werken, die Nakama, einer schon von Klaus Lankheit 1951 vorgetragenen These folgend, mit den Abstraktionen in der Kunst der klassischen Moderne in Verbindung bringt. Der Umgang mit zeitgenössischen Kommentaren, aus denen begriffliche Belege wie „architektonisch“, „mathematisch“ oder „abstrakt“ gezogen werden, ist wiederum oberflächlich-assoziativ, da nicht überprüft wird, was diese Begriffe in den diversen Texten jeweils bedeuten. Nakama jedenfalls scheint unter der Abstraktion bei Friedrich die „geometrische Komposition“ zu verstehen (82), und auch das, was bei ihm das „Mathematische“ sein soll (das sie erwartungsgemäß mit Novalis verknüpft), scheint nichts anderes zu bedeuten. Sie benennt lediglich sehr pauschal drei typische Kompositionsstrukturen (86, 88) und geht bei den herangezogenen Werkbeispielen nicht über knappe Hinweise hinaus.

Nur ein Werk betrachtet sie genauer und versucht sie zu deuten: das *Große Gehege* von 1832 (95–105). Zunächst wirft sie nochmals die Frage nach dem Realitätsbezug der Komposition auf – leider jedoch nicht so, wie es von einer wissenschaftlichen Untersuchung zu erwarten wäre, nämlich in einer argumentativen Auseinandersetzung mit Mayumi Oharas Ausführungen¹¹, sondern indem sie einfach eine eigene

11 Mayumi Ohara, *Über das sog. „Große Gehege“ Caspar David Friedrichs*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47 (1984), S. 100–117. Vgl. die Ausführungen im ersten Teil der Besprechungen in dieser Zeitschrift [17 [2013]: 131f.).

Version präsentiert, deren nähere Überprüfung sie dem Leser überlässt. Demnach soll die Ansicht von einem Standort unweit der Weißeritzmündung mit Blickrichtung nach Westen konzipiert und durch die Einfügung von „Fragmenten“ anderer Herkunft zu einem „neuen Landschaftsbild“ weiterentwickelt worden sein (98). Zum Angelpunkt ihrer Interpretation macht sie das Wasser, das Friedrich auf dem Bild als dynamische Naturmacht inszeniert habe: „[...] sein eigenartiger zentrifugaler Gesichtspunkt, der den Eindruck erweckt, als ob das Wasser über den Bildrahmen hinaus dränge, wurde vermutlich mit der Absicht gewählt, der überwältigenden physikalischen Macht des Wassers Ausdruck zu verleihen, das von der über die Ufer getretenen Elbe und deren Nebenfluß Weißeritz ganze Tiefenebenen überschwemmt.“ (101) Das kann man auch anders sehen; denn von bedrohlicher Dynamik des Wassers ist auf dem Bild doch kaum etwas zu spüren; vielmehr herrscht eine ausgesprochen friedliche Abendstimmung. So erscheint Nakamas abschließendes Fazit einigermaßen unvermittelt: „Diese Landschaft erlangt eine einzigartige Stellung in der Geschichte der Landschaftsmalerei, und zwar als diejenige, die, geprägt vom Selbstbewußtsein des menschlichen Daseins in der ambivalenten Beziehung zur Natur, durch die moderne abstrakte Form konstruiert ist.“ (105)

Leitmotiv des dritten Kapitels (*Rügenlandschaft – Diskurs um Natur und Subjekt*, 109–132) ist das der Autorin zufolge von Fremdheit geprägte Verhältnis des Menschen zur Natur. Dabei geht sie auf die *Kreidefelsen auf Rügen* (115–119) und auf den *Mönch am Meer* (123–129) etwas näher ein; doch leiden die Ausführungen auch hier an der mangelnden Aufarbeitung der Sekundärliteratur und an einer zufällig-assoziativen Argumentation. Es entspricht diesem Vorgehen, wenn neben einem Fehler wie der unnötig offen gelassenen Identifikation der topographischen Grundlage der *Kreidefelsen* (130, Anmerkung 13)¹² ein interessanter Hinweis erscheint: Nakama nimmt an, Friedrich sei bei der Komposition dieses Bildes von Schinkels Bilderpaar *Blick vom Berge auf eine italienische Stadt* und *Felsentor* von 1817/18¹³ angeregt worden (119 mit Abbildung 94f.). Das könnte man sogar noch auf eine Verknüpfung des *Felsentors* mit der an späterer Stelle im Buch (Abbildung 116) abgebildeten *Felsenschlucht* ausdehnen. Jedoch übergeht Nakama die Frage, wann und wo Friedrich die Bilder Schinkels gesehen haben könnte. Sie waren auf der Berliner Akademieausstellung 1818 ausgestellt. Doch diese wurde am 27. September eröffnet¹⁴, und das Ehepaar Friedrich war bereits am 31. August von der Reise nach Greifswald (die vermutlich über Berlin führte) wieder in Dresden eingetroffen. So frappierend der Vergleich der vier Bilder untereinander erscheint und so verständlich Nakamas Assoziation ist, so ist es doch wohl vorerst nicht möglich, auf seiner Grundlage unserem Bild des Verhältnisses Friedrichs zu Schinkel eine neue Facette hinzuzufügen; als theoretische Möglichkeit bliebe nur ein Atelierbesuch Fried-

