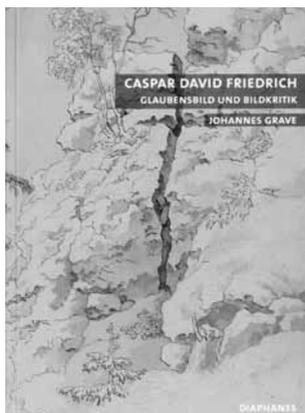
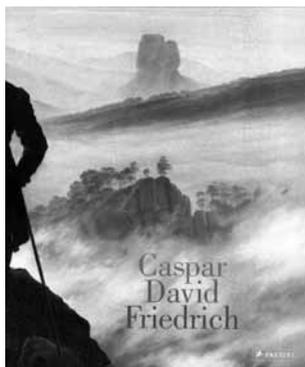


Versucht man ein Fazit zu ziehen, so könnte es lauten: Man kann sich von dem Text in vielen Punkten anregen lassen, doch sind die einzelnen Themen und Fragestellungen nicht sorgfältig und gründlich genug ausgearbeitet, um als solide Ergebnisse einer wissenschaftlichen Untersuchung Bestand haben zu können. 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 Grave<sup>15</sup> 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-

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

onal gestreute Präsentation eines jüngeren Friedrich-Forschers fordert eine eingehende Besprechung heraus.

Es sei zunächst Graves Betrachtung der Kreidezeichnung *Alte Frau mit Sanduhr und Bibel* (hier: Abbildung 4), mit der er die Ausführungen des kleinen Buches eröffnet (I: 9–21; in der Monographie: 84–87), in Augenschein genommen – bereits hier expliziert er seine Hauptthesen, und bereits hier zeigen sich grundsätzliche Probleme seines Vorgehens. Das beginnt mit dem Bildtitel, den Grave in *Alte Frau mit Sanduhr und Buch* abändert. Bisher ist noch niemand darauf gekommen, dass das große aufgeschlagene Buch, das die Alte vor sich liegen hat und auf dem ihre zum Beten gefalteten Hände ruhen, etwas anderes sein könnte als die Bibel. Grave jedoch schließt aus der Tatsache, dass auf den sichtbaren Teilen der Seiten zwei Bibelverse handschriftlich eingetragen sind, dass es sich nicht um eine Bibel handeln kann, sondern um ein Buch, das „ausgewählte biblische Verse enthält“ (I: 13). Doch diese Argumentation ist spitzfindig, weil sie unterstellt, dass es sich bei dem Bild um eine streng realistische Darstellung handelt. Aber ist das überhaupt der Fall? Grave spricht von einem „Porträt“, obwohl er nicht sagen kann, wen die alte Frau eigentlich darstellt; er vermutet eine Person „aus dem Kreis oder Umfeld seiner Greifswalder Familie“ (I: 9). Das kann natürlich sein, wäre aber kein Hinderungsgrund, das Bild als etwas ganz anderes zu begreifen als eine Bildniszeichnung, nämlich als eine Allegorie, ein Sinnbild. In diesem Fall würde sich die an der Schriftform ansetzende Überlegung zum „Buch“ als irrelevant erübrigen.

Damit ist ein weiteres Problem des Graveschen Vorgehens berührt, nämlich die Frage, wovon er überhaupt spricht, wenn er die Bilder des Greifswalder Romantikers interpretiert. Die Kategorie des „Bildes“ spielt bei ihm *die* zentrale Rolle – doch er klärt überhaupt nicht ab, was er darunter versteht (außer das materielle Substrat eines bemalten flächigen und begrenzten Objekts, wovon öfter die Rede ist). Abgesehen von dem zu Anfang vorgestellten „Porträt“ geht es ganz überwiegend um „Landschaftsbilder“. Doch bereits jetzt deutet sich an, dass Grave bei seinen Bildanalysen möglicherweise von falschen Prämissen ausgeht. Darauf wird gleich bei der Besprechung des *Tetschener Altars* zurückzukommen sein.

Wie deutet Grave die *Alte Frau mit Sanduhr und Bibel* nun weiter? Nach Vorstellung der beiden Bibelverse schließt er, das Bild führe „in bündiger Weise lutherische Glaubenssätze vor Augen“ (I: 13). Er macht dann das Zitat „seelig sind, die / da glauben, ob sie / gleich nicht sehen“ (nach Johannes 20,29) zum Ausgangspunkt der weiteren Überlegungen. Denn es sei doch merkwürdig, dass ein Maler, der sich mit seinen Werken an den Sehsinn der Betrachter wendet, eine derartige Infragestellung des Sehens in sein Bild hineinschreibt.

Es folgt dann eine Argumentation, die in vielfacher Variation in beiden Büchern Graves immer wieder – und immer wieder mit demselben Resultat – vorgetragen wird und daher hier genauer betrachtet werden muss. Grave beschreibt nämlich die Kleinheit der Schrift auf den Buchseiten als einen Trick des Künstlers, durch den der Betrachter gezwungen werde, ein ungewohntes, nicht-identifizierendes Sehen auszuüben, das „Bild selbst“ wahrzunehmen und in der Folge davon über Möglichkeiten

und Grenzen „des Bildes“ nachzudenken, also eine bildtheoretische Reflexion zu beginnen. Damit sei den Anforderungen einer protestantischen „Bildkritik“ Genüge getan, und zwar im Medium des Bildes. So profiliere sich Friedrich als Bildkritiker, ohne die Produktion von Bildern aufgeben zu müssen: das Bild leiste sozusagen die Kritik an sich selbst durch sich selbst, eine „Bildkritik im Bild“ (I: 21). Im konkreten Fall gehe dies so vor sich, dass der Betrachter, wenn er so nah an das Bild herangegangen ist, dass er die Bibelverse entziffern kann, die übrigen Bereiche des Bildes gleichsam „abstrakt“ zu sehen gezwungen ist; er wird „dazu veranlasst, einzelne Linienzüge in ihrem graphischen Eigenwert und unabhängig von ihrer gegenstandsbezeichnenden Funktion wahrzunehmen.“ (I: 14 f.) Damit werde „der an eine mimetische, porträtartige Wiedergabe gewohnte Blick zugunsten eines verstörend anderen Sehens suspendiert.“ Der Betrachter stoße „auf die sinnliche Erscheinung der bildlichen Darstellung, so dass er nicht mehr nur das Dargestellte zu identifizieren sucht, sondern die Form der Darstellung bewusst wahrnimmt.“ (I: 15)

Damit wird der Bildbetrachter mit zwei Dimensionen des Bildes konfrontiert: der Dimension des Dargestellten, der Gegenstände und Motive, und der Dimension der Darstellungsmittel, der „bloßen Striche und Schraffen“, der Form der Darstellung, ihrer „sinnlichen Erscheinung“. Entscheidend für den von Grave unterstellten Wahrnehmungsvorgang ist diese zweite Dimension; denn sie „stößt“ den Betrachter darauf, dass die Darstellung nur ein Bild ist, dass das Dargestellte bildlich vermittelt ist. Grave zufolge will also der Künstler erreichen, dass der Betrachter sich dem Bild nicht unreflektiert überlässt, sondern dass er es auch in seiner bildlichen Konstruktion wahrnimmt. Das Sehen soll aber nicht kategorisch abgelehnt werden; vielmehr sollen „gerade an den Grenzen des Sehens grundlegende Einsichten vermittelt“ werden (I: 18). Es ergibt sich ein Rezeptionsprozess, „in dem ein Widerstreit zwischen Dargestelltem und Darstellung ausgetragen werden kann“ (I: 19). In diesem „Widerstreit“ – ein Schlüsselbegriff auch der folgendenn Darlegungen – entfalte sich ein Wahrnehmungsprozess, der „im Sehen selbst eine Kritik des Sehens vollzieht“ (I: 20). Indem der Künstler „den Bildstatus der Darstellung auf irritierende Weise auffällig werden lässt, trägt er die Bildkritik mit genuin ikonischen Mitteln im Bild selbst aus. Auf die religiöse Kritik des Bildes reagiert Friedrich mit einer Kritik des Bildes überhaupt, die freilich nicht bloße Ablehnung meint, sondern die Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen des Bildes erkundet.“ (I: 20 f.)

Doch damit nicht genug. Grave behauptet außerdem, die „Kritik“ des Sehens bedeute bei Friedrich eigentlich die Kritik an nur *einer* der beiden Formen des Sehens, nämlich an dem von ihm so genannten „wiedererkennenden“ Sehen, „das nur distinkte Motive zu identifizieren sucht, um auf deren Grundlage das Bild mit einer eindeutigen, unmissverständlichen Aussage zu erfassen“. Damit hätte Friedrich allen ikonographischen, auf die von ihm eingesetzte Motivik achtenden Untersuchungen eine Absage erteilt und sich gegen eindeutige Auslegungen seiner Werke verwahrt, womit er in der aktuellen Kontroverse um die Interpretation seiner Bilder die Position der „Bedeutungs Offenheit“ eingenommen hätte. So „erweist“ sich die Zeichnung für Grave „bei näherer Betrachtung als frühes Schlüsselbild des jungen Künstlers. Mit

dem Zitat aus dem Johannesevangelium zielt die Darstellung ins Zentrum der christlichen Bildproblematik und der protestantischen Kritik an einem falschen Vertrauen in die Sinnlichkeit.“ (I: 20) Die Ablehnung motivisch orientierter und auf Eindeutigkeit der Aussage setzender Ausdeutungen der Bilder Friedrichs wird von Grave in beiden Büchern in immer neuer Variation vielfach wiederholt und bekräftigt.

Gegen seine Argumentation müssen jedoch mehrere Einwände erhoben werden. Zunächst einmal stimmt es einfach nicht, dass der Betrachter, wenn er die Bibelverse entziffern möchte, auf die „abstrakte“, nicht-denotative Dimension des Bildes stößt. Direkt neben den Schriftzeilen sind die Finger der Alten zu sehen, und diese können auch aus nächster Nähe noch gegenständlich wahrgenommen werden. In Wirklichkeit ist die „abstrakte“ Dimension des Bildes so auffällig inszeniert, dass sie schon auf den *ersten* Blick und noch auf erhebliche Distanz geradezu aufdringlich präsent ist, und zwar in den Schraffuren des Hintergrunds, der Möbel und der Kleidung sowie im gesamten Rahmenbereich. Die „gegenständliche“ und die „abstrakte“ Dimension des Bildes sind von Anfang an gleichermaßen und völlig offen präsent. Es ist gar nicht nötig, besonders nah an das Bild heranzugehen, um auf seine „abstrakte“ Dimension zu „stoßen“. Daher kann aus der Zeichnung weder der von Grave unterstellte spezifische Wahrnehmungsprozess abgeleitet noch kann geschlossen werden, dass Friedrich sich gegen ein wiedererkennendes Sehen bzw. die Identifikation von Motiven und deren eindeutige Auslegung wenden wollte. Im Gegenteil zeigt sein Bild gerade, dass auch abstrahierende Darstellungsweisen die Gestaltung distinkter Motive ermöglichen. Beides zu vereinbaren, dies gerade ist eine Leistung der Kunst, und Friedrich demonstriert, dass er sie beherrscht. Daher kann aus dem Bild auch keine Kritik des Bildes oder des Sehens abgeleitet werden. Vielmehr werden sowohl Leistungen des Bildes offen demonstriert wie dementsprechende Leistungen des Sehens vom Betrachter eingefordert. Das Beieinander von realistischer Motivgestaltung, abstrahierender Zeichenmanier – Friedrich spielt damit auf eine spezielle druckgraphische Technik, die sog. „Crayonmanier“, an – und gezeichneter Rahmung ist eine virtuose und selbstbewusste Demonstration der Kunstfertigkeit Friedrichs, die vom Grundsatz her auch überhaupt nichts Neues darstellt, sondern in der Tradition manieristischer Selbstdarstellung der Kunst steht – von der er sich allerdings schon bald entfernen sollte, da ihm die Konzentration auf die Inhalte wichtiger wurde. Graves Argument ist aber auch schon deshalb nicht stichhaltig, weil jeder interessierte Betrachter sich eine solche Zeichnung *immer* auch aus der Nähe anschaut, egal, ob er eine Schrift zu entziffern hat oder nicht.

„Das alltägliche wiedererkennende Sehen, das bestimmte Bildmotive identifiziert, muss aufgegeben werden.“ (86) So lautet Graves Fazit seiner Bildbetrachtung in der Monographie, das zugleich die Begründung dafür abgibt, in der Folge die Motive der Bilder weitgehend auszublenden und ikonographisch orientierte Deutungen zu übergehen. Wer sich mit abstrakter Kunst befasst hat, weiß jedoch, in welchem Kontext diese Losung beheimatet ist. Aus diesem Kontext der abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts wird sie auf einen hundert Jahre älteren Künstler zurückprojiziert, der sich auf geradezu obsessive Weise in die Gegenständlichkeit seiner Bildmotive

vertieft hat. Von einer „Reflektiertheit“ (nämlich des eigenen Vorgehens) zeugt diese Rückprojektion nicht, so oft in den Büchern von „Reflexion“ auch die Rede ist.

Es ist daher nicht ersichtlich, dass sich Friedrich mit protestantischer Bildkritik hervortun wollte, zumal das Luthertum keineswegs besonders bilderfeindlich eingestellt war. Aus der – an und für sich natürlich berechtigten – Berücksichtigung dieses Aspekts ergibt sich etwas ganz anderes, als es Grave der Friedrichschen Bildstrategie einer „Bildkritik im Bild“ unterstellt. Der lutherischen Haltung zum Bild entspricht nämlich gerade das, was Grave für ein Bild von Friedrich ablehnt: seine Sprachnähe, seine Lesbarkeit, seine Fähigkeit, durch Symbole oder andere bildliche Hinweise Glaubenswahrheiten zu verdeutlichen oder auf sie zu verweisen. Deswegen, weil er dies erfüllte, weil er seine Bilder als Mitteilungen religiöser Wahrheiten konstruierte, brauchte er gar kein „Bildkritiker“ zu sein – oder hatte er, auf diese Weise, gleichsam schon Bildkritik geleistet – nämlich Kritik an Bildern, die lediglich sinnlich überwältigen, statt den Betrachter zu religiösen Reflexionen zu veranlassen.

So könnte man nun den Vers aus dem Johannesevangelium verstehen: Er, der Künstler, muss (noch) sehen, um zu glauben. Die Alte auf der Zeichnung, die vielleicht schon erblindet ist, ist näher an der Seligkeit als er mit all seiner – letztlich eitlen – Kunstfertigkeit. Das Johanneswort erinnert ihn daran; seine Eintragung in das Bild könnte daher als eine Geste der Demut verstanden werden, als Aufforderung, die eigene Kunst nicht zu überschätzen, sondern sie dienend und demütig auszuüben.

Mit der auffällig großen Sanduhr, dem hohen Alter der Frau, der Bibel und den lesbaren Bibelversen hat Friedrich vorgegeben, in welche Richtung sich die Gedanklichkeit des Betrachters entwickeln soll. Grave behauptet dagegen, es sei Friedrichs vorrangige Absicht gewesen, im Betrachter bildtheoretische Reflexionen über die „Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen des Bildes“ (I: 21) auszulösen. Dies ist eine Profanierung der religiösen Gehalte und Intentionen, auch wenn Grave konzediert, dass eine religiöse Meditation – freilich erst sekundär auf der Grundlage der „Bildreflexion“ – angeregt werden könnte. An dieser Stelle erhebt sich jedoch die Frage, wie Grave überhaupt darauf kommt, Friedrich ein Interesse daran zu unterstellen, im Betrachter bildtheoretische Reflexionen auszulösen bzw. ihn mit einer „Bildkritik“ zu konfrontieren. Unabhängig davon, ob aus dem damaligen lutherischen Protestantismus ein Impuls dafür abgeleitet werden kann, müsste Friedrich dies in seinen Schriften doch auch einmal artikuliert haben. Grave hätte also erst einmal klären müssen, was ein „Bild“ für Friedrich bedeutete und welche Absichten er damit, bezogen auf die Bildbetrachter, verband. Hierzu gibt es bereits Darstellungen, die Grave jedoch unbeachtet lässt.<sup>16</sup> Vielleicht mit gutem Grund; denn in Friedrichs Äußerungen ist nicht der geringste Anhaltspunkt für bildkritische Ambitionen zu entdecken geschweige denn für die Absicht, in den Betrachtern bildtheoretische Re-

---

16 Mayumi Ohara, *Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über C. D. Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände* [Diss. FU Berlin], Berlin 1983; Reinhard Zimmermann, „Kommet und sehet“. Caspar David Friedrichs Bildverständnis und die Frage des „offenen Kunstwerks“, in: *Aurora* 62 (2002), 65–93.

flexionen auszulösen. Was von den Schriften und den überlieferten Äußerungen her tatsächlich nachweisbar ist, ist das Bestreben, die Betrachter auf der Ebene des Gefühls anzusprechen. Zwar gehören für Friedrich auch Geist und Gedanklichkeit zum Kunstwerk, aber offensichtlich im Sinne von Inhalten, die auch im Rahmen einer gefühlsbetonten Rezeption mitteilbar sind – was vorzugsweise für Inhalte religiöser Natur (wie z. B. Hoffnung, Trost, Gnade, Erlösung) gilt, sicher nicht für bildtheoretische, also rein rational begründete, Inhalte. Und wenn Friedrich von der „Durchdachtheit“ eines Bildes<sup>17</sup> spricht, dann meint er damit eine vom Künstler eingesetzte kompositorische oder inhaltliche Durchdachtheit und nicht eine bildkritische Reflektiertheit.

Eine einzige, späte Äußerung Friedrichs zieht Grave als Bestätigung seiner Thesen heran (wie wichtig sie ihm ist, zeigt sich daran, dass er ihren Kernsatz als Motto der Monographie voransetzt [1]: „Alle Teuschung macht einen widrigen Eindruck, wie aller Betrug. [...] Ein Bild muß sich als Bild als Menschenwerk gleich darstellen; nicht aber als Natur täuschen wollen“ (97).<sup>18</sup> Aber hier wendet sich Friedrich offenbar gegen eine perfekte Illusionistik, weil er sie als eine Art Betrug einstuft. Die Selbstpräsentation als „Menschenwerk“ wendet sich gegen eine unbescheidene, nicht-demütige Kunstausübung, hat also eine moralische, nicht eine bildtheoretische oder gar bildkritische Grundlage. Zudem darf man die Tatsache nicht ausblenden, dass viele Bilder von Friedrich – von der Arkona-Sepia von 1805/06 in Wien (Abbildung 66) über die Hochgebirgsbilder (Abbildungen 166 und 171) bis zum *Großen Gehege* (Abbildung 229) – ausgesprochen illusionistische, das heißt „täuschende“ Züge aufweisen, die von den Zeitgenossen auch registriert und in der Regel gelobt wurden. Man muss jene Äußerung also differenziert betrachten; als Beleg für Friedrichs Absicht, im Bildbetrachter bildtheoretische und bildkritische Reflexionen anzustoßen, eignet sie sich nicht.

Ebensowenig kann aus Friedrichs Äußerungen abgeleitet werden, dass er die Betrachter zu irritieren oder zu verstören trachtete – was ein exzessiv wiederholtes Leitmotiv der Graveschen Ausführungen darstellt. Der Gravesche Bildbetrachter und der Leser fallen geradezu von einer Verstörung, von einer Irritation in die nächste. Hier ist der Auffassung von Nina Hinrichs zuzustimmen, dass eine derartige Absicht im Widerspruch zu Friedrichs Kunstverständnis steht. Sicher hatten die radikal neuartigen Werke Friedrichs wie der *Mönch am Meer* oder das *Eismeer* für viele – nicht für alle – Betrachter auch etwas Irritierendes oder gar Verstörendes; aber es ist eine ungegerechtfertigte Übertreibung, dies zum Grundprinzip seines künstlerischen Vorgehens zu erklären.

Die gleiche Übertreibung ist am Werk, wenn Grave Friedrich als Kritiker einführt, vermutlich um ihn in eine möglichst große Nähe zu einem reflektierenden In-

<sup>17</sup> Vgl. Zimmermann 2002 (s. Anm. 16), S. 67.

<sup>18</sup> Caspar David Friedrich, *Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern* (Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen, 1), hrsg. Von Gerhard Eimer, Frankfurt am Main 1999, S. 86. Im kleinen Buch (I: 65) zitiert Grave zusätzlich eine Variante dieser Äußerung (ebd.: 67).



Abb. 4: Friedrich, Caspar David:  
 Alte Frau mit Sanduhr und Bibel  
 (um 1802; Kunsthalle Mannheim).  
 Aus: Grave 2012: S. 85.

tellektuellen zu rücken. Der Künstler soll nicht nur Bildkritiker gewesen sein, sondern auch Kritiker an der zeitgenössischen Theorie des Erhabenen (siehe unten), an Raffaels *Sixtinischer Madonna* bzw. dem Raffaekult seiner Zeit (siehe unten) sowie an der Ästhetik des Landschaftsgartens. Letzteres versucht Grave mit einer aquarellierten Federzeichnung aus der Kopenhagener Zeit, der *Emilienquelle* (Abbildung 40), zu belegen (59f.) Weil auf diesem Bild das Brunnenmonument nur von der Seite dargestellt ist, so dass man die an der Vorderfront angebrachte Inschrift nicht lesen kann, und weil der Bildvordergrund von einem beschatteten, in der Realität so gar nicht vorhandenen Geländestreifen eingenommen wird, schließt Grave, Friedrich hätte damit eine „kritische Abwendung von der Bildästhetik des Landschaftsgartens“ formuliert. Er hätte auf eine „Irritation des Betrachters“ abgezielt, eine „verstörende Distanz zwischen Betrachter und Monument“ gesetzt und ihm den „Einlass in die dargestellte Szenerie“ verweigert. Damit exponiert Grave seine These, es sei Friedrichs Anliegen gewesen, zu verhindern, dass der Betrachter sich in die dargestellte Szenerie hineinversetze und dabei vergesse, dass er vor einem Bild stehe; Friedrich mache „so auf die Differenz zwischen der Betrachtung eines Bildes und dem Erleben eines Gartens aufmerksam“. So entstehe das Bildbewusstsein des Betrachters, das Friedrich habe hervorrufen wollen.

Auf diese für Grave zentrale These sei im folgenden anhand prominenterer Beispiele näher eingegangen; bezüglich des Kopenhagener Bildes sei lediglich festgehalten, dass sie nur unter Ausblendung naheliegender alternativer Betrachtungsweisen formuliert werden kann. Zunächst ist nicht einzusehen, warum Friedrich überhaupt auf den Gedanken gekommen sein sollte, sich kritisch gegenüber der Ästhetik des

Landschaftsgartens zu positionieren.<sup>19</sup> (Nebenbei stimmt es auch nicht, dass der Landschaftsgarten keine unbefriedigend-bildbetonenden Ansichten kennt – diese gibt es schon im Barock; auch ist eine nähräumliche Gartenszene für eine Diskussion der Frage gar nicht geeignet.) Friedrichs Zeichnung, die sich im Übrigen kompositorisch eng an eine Denkmalansicht von Elias Meyer (Abbildung 44) anlehnt, deutet auf eine ganz andere Intention: Er wollte die Szene ent-individualisieren und sowohl durch den Motiveinsatz wie durch die Lichtregie mit den starken Hell/Dunkel-Kontrasten in eine symbolische Sphäre heben. Das Brunnenmonument erscheint in einer ähnlichen Schrägstellung wie viele Kreuze auf späteren Bildern, und auch die starke Verschattung des mit Vanitaszeichen angereicherten Vordergrunds ist ein typisches Merkmal späterer Kompositionen. Die Lichtregie ist mit derjenigen des *Tetschener Altars* vergleichbar, und der den Mittelgrund abschließende Zaun ist ein in späteren Bildern häufig auftauchendes Motiv. Aber für solche motivischen Aspekte und Bezüge interessiert sich Grave nicht.