12 Diese Frage ist durch Herrmann Zschoche geklärt worden; vgl. ders., *Caspar David Friedrich auf Rügen*, Amsterdam 1998, S. 84–87, 112–114; ders., *Caspar David Friedrichs Rügen. Eine Spurensuche*, Dresden 2007, S. 91–96.

13 Vgl. Helmut Börsch-Supan, *Bild-Erfindungen* (Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, 20), München und Berlin 2007, 433–435, Kat. Nr. 265.

14 Freundlicher Hinweis von Helmut Börsch-Supan, Berlin.

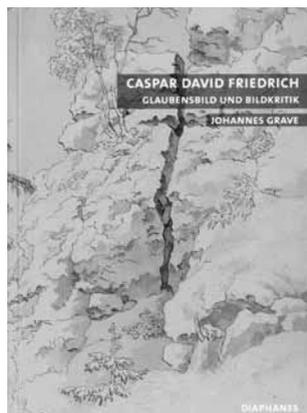
richs bei Schinkel. – Das „Mönchsbild“ verknüpft Nakama ohne nachvollziehbare Begründung mit der „romantischen Ironie“ im Sinne Friedrich Schlegels, um damit Übergängigere Verknüpfungen wie diejenigen mit der Melancholie oder mit dem Erhabenen hinauszugehen: Das Bild „versuchte mit den Techniken der Fragmente und der Ironie den Zeitgenossen das Dilemma der modernen Menschen zu zeigen, daß sie das sich im Erhabenen offenbarende Unendliche nie erreichen können.“ (129)

Im Mittelpunkt des vierten Kapitels (*Landschaft des Nordens – Topographie und Identität*, 133–156) stehen die beiden Bilder *Das Eismeer* und *Der Watzmann*, die Nakama insbesondere unter den Aspekten des Bildraums und des Erhabenen betrachtet. Im Gegensatz zu der noch zu besprechenden Auffassung Johannes Graves steht das, was sie – gestützt auf zeitgenössische Zeugnisse – zur Bildwirkung sagt: „Friedrich legt [...] Wert darauf, von der Eindringlichkeit des leibhaftigen Erlebnisses mitten in der Umwelt bzw. ihrer Atmosphäre involviert zu werden. Es kam ihm auf die ‚Wirklichkeit‘ des Erlebnisses an, auch wenn der Bildraum eine bloß ‚virtuelle Realität‘ bleibt [...]“ (147) – Einen kurzen Abschnitt (149–154) widmet die Autorin den politischen Aspekten bei Friedrich, wobei vor allem auffällt, dass sie die hierzu einschlägigen Arbeiten von Peter Märker und Peter Rautmann offensichtlich nicht konsultiert hat.

Im fünften Kapitel (*Von der Ästhetik der Kontemplation zur neuen Ästhetik – Transparentmalerei*; 157–169) thematisiert Nakama Friedrichs Transparente vor allem unter dem Aspekt einer ihrer Meinung nach neuartigen Ästhetik des Lichts, der Transparenz und der Entmaterialisierung, mit der Friedrich frühe Bestrebungen in vollkommenerer Form habe verwirklichen können. Im zweiten Teil ihres Buchs wird Nakama dann auf diese ästhetischen Aspekte anhand von Beispielen der zeitgenössischen Kunst zurückkommen, insbesondere bei der Besprechung von Werken Gerhard Richters, zu denen sie festhält: „Die Photomalerei, die die von ‚Licht‘ selbst produzierten Effekte benutzt, könnte als ein Vorhaben angesehen werden, Friedrichs lebenslange Suche nach Lichtdarstellung und Entmaterialisierung, die mit *Das Kreuz im Gebirge* (*Tetschener Altar*) anfangend zur Transparentmalerei führte, abzuschließen.“ (219)