Die Frage der vom Künstler in Rechnung gestellten oder beabsichtigten Rezeptionsweise seiner Bilder kann anhand des *Tetschener Altars* recht gut beantwortet werden, weil hierzu aussagekräftige zeitgenössische Quellen überliefert sind. Eine systematische Auswertung dieser Quellen unternimmt Grave nicht; zu sehr hätte sie wohl seine eigene Konstruktion in Frage gestellt. Friedrich hatte das Bild im Dezember 1808 in seinem Atelier zur öffentlichen Begutachtung ausgestellt. Über die Wirkung des Bildes schreibt Helene Marie von Kugelgen: „Es ergriff alle, die ins Zimmer traten, als beträten sie einen Tempel. Die größten Schreihälse, selbst Beschoren, sprachen leise und ernsthaft wie in einer Kirche.“<sup>20</sup> Der Kammerherr von Ramdohr konzidierte, es mache Effekt, aber er wertete das ab, indem er hinzufügte: „auf den großen Haufen“<sup>21</sup>. Friedrichs Schwester Catharina Dorothea hatte noch am 22. Oktober an ihn geschrieben, sie glaube, das Bild werde „viel Eindruck machen“<sup>22</sup> – was eingetreten ist. Es wurde sofort verkauft, und zwar an ein katholisches Grafenpaar. In Friedrichs Brief an Johannes Karl Hartwig Schulze vom 8. Februar 1809, der auf Ramdohrs umfassende Kritik reagiert, schreibt der Künstler, ein Kunstwerk habe seine erste Forderung erfüllt, wenn es auf den Beschauer seelenvoll wirke und dessen Gemüt in eine schöne Stimmung versetze, und er spricht vom „gefühlvollen Beschauer“, der nicht ohne „Rührung“ und nicht „kaltes Herzens“ gelassen werden

19 In der ansonsten identischen Besprechung der Zeichnung in seinem Beitrag *Zwischen Historienmalerei, Illustration und Landschaft. Caspar David Friedrichs Kopenhagener Erfahrungen* in dem Kieler Ausstellungskatalog *Die Kopenhagener Schule*, hrsg. von Dirk Luckow und Dörte Zbikowski, Ostfildern-Ruit 2005, S. 72–78 (hier: 76f.), deutet er sie noch nicht als Kritik an der Ästhetik des Landschaftsgartens aus, sondern spricht nur von einer Wendung „gegen einen konventionellen Blick auf das Denkmal“ (77), was freilich ebensowenig begründet erscheint.

20 Helene Marie von Kugelgen in einem Brief vom 28. 12. 1808; zitiert in Anm. 116. Vgl. Börsch-Supan/Jähnig 1973 (s. Anm. 4), S. 169.

21 Friedrich Wilhelm Basilius Ramdohr, *Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt* [1809], abgedruckt in: Sigrid Hinz (Hrsg.), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Berlin 2. Aufl. 1974, 134–151 (hier: S. 134).

22 Friedrich, *Briefe* (s. Anm. 7): 44.

dürfe.<sup>23</sup> Dagegen wird Ramdohr, der eben das gemacht hatte, was Friedrich Grave zufolge wollte, nämlich über Möglichkeiten, Grenzen und Bedingungen des Bildes zu reflektieren, von ihm als kaltherziger Theoretiker, der nichts von Kunst verstehe, gebrandmarkt: „Wo Herz und Gemüth im Menschen erkaltet ist, da kann die Kunst nie heimisch seyn.“<sup>24</sup> Weitere, teils sehr grobe Anwürfe, unter anderem „Heide“<sup>25</sup>, lassen erkennen, dass Friedrich nicht im Traum daran gedacht hat, in den Betrachttern seiner Werke bildtheoretische Reflexionen auszulösen, was Grave Friedrich jedoch als dessen Hauptanliegen unterstellt (99). Ramdohr hat verständlicherweise so reagiert, weil er von Haus aus Bildtheoretiker war, und nicht deshalb, weil Friedrichs Gemälde ihn dazu genötigt hätte.

Nun hat sich ein weiterer Bildtheoretiker zu dem Altarbild geäußert, dessen Bemerkungen zu dem *wirklichen* (das heißt: dem historischen, nicht aus einer aktuellen Fragestellung zurückprojizierten) „bildtheoretischen“ Problem des Werks hinführen: Christian August Semler. Für ihn ist klar, dass Friedrichs Bild „etwas mehr andeute, als eine gewöhnliche Landschaft“<sup>26</sup>, dass es als „allegorisches Bild betrachtet“ werden müsse, das „wirklich religiöse, aus seinen Symbolen hervorgehende Gedanken“<sup>27</sup> erweckt. Damit erkennt er nicht nur richtig, welche Art von Gedanken Friedrich „erwecken“ wollte, sondern er gibt auch einen Hinweis darauf, um welche Art von Bild es sich eigentlich handelt. Der *Tetschener Altar* ist nämlich gar kein „Landschaftsbild“, sondern eine Allegorie, ein religiöses Sinnbild, das lediglich weitgehend aus Natur- und Landschaftselementen konstruiert ist. Doch dieser landschaftliche Charakter ist nur eine Oberfläche, die über den eigentlichen Bildtypus hinwegtäuscht. Insofern war Ramdohrs Argumentation bei aller Schärfe der Beobachtung bereits vom Ansatz her verfehlt; denn er beurteilte den Tetschener Altar, obwohl er seinen allegorischen Charakter durchaus in ähnlicher Weise wie Semler registrierte, nach den Kategorien eines Landschaftsbildes. Genau diesen falschen Ansatz reproduziert Grave, indem er das Werk ebenfalls unter der Kategorie des Landschaftsbildes fasst und seine Eigenart an dessen Kriterien misst – nur mit der Pointe, dass Friedrich mit den Konventionen dieses Bildtypus hätte brechen wollen. Wenn er dazu ein Landschaftsbild von Jakob Philipp Hackert als Beispiel für die konventionelle Norm abbildet (Abbildung 86), dann ist das schlichtweg nicht das richtige Vergleichsbeispiel. Zudem hat Friedrichs Bild den Charakter einer Vision, was ebenfalls der Heranziehung üblicher, aus der Landschaftsmalerei abgeleiteter Kriterien entgegensteht. Vor diesem Hintergrund löst sich Graves breit entwickelte Konstruktion der angeblichen Bildstrategie Friedrichs in Luft auf. Wenn er herausstellt, „dass es dem Betrachter vor dem Bild nicht mehr möglich ist, sein eigenes Verhältnis zur dargestellten Landschaft klar zu bestimmen“, dass er nicht dazu angeregt wird, den „Blick in der Landschaft wandern zu lassen“ (96), sich vorstellungsweise in diese zu begeben und darin umherzuspazie-

---

23 Ebd., S. 52.

24 Ebd., S. 53.

25 Ebd.

26 Börsch-Supan/Jähniß 1973 (s. Anm. 4), S. 72.

27 Ebd., S. 74.

ren, so benennt er Gesichtspunkte, die für ein religiöses Sinnbild bzw. für eine visionäre Schau nicht nur irrelevant, sondern geradezu deplaziert sind und deshalb vom Künstler auch nicht „durchkreuzt“ (99) werden müssen, damit der Betrachter die „verstörende Erfahrung“ macht, dass er „sich die Landschaft nicht in der ihm vertrauten Weise erschließen und zu eigen machen“ kann (97).

Doch anders ließe sich ja schlecht begründen, was Grave auch zu diesem Bild in mehrfacher Wiederholung behauptet, dass nämlich der Betrachter auf die bildliche Vermittlung aufmerksam gemacht werden soll, das heißt darauf, dass er „vor einem Gemälde, einer begrenzten, bemalten Fläche“ steht (96). Die Unsinnigkeit dieses angeblichen Ansinnens des Künstlers wird gerade angesichts des Tetschener Altars deutlich. Grundsätzlich weiß jeder Betrachter schon von selbst, dass er vor einem Bild steht, und er muss nicht durch ausgeklügelte kompositorische Strategien „unmissverständlich darauf verwiesen“ (97) werden. Schon deshalb, weil dieser Sachverhalt trivial ist und von allen Beteiligten stillschweigend vorausgesetzt wird, hätte Friedrich gar keinen Grund, sich mit diesem Problem überhaupt zu befassen. Mit seinem aufwendigen Rahmen verweist das Altarbild aber nicht nur schon vorweg unübersehbar auf seinen Bildcharakter, sondern vor allem auf den sakralen Kontext, in dem es wahrgenommen werden will. Außer dem bildtheoretisch vernagelten Kammerherrn hatte offenbar keiner der Besucher der kleinen Ausstellung damit irgendwelche Schwierigkeiten. Natürlich wollte Friedrich die Tatsache, dass der Betrachter vor einer „begrenzten, bemalten Fläche“ steht, möglichst effektiv *vergessen* machen (was ihm gelungen ist), damit die erwünschte Betrachterhaltung andächtiger Schau und Reflexion sich entfalten konnte. Bildtheoretische Betrachtungen wären hier fehl am Platz. – In diesem Zusammenhang entnimmt Grave dem diesbezüglich als „hellsichtig“ bezeichneten Text Ramdohrs eine Aussage, die gar nicht darin enthalten ist. Er behauptet nämlich: „Unangenehm musste der Kritiker feststellen, dass es dem Betrachter vor dem Bild nicht mehr möglich ist, sein eigenes Verhältnis zur dargestellten Landschaft klar zu bestimmen.“ (96) Diese Feststellung hat Ramdohr nirgendwo getroffen.<sup>28</sup>

Wenn Grave neben der soeben diskutierten Durchkreuzungsstrategie als zweites Argument für eine vom Künstler beabsichtigte Bildreflexion des Betrachters die Flächenhaftigkeit der Komposition anführt, so ist auch dieses Argument nicht triftig. Der größte Teil der Bildfläche besteht aus dem Himmel, der eine unmessbare Tiefenräumlichkeit suggeriert und keinen flächigen Charakter hat. Der Berggipfel wirkt tatsächlich flächig, aber das hat Friedrich wahrscheinlich nicht so intendiert, wie seine diesbezügliche Bemerkung in dem Brief an Schulze<sup>29</sup> nahelegt. Die motivische Anordnung „nach Gesetzmäßigkeiten der Symmetrie oder des Goldenen Schnitts“ (96) verstärkt den Flächencharakter des Bildes wenn überhaupt dann nur minimal.

28 Vgl. die von Grave dafür herangezogene Passage bei Hinz 1974 (s. Anm. 21), S. 141f. Ramdohr sondiert dort, welchen Standpunkt der Künstler eingenommen haben könnte, um die im Bild dargestellte Ansicht zu gewinnen. Der Standpunkt des Bildbetrachters spielt hier – wie im gesamten übrigen Text des Kammerherrn – keine Rolle.

29 Friedrich, *Briefe* (s. Anm. 7), S. 54: „F[riedrich] giebt zu, [...] daß es den Berg an Rundung fehlt.“

Doch selbst dann braucht diese Struktur nicht im Sinn eines Verweises auf die Flächigkeit des materiellen Bildes gelesen zu werden, sondern – näherliegend – als Betonung seiner religiösen Dignität, als Würdeform, und als Mittel, ihm einen zeitent hobenen Charakter zu verleihen. Zudem ist die Räumlichkeit des Bildes nicht generell als Flächigkeit zu bestimmen, sondern als die für Friedrich typische dichotomische Struktur eines starken Kontrastes zwischen Vordergrund und Hintergrund, wobei letzterer als unmessbarer Tiefenraum erscheint. (Auf diesen Punkt wird beim *Mönch am Meer* nochmals zurückzukommen sein.) Jedenfalls bedeutet die Existenz flächenbezogener kompositorischer Strukturen noch nicht, dass sie als Verweise auf die Flächenhaftigkeit *des Bildträgers* zu lesen wären. Für Grave ist es jedoch ein mehrfach wiederholtes Standardargument für ein von Friedrich den Betrachtern aufgenötigtes „Bildbewusstsein“.

Auch Graves inhaltliche Deutung des Tetschener Altars erscheint in wesentlichen Aspekten als problematisch. Einer motivisch begründeten Deutung kann er nichts abgewinnen, weil die Motive des Bildes sich für ihn „nicht als klar verständliche und eindeutig dechiffrierbare Zeichen“ erweisen (92) und die Art, „wie die einzelnen Gegenstände im Bild sichtbar werden“, immer wieder verstöre (93). Eine nähere Begründung für diese Einschätzung, die in der Folge bei jeder ausführlicheren Bildbesprechung wiederholt wird, bleibt Grave ebenso schuldig wie die hier eigentlich nötige Auseinandersetzung mit bereits vorliegenden, meines Erachtens plausiblen motivisch begründeten Deutungen, etwa von Mayumi Ohara<sup>30</sup>, Karl-Ludwig Hoch<sup>31</sup> oder Thomas Noll<sup>32</sup>. Er konzentriert sich vielmehr auf das Kreuzifix, von dem er behauptet, Friedrich hätte es als „Bild im Bild“<sup>33</sup> inszeniert (99) – einerseits, weil die aus Metall gefertigte Christusfigur ein „Bild“ des „wirklichen“ Christus, und andererseits, weil dieser als Sohn Gottes dessen „Bild“ sei. Dies kann man gelten lassen, doch ist zu fragen, ob damit ein Aspekt angesprochen ist, der Friedrich bewusst war und für ihn bedeutsam gewesen sein kann. Hierzu könnte vielleicht dessen eigener Kommentar zu dem Gemälde Aufschluss geben. Grave behauptet, Friedrich habe in seinem Text den Gekreuzigten als „Bild des ewigen allbelebenden Vaters“ bezeichnet, womit seine Theorie einer potenzierten Bildhaftigkeit des Gemäldes bestätigt wäre. Doch er verliert kein Wort darüber, dass andere Interpreten diese Lesart nicht teilen, sondern davon ausgehen, dass Friedrich die untergehende Sonne als Bild des Vaters bezeichnet habe. Die betreffende Stelle lautet: „Wohl ist es beabsichtigt das Jesus Christus, ans Holz geheftet, hier der sinkenden Sonne zugekehrt ist, als das Bild des ewigen allbelebenden Vaters.“ (100) Zwar gibt die grammatische Form Graves Deutung recht, aber auf die Grammatik ist bei Friedrich kein Verlass, so dass auch

30 Ohara 1983 (s. Anm. 16): 50–54.

31 Karl-Ludwig Hoch, „Der sogenannte Tetschener Altar Caspar David Friedrichs“, in: *Pantheon* 39 (1981), S. 322–326.

32 Thomas Noll, *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich. Physikotheologie, Wirkungsästhetik und Emblemik. Voraussetzungen und Deutung*, München und Berlin 2006, S. 25–37.

33 Im kleinen Buch spricht Grave sogar vom *Tetschener Altar* als einem „Bild des Bildes des Bildes“ (I: 61).

denkbar ist, Friedrich habe eigentlich gemeint: „der sinkenden Sonne [...] als *dem* Bild des ewigen allbelebenden Vaters“<sup>34</sup>. Dies liegt in inhaltlicher Hinsicht näher – weil „ewig“ und „allbelebend“ eindeutige Attribute der Sonne sind. Zudem unterstützt der weitere Text diese Deutung; es heißt nämlich wenig später im Anschluss an die Schilderung des unmittelbaren Wirkens Gottvaters auf Erden: „Diese Sonne sank [...]“ – und damit kann nur die Sonne als Symbol des aus dem unmittelbaren Verkehr mit den Menschen sich zurückziehenden Gottes gemeint sein. Und schließlich kommt dem eigentlichen Thema des Bildes, der Lichtübertragung der untergehenden Sonne an das Kreuzifix, nur dann ein konsistenter Sinn zu, wenn die Sonne als Symbol Gottes verstanden werden kann – es ist natürlich der „gemilderte Glanz“ Gottes auf Erden, der auf dem Kreuzifix „wiederstrahlet“. Aus inhaltlichen Gründen erscheint es daher zwingend, im oben zitierten Satz die Sonne als Bild Gottes benannt zu sehen und nicht den Gekreuzigten, zumal – worauf Karl-Ludwig Hoch hingewiesen hat<sup>35</sup> – auch Psalm 84 die Sonne als Gottessymbol kennt.

Für Grave jedoch ist seine Lesart so wichtig, dass er sie mehrfach wiederholt (besonders I: 58-61) – auch noch später im Text (183). Was sich hier aber bemerkbar macht und was auch für seine anderen Interpretationen gilt, ist der allzu selektive Blick auf das Bild. Es wird gar nicht der Gesamtzusammenhang beachtet, nicht das Hauptthema (hier das Lichtereignis) herausgearbeitet, und es werden nicht alle Motive ins Auge gefasst, sondern nur ein einziges, das Kreuzifix. Das reicht nicht, um zu einer gültigen Interpretation zu kommen. Grave macht die abgewendete Stellung des Kreuzes zu einem Hauptargument, da sie seine These zu stützen scheint, dass Friedrich einen mehrfachen „Entzug“ habe darstellen wollen: den Entzug Gottes (durch den Untergang der Sonne), den Entzug Christi (durch die Abwendung und durch die Präsentation als Abbild), den Entzug des Kreuzifixes (durch die Nicht-Begehbarkeit des Gipfels) und der „Landschaft“ (durch die Bildregie). Aber durch die interpretatorische Isolation des Kreuzifixes wie auch der Deutungsfigur des „Entzugs“ (und deren Überbetonung) geraten wichtige Zusammenhänge aus dem Blick. So ist das Kreuzifix doch wohl nicht deshalb vom Betrachter abgewandt, weil seine „Entzogenheit“ betont werden soll, sondern weil das entscheidende Bildthema, die Bestrahlung des Corpus und die Überstrahlung des Kreuzes mit dem Licht und den Strahlenbahnen der untergehenden Sonne, anders gar nicht dargestellt werden könnte. Deswegen kommt auch nur eine Christusfigur aus Metall in Frage; eine weitere Motivation hierfür wäre der von Karl-Ludwig Hoch beobachtete Bezug auf das von Friedrichs Atelier aus sichtbare Dresdner Brückenkreuz<sup>36</sup>. Andere Bilder Friedrichs zeigen einerseits, dass bei ihm Kreuze recht häufig schräg stehen, andererseits aber, dass er auch die Darstellung frontal stehender Kreuzifixe keineswegs scheute (Abbildungen 94–98). Auf dem Altarbild ist das Kreuzifix kompositorisch derart hervorgehoben, dass es gar nicht als „entzogen“ erscheint; auch Friedrichs

34 Der in Anm. 29 zitierte Satz enthält eine analoge Vertauschung der eigentlich nötigen Dativform mit der Akkusativform; weitere Beispiele sind leicht beizubringen.

35 Hoch 1981 (s. Anm. 31), S. 325.

36 Ebd.

Rede davon, dass das Kreuz „aufgerichtet“ auf dem Felsen und „unerschütterlich fest“ steht, deutet auf Präsenz und nicht auf „Entzug“.

Graves Interpretation ist ein Musterbeispiel für seinen Ansatz, die Bilder unter Umgehung bzw. Ignorierung ihrer Motivik und ihres Sinnbildcharakters zu deuten. Deutungen, die die Motivik ausblenden oder nur selektiv einbeziehen – in der Friedrich-Forschung auch bei anderen Autoren zu beobachten – stehen jedoch immer in Gefahr, wertlos zu sein. Statt sich mit Motiven und ihrer Symbolik zu befassen, sieht Grave seine Aufgabe darin, zu zeigen, wie Friedrich „mit genuin bildlichen Mitteln einen komplexen theologischen Gedanken“ veranschauliche (100). Warum hat Friedrich dann aber so viele klar identifizierbare Motive in seinen Werken eingesetzt? Diesem Problem stellt sich Grave nicht.

An der Besprechung des Berliner *Morgens im Riesengebirge* (103 f.) zeigt sich beispielhaft, wie er nicht nur offensichtliche allegorische Dimensionen ausblendet, sondern auch zeitgenössische Zeugnisse in seinem Sinne uminterpretiert. Die irrealen Szenerie mit dem für eine Bergwanderung unpassend gekleideten, zum Gipfelkreuz strebenden Menschenpaar hatte Thomas Noll einleuchtend als „Allegorie des christlichen Lebensweges in der Kreuzesnachfolge“ interpretiert und Bezüge zur Emblematik sowie eine direkte Motivanalogie auf einer Darstellung der *Tabula Cebetis* von 1531 aufgezeigt.<sup>37</sup> Diese Erkenntnisse spielen für Grave keine Rolle. Stattdessen greift er die Irritation eines anonymen zeitgenössischen Betrachters auf, der sein Missfallen über „das Moderne und Persönliche“ der Dame kundgibt (265, Anmerkung 145), deutet die Irritation dann aber nach seinem eigenen Denkmuster als Beleg dafür, dass durch die Erscheinung des Paares die Frage aufgeworfen werde, „welchen Standpunkt der Betrachter einnehmen kann und soll“ (104). Doch diese bildtheoretische Frage wird weder in der Äußerung des Zeitgenossen angesprochen, noch ist sie für eine allegorische Darstellung von irgendeiner Bedeutung. So werden dem Leser der Bücher nicht nur wichtige Erkenntnisse der jüngeren Forschung vorenthalten, sondern er wird auch noch mit einer willkürlichen Auswertung der Quellen und einer unpassenden Perspektive auf das Bild konfrontiert.

Im sechsten Kapitel (*Nähe und Distanz. Friedrich und das klassische Weimar*, 111–125) geht Johannes Grave vergleichsweise ausführlich auf Friedrichs Beziehungen zum Weimarer Hof und insbesondere zu Goethe ein, die für ihn in der Frühzeit seines Künstlertums von nicht zu unterschätzender Bedeutung waren.<sup>38</sup> Hiervon sei nur kurz auf die Besprechung des Bildes *Landschaft mit dem Regenbogen* beziehungsweise *Schäfers Klagelied*, in dem Friedrich Motive des gleichnamigen Gedichts von Goethe aus dem Jahr 1802 aufgreift (116–121), eingegangen. Entgegen der Auskunft Graves (116) ist der Schäfer samt Herde auf der Wiese nicht nur noch einmal, sondern zweimal zu sehen. (Voraussetzung für einen Nachvollzug durch den Leser wäre eine

<sup>37</sup> Noll 2006 (s. Anm. 32), S. 80–85.

<sup>38</sup> Dieses Thema behandelt Grave auch in dem Aufsatz „Illusion und Bildbewusstsein. Überraschende Konvergenzen zwischen Goethe und Caspar David Friedrich“, in: *Goethe-Jahrbuch* 128 (2011), S. 107–126. Der Aufsatz ist in seinen wesentlichen Passagen im Text der Monographie enthalten.

Wiedergabe des Gedichtes<sup>39</sup> gewesen, zumal es in der verbreiteten Hamburger Goethe-Ausgabe nicht enthalten ist.) Die Interpretation ist nicht nachvollziehbar. Grave meint, die Landschaft erweise sich als „befremdlich“, an „die Stelle eines Lebens mit und in der Natur“ trete „die Erfahrung einer umfassenden Entfremdung“, und die „betont kalkulierte Komposition“ mache „nicht zuletzt auch auf die begrenzte Bildfläche aufmerksam“. Der Bildbetrachter sei *nicht* aufgefordert, „in die Landschaft einzutreten“; was im Bild erscheine, bleibe ihm „entzogen und unzugänglich“ (120). Auf eine nähere Kritik dieser aus den vorherigen Besprechungen bekannten Deutungstopoi sei hier verzichtet. Es gibt wirklich wenige Bilder von Friedrich, die den Betrachter so offen dazu einladen, sich imaginativ selbst in sie hineinzuzusetzen und zu erforschen, und von der Darstellung einer „umfassenden Entfremdung“ kann überhaupt keine Rede sein.

Im siebten Kapitel (*Politische Bilder. Befreiungskriege und Restauration*, 127–141) widmet sich Johannes Grave auch den patriotischen Werken Friedrichs, wobei er darauf hinweist, dass der Ankauf von fünf Ölgemälden durch den Weimarer Hof im Jahr 1810 aufgrund der auf beiden Seiten bestehenden antinapoleonischen Haltung eine politische Komponente gehabt haben könnte (130f.). Jahre später war es dann wohl wiederum Carl August, der noch vor seinem Tod 1828 das Gemälde *Huttens Grab* erwarb. Graves ausführliche Betrachtung dieses Bildes (135–141) folgt dem üblichen Muster, wobei lediglich das politische Thema eine leichte Modifikation in der Schlussfolgerung bewirkt. Sein Verweis auf eine Aquatinta-Radierung von Christian Haldenwang nach Janus Genelli mit dem Motiv eines Kant-Monuments (Abbildung 124) als einer Anregung für Friedrichs Bildkonzeption geht wohl fehl, weil die Nähe zu seinem eigenen *Klosterfriedhof im Schnee* und zu Ruisdaels *Judenfriedhof* (der seinerseits sowohl für die *Abtei im Eichwald* wie für den *Klosterfriedhof* anregend war) größer ist. Veranlasst durch die in sehr kleiner, schwer lesbarer Schrift gegebenen Inschriften, wendet Grave das an der *Alten Frau mit Sanduhr und Bibel* vollzogene Deutungsmuster nun auch auf dieses Bild an: Auch hier stoße die Annäherung an das Bild den Betrachter „auf die artifizielle, bildliche Erscheinungsweise dessen, was ihm vor Augen steht“, womit „das Bewusstsein des Betrachters, vor einem Bild zu stehen“, geweckt würde (140). Wiederum erscheint Graves Schlussfolgerung nicht nachvollziehbar, dass die Schrift die Versenkung in das Dargestellte unterbinde und die rigide Komposition den Betrachter davon abhalte, sich ins Bild zu versetzen. Jede unbefangene Bildbetrachtung wäre damit verbaut. Doch Grave geht noch weiter. Mit der einzigen Ausnahme der enthaupteten Fides-Statue fällt die Motivik des Bildes vollständig unter den Tisch, die konkreten politischen Inhalte werden neutralisiert und als das „eigentliche“ Thema des Bildes „das Betrachten, die Wahrnehmung selbst“ erklärt – eine enge Anlehnung an eine These, die Werner Busch angesichts der *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* formuliert hatte<sup>40</sup> und die zum damaligen

39 Wie bei Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, 4. Aufl. München 1987, S. 88.

40 Werner Busch, „Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst“, in: Ludger Fischer (Hrsg.), *Artefakten. Kunsthistorische Schriften. Romantik*, Annweiler 1987, S. 1–29.