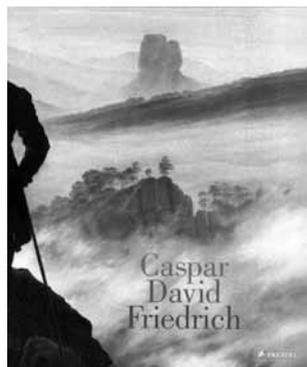
Dieser zweite, deutlich kürzere Teil des Buches ist wiederum in zwei Hauptabschnitte aufgeteilt. Der erste besteht aus dem sechsten Kapitel (*Die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung*, 173–194) und behandelt die Wiederentdeckung Friedrichs im Kontext der Berliner Jahrhundert-Ausstellung von 1906. Der zweite Abschnitt umfasst das siebte Kapitel sowie einen abschließenden Exkurs. Das siebte Kapitel (*Melancholie und die romantische Ironie – von Friedrich zur deutschen Kunst von heute*, 195–227), behandelt die Friedrich-Rezeption in der deutschen Nachkriegskunst anhand von vier Künstlern: Joseph Beuys, Georg Baselitz, Anselm Kiefer und Gerhard Richter. Die Ausführungen sind anregend, aber zu kurz und oberflächlich, um ein deutliches Bild von der Bedeutung Friedrichs für die späteren Künstler gewinnen zu können. Das gleiche gilt für den Exkurs (*Das Erhabene und die romantische Tendenz der gegenwärtigen Kunst*, 229–243), in dem neben Gerhard Richter weitere Künstler, überwiegend aus dem ostasiatischen Raum (und davon besonders ausführlich Hiroshi Sugimoto), behandelt werden. Das meiste wird nur kurz angetippt, bleibt im Allgemeinen, und die eigentlichen Thesen sind nur schwer zu fassen.

Versucht man ein Fazit zu ziehen, so könnte es lauten: Man kann sich von dem Text in vielen Punkten anregen lassen, doch sind die einzelnen Themen und Fragestellungen nicht sorgfältig und gründlich genug ausgearbeitet, um als solide Ergebnisse einer wissenschaftlichen Untersuchung Bestand haben zu können. Als Friedrich-Forscher ist man natürlich froh, eine japanische Arbeit in deutscher Übersetzung lesen zu können, doch besteht eine gewisse Diskrepanz zwischen der anspruchsvollen Publikationsform und dem sachlichen Gehalt. Ähnlich wie bei dem Buch von Nina Hinrichs wundert man sich auch hier über sprachliche und formale Ungereimtheiten und Nachlässigkeiten, die dem Erlanger Betreuer der deutschen Übersetzung und dem Verlag hätten auffallen müssen, angefangen bei der Großschreibung des Worts „Romantische“ im Titel bis zum Literaturverzeichnis, das nicht nur einige Fehler enthält (bei Adorno 1980: „Minia Moralia“, Erscheinungsort: „Frankfurt“), sondern in dem die Werkausgaben von Friedrich Schlegel, Heinrich von Kleist und anderen unter den Namen der Herausgeber sortiert sind – Friedrich Schlegel sogar an zwei verschiedenen Stellen, nämlich unter „Behler“ und unter „Eichner“. Mit Abbildungen ist das Buch sehr großzügig ausgestattet; doch scheint dies wohl auch die Defizite des Textes überspielen zu sollen.



Johannes Grave; Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik; Zürich: Diaphanes 2011; 153 S., 27 Abb.; ISBN 978-3-03734-165-0; € 19,90

Johannes Grave; Caspar David Friedrich; München, London, New York: Prestel 2012; 288 S., 230 Abb.; ISBN 978-3-7913-4627-4; € 99



Da die beiden jetzt zu besprechenden Bücher von Johannes Grave¹⁵ viele inhaltliche Überschneidungen, teilweise auch identischen Wortlaut, aufweisen, seien sie hier zusammen besprochen. Die Seitenangaben beziehen sich im Folgenden auf die Monographie; bei den Zitaten aus dem kleineren Buch von 2011 wird die Angabe „I:“ vor die Seitenzahl gesetzt. Das kleine Buch ist kurz zuvor in einer französischen Übersetzung (*A l'œuvre. La théologie de l'image de Caspar David Friedrich*, Paris 2011) erschienen, die Monographie zeitgleich auch in einer englischen Ausgabe. Diese in der Friedrich-Literatur ganz außergewöhnliche, in dichter Folge internati-

¹⁵ Siehe auch die Besprechung beider Publikationen von Kilian Heck in: *Kunstchronik* 66 (2013), S. 349–355.