Zeitpunkt den Gipfel der Inhaltentleerung eines Bildes von Friedrich darstellte und natürlich von der gleichen Abwertung und Ausblendung der Motivik geprägt war (darauf wird bei der Besprechung des elften Kapitels der Monographie zurückzukommen sein). Wieder wird die – diesmal politische – Botschaft des Bildes durch einen Wahrnehmungsprozess ersetzt, in den Friedrich die *eigentliche* Botschaft transferiert haben soll: „Die gotische Ruine, das Grabmal und der Träger der altdeutschen Tracht fungieren nicht als eindeutig codierte Chiffren einer politischen Botschaft, vielmehr wird der Betrachter durch rezeptionsästhetische Irritationen in einen Wahrnehmungs- und Reflexionsprozess verstrickt. Das Bild [...] ist nicht mehr vorrangig Medium der politischen Mitteilung, sondern verfolgt gleichsam eine eigene Politik, indem es vermeintliche Evidenzen suspendiert und einen Denkraum eröffnet.“ (140f.) So landet auch der politische Friedrich in den weit aufgespannten Armen der Bildkritik: „Eine Kritik des Bildes, die sich am Bild, ja, im Bild selbst vollzieht und den Betrachter auf Brüche stoßen lässt, erweist sich damit als der eigentliche Kern von Friedrichs Bildpolitik.“ (141)

Die Betrachtung des berühmten Bilderpaars *Mönch am Meer* und *Abtei im Eichwald* (142–169) leitet Johannes Grave mit einer kurzen Diskussion der Bilderpaare bei Friedrich (148–151) ein, wobei einige unbegründete beziehungsweise nicht nachvollziehbare Behauptungen und Interpretationen auffallen wie etwa diejenige zu den Wiener Fenstersepien, sie ließen sich „nicht zusammenführen“ – was immer das heißen soll –, und Friedrich hätte mit ihnen „scheinbar unumstößliche Auffassungen über das, was ein Bild im Kern ausmacht, infrage“ gestellt (149). Oder die These zum Weimarer Sepienpaar *Sommerlandschaft mit abgestorbener Eiche* und *Wallfahrt bei Sonnenuntergang* (auf Abbildung 104 und 105 in der falschen Reihenfolge abgebildet), in ihnen könnte Schillers „Unterscheidung zwischen einem naiven und einem sentimentalischen Verhältnis zur Natur“ verbildlicht sein (149). Oder dass das Wiener Bilderpaar *Meeresstrand mit Fischer* und *Nebel* (auf Abbildung 134 und 135 in der falschen Reihenfolge abgebildet) „eher wie eine Variation desselben Themas“ (welches?) anmute, „als dass es einen Gegensatz markierte“ (150). Das hatte Börsch-Supan in seinem Werkkatalog so gesehen<sup>41</sup> (worauf Grave nicht hinweist), doch hatte ich eine Gegenargumentation vorgetragen<sup>42</sup>, auf die er in der Anmerkung (267, Anmerkung 251) zwar verweist, aus der er aber keine Konsequenzen zieht. Das gleiche gilt für seine Behauptung, die Zusammengehörigkeit der Dresdner Bilder *Hünengrab im Schnee* und *Ausblick ins Elbtal* (Abbildungen 136 und 137) sei „umstritten“ (150). Wieso umstritten? Ich hatte ausführlich dargelegt, dass eine Zusammengehörigkeit nicht in Frage kommt<sup>43</sup>, und mir ist nicht bekannt, dass dies seither widerlegt worden wäre. Warum andere Bilderpaare wie die *Bäume und Sträucher im Schnee* und das *Fichtendickicht im Walde* (auf Abbildung 144 und 145 in der falschen Reihenfolge abgebildet)

41 „Das Bild ist nicht Antithese zu seinem Gegenstück, sondern Variation und Fortsetzung.“ (Börsch-Supan/Jähniq 1973 [s. Anm. 4], S. 296).

42 Reinhard Zimmermann, „Das Geheimnis des Grabes und der Zukunft. Caspar David Friedrichs „Gedanken“ in den Bilderpaaren“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 42 (2000), S. 187–257 (hier: S. 203f.).

43 Zimmermann 2000 (s. Anm. 42), S. 236–240.

„eher subtile Variationen eines Gedankens bieten“ (150), kann der Leser nur raten, da Grave nicht erklärt, um welchen Gedanken es sich handelt. Er zitiert meine These über die Bilderpaare, dass sie einen Leben/Tod-Gegensatz darstellen, unterstellt mir jedoch, was ich gar nicht behauptet habe, dass diese Idee *allen* Bilderpaaren Friedrichs zugrundeläge, und verwirft sie dann ohne weitere Argumentation mit dem Hinweis darauf, dass durch sie die Sensibilität dafür eingeschränkt werden könnte, dass Friedrich sich immer wieder etwas Neues habe einfallen lassen, „um den Betrachter auf anspruchsvolle Weise in das zu verstricken, was ihm vor Augen steht“ (151).

Die Illustration der Bilderpaare in der Monographie ist verheerend. Von 15 prä-sentierten Paaren sind fünf in der falschen Reihenfolge abgebildet; bei den meisten ist der Zusammenhang entweder dadurch auseinandergerissen, dass die Pendants nicht gleichzeitig betrachtet werden können, weil sie nicht auf der gleichen Seite oder auf zwei gegenüberliegenden Seiten erscheinen, oder dadurch, dass sie in stark unterschiedlicher Größe abgebildet sind, besonders extrem bei den *Bäumen und Sträuchern im Schnee* und dem *Fichtendickicht im Walde* (Abbildungen 144 und 145), oder durch beides. In solchen Verzerrungen drückt sich eine für einen Bildtheoretiker erstaunliche Gleichgültigkeit gegenüber dem Bilddenken Friedrichs aus, zu dem als wichtiger Faktor eben die Paarbildung samt der zugrundeliegenden Logik gehört. Überhaupt ist das Layout der Monographie sehr unerfreulich, vor allem wegen des ständig springenden, völlig willkürlichen Vergrößerungsfaktors für die einzelnen Bilder und der vielen Abbildungen, die bis an die Blattränder oder den Innenfalz laufen.

Nun zum *Mönch am Meer* und zur *Abtei im Eichwald*, für die Grave eine detaillierte Analyse ankündigt (151). Seine Grundthese beruht wiederum auf einer Ablehnung motivisch orientierter Deutungen: „Eine Interpretation, die einzelne motivische Versatzstücke auf eindeutige allegorische Bedeutungen zurückführt und auf Begriffe bringt, würde dem von Friedrich formulierten Anliegen fundamental widersprechen.“ Es gehe schließlich um ein Sehen „im Glauben“, zu dem keinesfalls dechiffrierbare Motive passten, sondern einzig und allein ein spezifischer Wahrnehmungsprozess: „Beide Gemälde entfalten ihren Sinn nicht, indem sie eine Mitteilung kommunizieren, die sich ebenso gut auch verbalisieren ließe, sondern indem sie den Rezipienten im Prozess der Bildbetrachtung in ungewöhnliche ästhetische Erfahrungen verstricken.“ (157) Die Ablehnung einer „verbalisierbaren“ Mitteilung verwundert nicht nur angesichts der sonst so betonten protestantischen – und das heißt ja wohl auch auf die in der Heiligen Schrift *verbalisierten* „Mitteilungen“ bezogenen – Frömmigkeit des Künstlers (siehe Friedrichs Bibelzitate und eigene wortsprachliche Äußerungen, etwa in den Gedichten), sondern auch angesichts der noch auf derselben Seite zitierten Aussage, er würde seine „Gedanken“ auf der Leinwand hinpinseln – sind Gedanken etwas Nichtsprachliches?

Wie bei anderen Bildern auch, behauptet Grave zunächst, dass der Betrachter seinen eigenen Standort und seine eigene Perspektive nicht bestimmen könne und dass das Gemälde ihm die Illusion verweigere, sich selbst am Strand aufzuhalten, stattdessen vielmehr sein „Bildbewusstsein“ wecke (159). Wenn Grave dies mit dem bekannten Kommentar von Clemens Brentano zu belegen trachtet, geht er offenbar

fehl; denn aus Brentanos Text geht in keiner Weise hervor, dass er versucht habe, „die Landschaft zu betreten“, und damit gescheitert sei (160). (In ähnlicher Weise deutet Grave eine Betrachterstimme zum *Morgen im Riesengebirge* in seinem Sinne um, siehe oben.) Der Dichter sagt vielmehr, dass ihm vor dem Bild nicht die Empfindung möglich gewesen sei, die er vor einer entsprechenden Naturszenerie gehabt hätte. Das ist etwas anderes. Doch auch unabhängig von diesem untauglichen – von Grave auch noch als „hellsichtig“ (159) bezeichneten – Beleg kann seine These nicht überzeugen. Sehr wohl nämlich kann sich der Betrachter „ins Bild“ versetzen; denn der Sandstrand erscheint durchaus als betretbarer Vordergrund. So hat ihn auch Christian August Semler ausdrücklich wahrgenommen und überdies keinerlei Schwierigkeiten damit gehabt, den „Mönch“ als Identifikationsfigur für sich selbst zu begreifen.<sup>44</sup> Aber Semler wird von Grave nicht zitiert. Wer dagegen zitiert wird, ist – natürlich – Heinrich von Kleist, doch auch aus dessen Worten liest er etwas anderes heraus, als in ihnen enthalten ist. Er behauptet nämlich, Kleists Rede von den weggeschnittenen Augenlidern spiegele „die Beobachtung, dass die Flächenstreifen des Bildes zu verschmelzen beginnen“ (I: 74). Letzteres ist Graves eigene Idee, die von Kleist in keiner Weise ausgedrückt wird. Die Begründung für Graves Beanspruchung der Dichtertexte für seine eigenen Zwecke ist abenteuerlich: Augen, die nicht geschlossen werden können, beginnen zu tränen, und dadurch entstehe der beschriebene Effekt. Es ist dies nicht nur ein weiteres Beispiel für eine willkürliche Interpretation von Schriftquellen, sondern auch für eine an den Haaren herbeigezogene Argumentation, für die es weitere Beispiele in beiden Büchern gibt.

Bezeichnend ist auch, wie Grave die Raumwirkung der Uferszene beschreibt. Börsch-Supan hatte sie bereits 1965 in gültiger Weise (die in ihrer Grundstruktur auf viele andere Werke Friedrichs übertragbar ist) beschrieben: als Gegenüber eines betretbaren und verstandesmäßig erfassbaren Vordergrundes und eines damit inkommensurablen, einem messenden Sehen unzugänglichen Hintergrunds, an dem der Verstand scheitern muss.<sup>45</sup> Damit hatte er – lange vor Entdeckung des Friedrichschen Kommentars – den Grundgedanken des Bildes zutreffend erfasst. Doch Grave erwähnt Börsch-Supans Deutung nicht, obwohl er offensichtlich auf sie zurückgreift (160), sondern ersetzt sie durch eine andere Dichotomie – eine, die nicht in der Komposition und den Bildgegenständen verankert ist, sondern die in der Bildbetrachtung stattfindet: die Dichotomie von Tiefenräumlichkeit (in Himmel und Meer) und der auf die Bildoberfläche bezogenen Flächigkeit der Farbstreifen, zwischen denen die Wahrnehmung des Bildes in einem unabschließbaren Prozess hin und her wechseln müsse. Bezeichnend hieran ist, dass eine für die Friedrichforschung hochbedeutsame Erkenntnisleistung, die eigentlich hätte gewürdigt werden müssen, geradezu ausgelöscht wird, um dem neuen, spekulativen Graveschen Konstrukt Platz zu machen.

<sup>44</sup> Vgl. Börsch-Supan/Jähmig 1973 (s. Anm. 4), S. 72.

<sup>45</sup> Helmut Börsch-Supan, „Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs ‚Mönch am Meer‘“, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 19 (1965), S. 63–76 (hier: S. 64f.). Vgl. dazu Zimmermann 2000 (s. Anm. 42), S. 221.

Die Frage der Motivik und ihrer Ausdeutung gerät beim Pendantbild, der *Abtei im Eichwald*, wegen seines motivischen Reichtums unausweichlich in den Vordergrund. Ganz richtig stellt Grave fest: „Der Betrachter scheint daher geradezu genötigt, die einzelnen Bildgegenstände als Bedeutungsträger zu verstehen und nach ihrem Zusammenhang zu fragen.“ (162f.) Doch er meint, den Einzelmotiven sei kein kohärenter Sinn abzugewinnen (163), was verwundert; denn das Abteibild gehört – abgesehen von der in der Tat schwierigen Deutung der Eichen – nicht zu Friedrichs schwer verständlichen Werken. Grave meint jedoch, solche Fragen stellen zu müssen wie die, warum sich die Mönche von dem Grab im Vordergrund entfernen oder woher die Mönchsgemeinschaft überhaupt kommt (163). Das sind deplazierte Fragen, die auf eine – so möchte man sagen – doch recht unkünstlerische Bildwahrnehmung schließen lassen, auf eine rein verstandesorientierte Betrachtungsweise, die auf Friedrichs „Sinnbildkunst“ (Christian Scholl) jedoch nicht passt, weil diese nicht eine rationale Rekonstruktion der dargestellten Szenerie erheischt, sondern eine den religiösen Gehalt eher auf assoziativem Wege erschließende Betrachtung. (Das Gleiche gilt für Graves Überlegungen zur Sichtbarkeit des Nebels, S. 163f.) Natürlich ist die dargestellte Szene völlig irrational. Aber das heißt nicht, dass sie deswegen keinen kohärenten Sinn mitteilen könnte – im Gegenteil: Nur durch die ‚irrationale‘ Konstruktion kann der Gedanke, auf den Friedrich abzielt, so deutlich zum Ausdruck kommen. Dieser Gedanke ist ein religiöser Gedanke, der nicht durch rationale Überlegungen erschlossen werden kann. Am Abteibild zeigt sich sehr deutlich, dass die Ausblendung des allegorischen Charakters der Werke Friedrichs ihre adäquate Wahrnehmung unmöglich macht.

Aus dem einzigen Motiv, das Grave näher betrachtet, dem Nebel, zieht er eine Interpretation, die wiederum sein Modell bestätigen soll. Seine Behauptung, das den Nebel darstellende „halb opake, halb transparente“ Braun bilde keine „klar abgrenzbare visuelle Einheit, die sich als bildliches Zeichen verstehen und als Gegenstand identifizieren ließe“ (164), ist unverständlich, weil Letzteres nicht von der optischen Erscheinung abhängt und Friedrich ja selbst dieses Motiv in seinem Kommentar klar als solches benannt hat. Grave fragt nun nicht nach der *Bedeutung* des Nebels im (Sinn-)Gefüge des Bildes, sondern nach seiner wahrnehmungstheoretischen Funktion. Seine Antwort lautet: Angesichts des Nebels „verliert sich der Blick in einem Wahrnehmungsprozess, der zwischen dem Wiedererkennen eines Bildmotivs und der sinnlichen Erfahrung von Malerei schwankt.“ Es komme zu einem „unabschließbaren Wahrnehmungsprozess“. „Das Geheimnis wird nicht durch ‚lesbare‘ Bildzeichen offengelegt, sondern in seiner Rätselhaftigkeit erfahrbar.“ (164) Dies würde allerdings bedeuten, dass der Nebel keine bedeutungstragende Funktion *im* Bild hat, sondern dass er den generellen Modus der angeblich vom Künstler intendierten Bildwahrnehmung veranschaulicht. Dass dies nicht stimmen kann, zeigt schon ein oberflächlicher Blick auf die Komposition: Sie ist zweigeteilt in einen unteren, vom Nebel beherrschten Bereich und einen größeren oberen, in dem Klarheit der Sicht herrscht. In diesem Bereich konturiert sich das Maßwerk des Kirchenfensters mit seinem auf die Trinität anspielenden und formal mit dem Mond korrespondierenden Couronne-

ment klar gegen den Abendhimmel – sogar ein kleiner Vogel, nach Börsch-Supan ein Hoffnungszeichen<sup>46</sup>, ist dort erkennbar. Nähme man Graves Ansatz ernst, wäre das Gegeneinander der beiden Zonen gar nicht als solches erfassbar, und man müsste für die ganze obere Zone eine andere Art der Wahrnehmung postulieren – was dann aber wieder seinen Folgerungen aus der (unterstellten) Funktion des Nebels widersprechen würde, er sei eine Art Gleichnis für „die Darstellung selbst, die Art und Weise, wie das Dargestellte in die Sichtbarkeit tritt“ (164). Wenn die Nebelzone die Bedeutungsunklarheit verkörpert, dann müsste die Himmelszone die Bedeutungsklarheit verkörpern, was als Votum Friedrichs für Bedeutungseindeutigkeit seiner Motive gelesen werden müsste. Dass der Nebel eine Art Blindheit des im Irdischen befangenen Menschen ausdrückt, liegt nahe; doch dem Bildbetrachter gewährt Friedrich die privilegierte Position, alles, das Klare wie das Unklare, zu überblicken, und auch die vom Nebel bedeckten Motive sind noch nicht einmal verschwommen dargestellt, sondern sämtlich klar identifizierbar. Es führt daher gar kein Weg daran vorbei, den Nebel als „distinktes“ Bildmotiv in seiner semantischen Funktion zu verstehen und nicht als Gleichnis für eine Bildstrategie, weil er selbst Element der Komposition ist, das zu anderen Elementen in einem bestimmten Verhältnis steht. Angesichts dieses Sachverhalts darf man auch Graves abermalige Ablehnung „einer christlichen Allegorik, die Glaubenssätze mit Bestimmtheit in klar dechiffrierbare Bildzeichen übersetzt“ (168), auf sich beruhen lassen – ebenso wie die „subtile Kunst des Widerstreits“ (168), die die Bilder Friedrichs angeblich entfalten – auch dies ein vielfach wiederholter Deutungstopos.

Im Folgenden seien zwei Themen besprochen, die in der Friedrich-Literatur immer wieder diskutiert werden und denen Grave jeweils eigene Kapitel widmet: das Erhabene und die Rückenfiguren. – Die Diskussion des Erhabenen im zehnten Kapitel (*Erhabene Landschaften? Friedrich als Kritiker der zeitgenössischen Ästhetik*, 185–199), mit der Grave Interpretationen zweier Hauptwerke, des *Watzmanns* (1824/25) und des *Eismeeers* (1823/24), verknüpft, kann nur als verquer bezeichnet werden. Man stutzt bereits, wenn Grave fragt, „ob Friedrich es tatsächlich anstrebte, seine Bilder als Ausdruck einer Ästhetik des Erhabenen zu verstehen“ (189). Wieso „Ästhetik“ des Erhabenen? Warum lautet die Frage nicht einfach, ob Friedrich in seinen Bildern erhabene Natur dargestellt hat und wie er dies motivisch und kompositorisch ins Werk gesetzt hat? Dazu wäre vorab zu klären gewesen, ob und wie Friedrich in seinen Schriften den Begriff des Erhabenen verwendet hat bzw. von welchem Verständnis dieses Phänomens wir selbst ausgehen sollten. Dergleichen Vorklärungen finden sich hier nicht; stattdessen geht Grave davon aus, dass Friedrich sich mit der zeitgenössischen Ästhetik des Erhabenen auseinandergesetzt hätte – kritisch, versteht sich. Doch das ist reine Spekulation. Grave behauptet zwar, eine „historisch gesicherte Grundlage“ für die „Vermutung, Friedrich habe sich mit der ästhetischen Kategorie des Erhabenen befasst“, angeben zu können (188), doch bei der herangezogenen Quelle

---

46 Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, München und Berlin 2008, S. 187. Börsch-Supan spricht von einem „Frühlingsboten“.

handelt es sich um eine Äußerung Johann Gottlob von Quandts zu einem Auftrag an Friedrich, aus dem lediglich etwas über Quandts Auffassung hervorgeht und nichts darüber, wie Friedrich in dieser Sache gedacht hat. Grave schließt jedoch, mit Quandts Auftrag hätte Friedrich vor der Herausforderung gestanden, „eine eigene Haltung gegenüber den Theorien des Erhabenen zu finden“ (189), um letztere dann ausführlich vorzustellen (192–195). Hier ist jedoch der oben referierten Auffassung von Nina Hinrichs zuzustimmen, dass eine Auseinandersetzung Friedrichs mit ihnen nicht belegt werden kann und dass es daher nicht gerechtfertigt ist, Friedrichs Bilder als Dokumente einer solchen Auseinandersetzung zu lesen. Von einer „überraschenden Absage an die Ästhetik des Erhabenen“ oder einer „kritische[n] Wendung gegen die Theorie des Erhabenen“ (198) kann deshalb keine Rede sein, weil sich Friedrich um diese Ästhetik offenbar gar nicht gekümmert hat.

Eine derartige Auseinandersetzung geht auch aus den beiden Bildern nicht hervor, die Grave näher betrachtet. In der bekannten Weise behauptet er für den *Watzmann* eine „irritierende“ Unklarheit der Raum- und Größenverhältnisse sowie die Unmöglichkeit für den Betrachter, „seinen eigenen Standort in der Berglandschaft überzeugend zu bestimmen“ (196). Ja, das Bild „verweigere“ dem Betrachter „einen klar definierten, sicheren Standort“ (197). Aber im Hinblick auf Ludwig Richters *Watzmann* von 1824, auf den Friedrichs Bild allem Anschein nach eine Antwort darstellt, hält Grave zutreffend fest: „Es scheint, als habe Friedrich alles getilgt, was die erhabene Erscheinung des Watzmanns hätte einschränken können, und so auf Richters allzu harmonische Einbettung des Berggipfels reagiert.“ (197) Doch ausgerechnet diese gut nachvollziehbare Feststellung nimmt Grave sofort wieder zurück: Friedrich, so heißt es jetzt, wollte das Erhabene gar nicht besser zur Geltung bringen. Dem verwunderten Leser präsentiert der Autor als Begründung dieser eigenartigen These den von ihm als „hellsichtig“ gelobten Kommentar eines Zeitgenossen, Karl Töpfer, der seinem Unmut über das Bild Luft macht und dies vor allem damit begründet, dass jede Verbindung zur „Pflanzen- und Menschen-Welt“ tiefer gelegener Zonen wie abgeschnitten sei. Dies deutet aber weniger auf eine Hellsichtigkeit als vielmehr auf eine Borniertheit; denn damit drückt Töpfer ja nur aus, dass er Friedrichs Wendung gegen das Bild Richters nicht nachvollziehen kann oder möchte. Es erscheint daher als Fehlgriff, diesen die ästhetische Qualität des Bildes verkennenden Kommentar als Schlüssel für dessen Verständnis heranzuziehen. Entsprechend sind Graves Schlussfolgerungen nicht nachvollziehbar, die darauf hinauslaufen, dass „dem Betrachter die erwartete Erfahrung des Erhabenen vorenthalten“ würde (197). Sehr wohl hat Friedrich darauf abgezielt, eine solche Erfahrung zu vermitteln, wie insbesondere aus der – auch auf anderen, teils sehr viel früheren Bildern zu beobachtenen, von Grave aber gar nicht beachteten – enormen Größensteigerung der Bergformationen hervorgeht. Was Grave an Stimmen zeitgenössischer Betrachter zitiert, zeugt lediglich davon, dass diese mit der ungewohnten Unbedingtheit der Friedrichschen Vision des Erhabenen nicht zurechtgekommen sind. Doch dass Zeitgenossen unangemessen reagieren, ist nichts Ungewöhnliches – angesichts der Radikalität des Bildes wäre etwas anderes gar nicht zu erwarten. Übrigens belegt keiner der zeitge-

nössischen Kommentare einschließlich desjenigen von Töpfer die von Grave auch für diese beiden Bilder behauptete Infragestellung des Betrachterstandpunktes. Töpfer beschwert sich zwar darüber, vom Künstler an einen so unbehaglichen Ort versetzt zu werden, aber er drückt keinerlei subjektive Verortungsschwierigkeiten aus.

Letztlich führt Graves schon vom Ausgangspunkt her verfehelter Ansatz ins interpretatorische Nichts. Denn auch hier verweigert er jede motivorientierte Betrachtung des Bildes, und so fragt er auch nicht, was der Watzmann *bedeuten* könnte. Er ist natürlich ein Gottessymbol, und allein dies spricht gegen Graves theoriefixierte ästhetische Wendung. Mit all den von ihm unterstellten Mechanismen der Irritation, Verweigerung, Verstörung und so weiter, mit denen Friedrich die Bildbetrachter konfrontiert haben soll, ist eine adäquate Wahrnehmung dieser Evokationen der Größe, Majestät und Ewigkeit Gottes nicht vereinbar. Auch in diesem Punkt ist der Kritik von Nina Hinrichs zuzustimmen. Die Bilder sollen nicht kritische Reflexionen bezüglich abgehobener ästhetischer Theorien evozieren, sondern eine andächtige Stimmung hervorrufen, die religiöse Gedanken über die Macht Gottes, über Zeit und Ewigkeit, über Leben, Tod und Auferstehung anregen kann. Dies alles und insbesondere der letztgenannte Punkt werden beim *Eismeer* noch deutlicher, weil auf diesem Bild der Tod direkt thematisiert wird. Auch hier verstrickt sich Grave darin, eine Interpretation nach Maßgabe der zeitgenössischen Theorie des Erhabenen zu konstruieren, statt einfach einmal zu fragen, was eigentlich das Thema des Bildes ist, welche Mitteilung Friedrich an die Bildbetrachter weitergeben wollte. Dazu hätte außer der älteren Deutung von Helmut Börsch-Supan genügend Material zur Verfügung gestanden, zuletzt die Darlegung von Christian Scholl, der das Thema als „*navigatio vitae*“ bestimmt<sup>47</sup>. Doch das übergeht Grave alles, um die Behauptung aufzustellen, es könne für den Betrachter (!) „kein Entrinnen, keine Hoffnung auf Rettung mehr geben“, und Friedrich hätte auf eine „tiefgreifende Verstörung“ abgezielt (198). Damit werden nicht nur wesentliche ästhetische Qualitäten des Bildes, wie die von Börsch-Supan herausgestellte Feierlichkeit der Komposition und die Schönheit der Farbe<sup>48</sup>, sondern auch die ikonographisch wichtige Aufhellung des Himmels in der oberen Mitte unterschlagen. Wiederum fällt die sinnbildliche Dimension der Bilder völlig unter den Tisch.

Indem Grave die Sinnbildhaftigkeit, die Motivik und den religiösen Inhalt der Bilder ausblendet und die Werke stattdessen zu Problemfällen für Bild- und Ästhetiktheoretiker macht, entleert er die Werke von ihrer Inhaltlichkeit und der von Friedrich intendierten religiösen oder politischen Aussage. Es ist schon richtig, dass bei Friedrich aufgrund der Komposition auch „die Darstellung selbst [...] zum Ort einer Erfahrung des Erhabenen“ werden kann (199) – aber doch nicht, wie Grave behauptet, alternativ zum „Dargestellten“, sondern allenfalls in Ergänzung dazu.

---

47 Christian Scholl, *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern* (Kunstwissenschaftliche Studien, 138), München und Berlin 2007, S. 209.

48 Börsch-Supan 1987 (s. Anm. 39), S. 144.

Doch im elften Kapitel (*Reflexion des Sehens. Friedrichs Rückenfiguren*, 201–223) treibt Grave diese Inhaltseentleerung der Kunst des Greifswalder Romantikers auf die Spitze. Er führt hier den Begriff „Beobachtung zweiter Ordnung“ (nach Niklas Luhmann) ein, um die Beobachtung des Bildbetrachters zu bezeichnen, der ein Bild mit einer Rücken- bzw. Betrachterfigur vor sich hat. Dieser Begriff ist hier jedoch unsinnig, weil die Beobachtung der Bildfigur und die des Bildbetrachters kategorial voneinander unterschieden sind. Die Bildfigur betrachtet innerhalb einer fiktiven Darstellung eine Landschaft, der Bildbetrachter in der Realität ein Bild. Für ihn ist die Bildfigur *immer* ein Bildmotiv, nicht ein in „erster Ordnung“ Sehender, dessen Sehen er in „zweiter Ordnung“ reproduzieren oder reflektieren könnte. Es stimmt deshalb nicht, wenn Grave angesichts der *Frau vor der untergehenden Sonne* (Abbildung 176) behauptet, der dargestellten Frau sei eine „direkte Begegnung mit der Natur geschenkt“, dem Bildbetrachter bleibe aber „nur eine Haltung der Reflexion“, „weil er unvermeidlich zum Beobachter zweiter Ordnung“ werde (206). Die dargestellte Frau muss die Bildwahrnehmung des Bildbetrachters und den Grad seiner Reflexivität keineswegs notwendigerweise beeinflussen. Er kann die Frau genausogut als allegorische Figur wahrnehmen<sup>49</sup> – und nicht als vorgelagerte Instanz seiner eigenen „Beobachtung“.

Wahrscheinlich werden wir nie herausbekommen, wie Friedrichs Rückenfiguren genau zu verstehen sind, weil er sich dazu leider nicht weiter geäußert hat. Solange wir darüber nur spekulieren können, sollten wir anerkennen, dass es mehrere Interpretationsmöglichkeiten gibt, die mehr oder weniger plausibel sind. Bildmotive sind sie in jedem Fall, und natürlich insbesondere dann, wenn mehrere Personen dargestellt sind oder ganz bestimmte Personen (wie in den *Lebensstufen*) oder wenn eine allegorische Deutung naheliegt. In vielen Fällen ist aber auch eine Deutung als Identifikationsfigur für den Bildbetrachter (wie von Semler für den *Mönch am Meer* angenommen) denkbar: Dieser wird aufgefordert, sich selbst an die Stelle der Figur zu versetzen, um vielleicht so auf die von ihr vorgeführte andächtige, kontemplative Art der Naturbetrachtung eingestimmt oder verpflichtet zu werden. Es würde sich um ein identifizierendes, „affirmatives“ Eingehen in das Bild handeln und nicht um ein reflexives. Grave zielt jedoch gerade darauf ab, eine Reflexionsstufe zu erreichen, was er mit der Formel der „Beobachtung zweiter Ordnung“ ausdrückt. Es ist aber nicht erkennbar, warum der Bezug des Bildbetrachters auf die Betrachterfigur ein reflexiver sein soll – angesichts der überlieferten Äußerungen Friedrichs liegt ein identifizierender Bezug näher.

Die Idee, die Rückenfigur zwingt den Bildbetrachter in die Rolle eines „Beobachters zweiter Ordnung“, führt Grave auch an anderen Bildern durch, so dass sich immer das gleiche Resultat ergibt: Der Bildbetrachter muss über „das Sehen“ reflektieren. Da die Rückenfiguren aber keinen Hinweis darauf geben, was der Inhalt ihres Sehens ist, auch wenn man in der Regel abschätzen kann, worauf sie blicken, ist es

<sup>49</sup> Thomas Noll versteht sie als Allegorie der Gott zugewandten frommen Seele; vgl. Noll 2006 (s. Anm. 32), S. 88.

reine Spekulation, wenn Grave zum *Wanderer über dem Nebelmeer* (Abbildung 174) behauptet: „Weniger die Landschaft selbst als deren Betrachtung scheint das eigentliche Thema des Bildes zu sein.“ (205) Damit reproduziert er die schon erwähnte These von Werner Busch zu den *Zwei Männern in Betrachtung des Mondes* (Abbildung 178)<sup>50</sup>. Doch Busch konnte sich diese These nur unter weitgehender Ausblendung der Bildmotivik erlauben – eine Ausblendung, in der ihm Grave entschlossen nacheifert. So bestätigt er auch für dieses Bild Buschs These (die er als Feststellung qualifiziert), das „eigentliche“ (siehe oben) Thema des Bildes sei „kontemplative Betrachtung“, das heißt: „Betrachtung als solche“, „nicht dieses oder jenes Resultat der Betrachtung“ (210)<sup>51</sup>. In ähnlicher Weise, so Grave, soll Friedrich mit anderen Bildern den Betrachter dazu angeregt haben, über das Sehen im allgemeinen nachzudenken, über die „Standortgebundenheit des Sehens“ oder „einen blinden Fleck unserer Wahrnehmung“ (206) (womit gemeint ist, dass wir das, was hinter etwas anderem ist, nicht sehen können). Entgegen dem Eindruck, den Grave durch seine Ausdrucksweise hervorzurufen trachtet (206: „das komplexe Verhältnis zwischen dem Beobachter in der Landschaft [d. h. im Bild] und dem Betrachter vor dem Gemälde“), sind das aber eher Trivialitäten, die jedenfalls nichts mit denjenigen Qualitäten der Kunst Friedrichs zu tun haben können, die seine Zeitgenossen dazu veranlasst haben, ihn als „tiefdenkenden“ Künstler zu bezeichnen.

Was die *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* betrifft, setzt Grave der These Buschs noch die Spitze auf, potenziert sie gleichsam, indem er der *im Bild* dargestellten Betrachtung (die man ja auch als Bildmotiv verstehen kann) „das spannungsvolle [= ‚komplexe‘, siehe oben] Verhältnis zwischen dem Betrachter vor dem Gemälde und den zwei Männern im Bild als bleibende Herausforderung“ hinzufügt (208). Auf ähnliche Weise bereichert er auch die Deutung der *Frau am Fenster* (Abb. 181), die nicht nur eine Reflexion über das Sehen, sondern auch eine „über den Status des Bildes“ (211) anregen soll – und zwar deshalb, weil die Darstellung des Fensters „unweigerlich“ die Albertische Bild/Fenster-Analogie aufrufe (212). Dies ist jedoch – wieder einmal – reine Spekulation und zeugt lediglich von einer areligiösen Sichtweise.

Es mag bei den *Kreidefelsen auf Rügen* (Abbildung 193) durchaus plausibel sein, von einer Thematisierung des Sehens zu sprechen, so dass der Bildbetrachter Anlass hat, „um über verschiedene Wahrnehmungsformen zu reflektieren“ (221). Dies hat allerdings *motivische* Gründe – weil jede der drei dargestellten Personen eine andere Art des Sehens zu verkörpern scheint.

50 Busch 1987 (s. Anm. 40).

51 Grave bezieht sich hier auf Werner Buschs jüngsten Aufsatz zu dem Thema, das dieser zuvor mehrfach im gleichen Sinne abgehandelt hatte („Caspar David Friedrichs ‚Zwei Männer in Betrachtung des Mondes‘ – Ästhetische Transzendenzeröffnung?“, in: Christoph Marksches u. a. [Hrsg.]: *Atlas der Weltbilder*, Berlin 2011, S. 306–316). Jedoch ist Buschs darin vorgetragene Auseinandersetzung mit den Gegenpositionen unseriös, weil er insbesondere die von Helmut Börsch-Supan und anderen vertretene religiöse Deutung des Bildes nur verkürzt und in einer veralteten Fassung wiedergibt und nicht einmal die (überschaubare) Motivik des Bildes vollständig aufführt. Auch übergeht er zwischenzeitlich geäußerte Kritik.

Grave blendet die Motivik der Bilder weitgehend aus und beansprucht dennoch, darüber zu entscheiden, was ihr „eigentliches“ Thema ist. Das geht aber nicht. Wer wissen will, was das Thema eines Bildes ist, muss dieses *vollständig* in den Blick nehmen, auch in seiner Motivik, und darf sich nicht nur diejenigen Elemente herauspicken, die er zur Stützung der eigenen These gebrauchen kann. Wenn Grave zu den *Kreidefelsen* sagt: „Dieser komplexen Konstellation [zwischen der Betrachterfigur im Bild und dem Betrachter des Bildes] muss jede Bildbetrachtung gerecht werden, bevor eine konkretere Ausdeutung der Bilder, sei sie biografisch, religiös oder politisch, einsetzen kann“ (222), so ist *erstens* zu fragen, was das genau heißen soll, jener Konstellation „gerecht [zu] werden“, und *zweitens* anzumerken, dass eine „konkretere Ausdeutung“ welcher Art auch immer von Grave in der Regel gar nicht unternommen wird. Was soll denn eigentlich die angeblich so wichtige Reflexion über das Sehen für die konkrete Bildbetrachtung erbringen? Grave selbst erläutert fast überhaupt nicht, worüber in einer derartigen Reflexion reflektiert werden soll. Er erwähnt die Bedingtheit des Sehens (205) – sollen also die Bildbetrachter darüber nachdenken, dass ihr eigenes Sehen „bedingt“ ist oder vielleicht das Sehen der Rückenfiguren?

Genau wie beim „Bild“ und beim „Erhabenen“ berücksichtigt Grave auch beim „Sehen“ nicht, wie Friedrich selbst darüber gedacht hat – dabei wäre dies die unabdingbare Voraussetzung jeder seriösen Untersuchung dieser Frage. Und es gibt ja auch einige, zwar schon oft zitierte, aber sehr wichtige Äußerungen, etwa über das innere, geistige Sehen oder über das die tiefere Bedeutung eines Bildmotivs erschließende Sehen, das – ich folge hier Thomas Noll<sup>52</sup> – den *sensus allegoricus* eines Bildes oder Bildmotivs erkennt. Statt dieser für Friedrichs Kunst fundamentalen Aussagen zitiert Grave ausführlich eine Überlegung von August Wilhelm Schlegel, in der dem Landschaftsmaler die Aufgabe zugesprochen wird, uns sehen zu lehren. Dabei soll es um ein „zweckfreies Sehen ‚um des Sehens willen‘“ (211) gehen. Obwohl es nicht den geringsten Beleg dafür gibt, unterstellt Grave dieses Schlegelsche Konzept nun umstandslos Friedrich als dessen eigene Intention (222).

Letztlich läuft auch in diesem Kapitel alles darauf hinaus, die Aufmerksamkeit von der Motivik und der konkreten religiösen Gedanklichkeit der Bilder umzulenken auf einen Mechanismus profaner Wahrnehmung und die Reflexion abstrakter bildtheoretischer Instanzen und Strukturen. Es ist eine Ausnahme, wenn Grave als eines der ganz wenigen von ihm explizit angesprochenen religiösen Themen die *navigatio vitae*, die Lebensreise, anspricht, die auf dem Bild *Auf dem Segler* (216) und dem Spätwerk *Lebensstufen* (231f.) dargestellt wird. Das zweite Bild bespricht Grave im zwölften Kapitel (*Zeit und Bild. Bilderzyklen in Friedrichs Werk*, 225–245). Die Deutung des erstgenannten fordert einen Kommentar heraus, weil sie Graves Argumentationsweise schlaglichtartig erhellt. Das in den Betrachterraum gleichsam hereinragende Schiffsdeck erlaubt dem Bildbetrachter nämlich einen unproblematischen Übergang ins Bild hinein. Dies würde jedoch Graves These widersprechen, Friedrich hätte es auf das „Bildbewusstsein“ des Betrachters abgesehen. Und die durch die Erschei-

52 Noll 2006 (s. Anm. 32), S. 100.

nung der Stadt am Horizont suggerierte Tiefenräumlichkeit evoziert auch nicht gerade eine plane Bildfläche. Doch Grave wird auch hier fündig, und zwar bei den das rechte Bilddrittel beherrschenden Segelflächen; denn Mast, Tauwerk und Segel lassen den Betrachter „letztlich auf jene Materialien stoßen [...], aus denen der Bildträger, die auf den Keilrahmen gezogene Leinwand, selbst besteht“; das Segeltuch scheint „geradezu mit der Bildoberfläche, der Leinwand, zu verschmelzen“ (I: 112). Um auch hier eine Bildreflexion etablieren zu können, ist offenbar noch die zwanghafteste Erklärung nicht zu schade.

In diesem Kapitel ist sodann die Besprechung der späten, heute verschollenen Transparente (232–237) bemerkenswert, weil ausführliche Äußerungen Friedrichs zu ihrer Darbietung erhalten sind, so dass wir hier Anhaltspunkte dafür haben, wie er sich einen idealen Rezeptionsvorgang vorgestellt hat. Friedrichs Anweisungen zu ihrer musikbegleiteten Präsentation in einem verdunkelten Raum – in diesem Punkt seiner Dresdner Präsentation des *Tetschener Altars* vergleichbar – widersprechen allen Behauptungen Graves über Friedrichs Ambitionen bezüglich einer Erweckung bildtheoretischer Reflexionen beim Betrachter. Doch darüber geht Grave hinweg. Auch hier findet er Befremdliches und Irritierendes (234); vor allem aber hat er jetzt in der durch die Musikbegleitung vorgegebenen Zeiterstreckung der Präsentation einen Punkt gefunden, der den Betrachter zu bildtheoretischen Reflexionen veranlassen kann, diesmal über die zeitliche Erstreckung jeder Bildbetrachtung (237). Das ist zwar wieder eine Trivialität, aber sie reicht aus, um vom religiösen Inhalt der Folge, die Grave von vier auf drei Bilder verkürzt (vgl. 270 Anmerkung 405), zur Bildtheorie überzugehen.

Wenn sich Grave anschließend einem Bildmotiv widmet, das zum Thema Zeit passt, nämlich ziehenden Wolken und Nebelschwaden (242–244), dann in der üblichen Art und Weise, das heißt unter Absehung der Bedeutung und ausschließlich in der Perspektive ihrer bild- und wahrnehmungstheoretischen Funktionen. Die Denkfigur und ihr Fazit sind identisch mit zuvor an anderen Beispielen vorgetragenen: Mit Hilfe dieser Motive verstricken die Bilder den Betrachter „in einen unabschließbaren Wahrnehmungsprozess“, den „Widerstreit“ zwischen der Wahrnehmung des Landschaftsausblicks und der Wahrnehmung des Bildes als einer mit Farben bemalten, begrenzten Fläche (244). Die im Bild thematisierte Zeit ist so in den Wahrnehmungsprozess gleichsam abgewandert und sorgt als nicht auf einen Abschluss gerichtete dafür, dass sich keine eindeutigen Bildaussagen festhalten lassen. Diese gegen eindeutige Auslegungen gerichtete Auffassung verstärkt Grave mit seinem anti-ikonographischen, anti-sprachlichen Kunstverständnis bei der an den Schluss gesetzten Besprechung des *Großen Geheges* (256f.): „Bilder sollen mit ihren ganz eigenen, genuin bildlichen Mitteln erfahren lassen, was sich dem menschlichen Denken und Wissen notwendigerweise entziehen muss.“ (257)

Hier wird jedoch ein ganz anderer Widerstreit deutlich, nämlich der zwischen den beiden Ideen, die Grave selbst verfolgt: Auf der einen Seite postuliert er eine verstandesmäßige Bildreflexion und -kritik, auf der anderen Seite, getragen von seiner anti-ikonographischen Grundeinstellung, einen begriffslosen, nicht-sprachlichen

Bildkultus. Friedrichs Bilder, so formuliert er gleich zu Anfang der Monographie, „illustrieren nicht bestimmte Gedanken, sondern überführen sie in eine genuin bildliche Form des Denkens“ (30). In der Anmerkung (262, Anmerkung 27) drückt er seine Ablehnung meiner Auffassung, Friedrichs Werke seien „in Malerei umgesetzte Gedanken“, aus, obwohl ich damit nur Friedrichs bereits erwähnte eigene Aussage, er würde seine „Gedanken auf der Leinwand“ hinpinseln<sup>53</sup>, paraphrasiert habe. Indem Grave „ein Denken in Bildern und mit genuin bildlichen Mitteln“ dagegen setzt, versucht er, Friedrichs Kunst von Sprachlichkeit und vor allem von motivisch-ikonographischer Determiniertheit zu reinigen. Doch „Denken“ vollzieht sich immer in der Sprache, und wenn Friedrich schon ausdrücklich beansprucht, „Gedanken“ bildlich auszudrücken – was ja nicht jeder Künstler tut –, dann sollte man auch bereit sein, dem durch eine Berücksichtigung der sprachlichen Aspekte seiner Werke Rechnung zu tragen, und nicht versuchen, durch Unterdrückung der Motivik und der diese berücksichtigenden Zugangsweisen ein von der historischen Wahrheit abgekoppeltes Friedrichsbild zu konstruieren.

Das kleinere Buch enthält eine Auswahl der Bildbesprechungen der Monographie mit dem Unterschied, dass sie ausführlicher ausfallen. Die *Kathedrale* von circa 1818 wird in der Monographie nur kurz erwähnt (108), erfährt aber in dem kleinen Buch eine ausführliche Würdigung (I: 91–107). Sie sei als letztes Beispiel einer Bildbetrachtung kurz besprochen. Ausgehend von der Beobachtung einiger kompositorischer Parallelen mit der *Sixtinischen Madonna* deutet Grave das Bild als programmatischen Gegenentwurf zu dem Bild Raffaels aus der Perspektive des „bildkritisch reflektierenden Protestanten“. Friedrich hätte die von Raffael umgesetzte „Verschmelzung von Vision und Bild“ (I: 104) durch den Kunstgriff einer „*mise en abyme* der gotischen Fensterform“ (I: 105) durchbrochen sowie „spätestens“ durch eine „ostentativ künstliche Rahmung“ des Werks „den visionären Charakter des Dargestellten nachdrücklich in Frage“ gestellt und jeden „Versuch des Betrachters, sich selbst als denjenigen zu begreifen, dem der Kirchenbau erscheint“, unterbunden. Mit jener *mise en abyme* werde „eine Irritation gestiftet, die sich durch keine vermeintlich schlüssige Erklärung beruhigen lässt“ (I: 106). Der von Grave nicht übersetzte Begriff „*mise en abyme*“ stammt aus der Wappenkunde und bedeutet eine spezielle Art „Bild im Bild“, trifft also für den gemeinten Sachverhalt gar nicht zu. Er soll dem Leser offenbar ein besonders gelehrtes Niveau der Bildanalyse suggerieren. In diesem Fall scheint es aber angezeigt, von der verstiegenen Argumentation herunterzukommen und die „Frage, ob sich der Betrachter selbst als derjenige erfahren soll, dem die Vision erscheint, oder ob er doch nur einem Bild gegenübersteht“ (I: 99), beiseitezulassen. Es ist viel einfacher. Die auf dem Bild sichtbare Vision ist die des Künstlers, und bei entsprechender Bereitschaft kann sie der Bildbetrachter nachvollziehen. Der Rahmen unterstützt ihn darin durch eine passende Gestaltung. Dass Friedrich mit dem (heute ersetzten) Rahmen und jener angeblichen „*mise en abyme*“ seinem protestantischen Bildkritizismus Genüge tun und einen Gegenentwurf gegen Raffaels katholi-

---

53 Vgl. dazu Zimmermann 2002 (s. Anm. 16), S. 69.

sche Bildvision formulieren wollte, ist unwahrscheinlich. Eher liegt es nahe, dass er Züge der Komposition Raffaels aufgriff, um den Visionscharakter seines Bildes zu verstärken, oder auch, um mit einigen formalen Allusionen an das allgemein bewunderte Meisterwerk der Vergangenheit anzuschließen.

Nachdem es bisher so gut wie ausschließlich um Werkbetrachtungen gegangen ist, muss wenigstens kurz noch nach den mehr auf die Biographie bezogenen Aspekten gefragt werden. In dem Buch über Glaubensbild und Bildkritik spielt die Biographie praktisch keine und in der Monographie nur eine untergeordnete Rolle. Auch hier geht es vorrangig um die Bilder selbst. Eine strenge chronologische Abfolge in den Bildbesprechungen wird nicht eingehalten, und der Nachvollzug der Biographie ist sehr ungleichmäßig: Die frühe Zeit wird ausführlicher, die Zeit ab ca. 1818 nur noch sehr summarisch behandelt. Die *Kreidefelsen auf Rügen*, ein Werk spätestens der frühen zwanziger Jahre, erscheinen nahezu am Ende des Buches (223, Abbildung 193). Das Verhältnis zu Goethe, zweifellos ein wichtiger Aspekt, wird ausführlich behandelt; über die Beziehungen zu Richter, Carus oder Dahl erfährt man praktisch nichts. Entwicklungslinien der Kunst Friedrichs – thematisch, motivisch, stilistisch oder kompositorisch – werden nicht angesprochen, ebensowenig wie seine dichterischen und kunsttheoretischen Äußerungen. Auch die Monographie, deren Aufgabe es eigentlich sein sollte, einen auch thematisch ausgewogenen Einblick in Leben und Werk des großen Romantikers zu geben, dient vor allem dem Zweck, das von Grave konstruierte Friedrichsbild möglichst breit und mit vielfacher Wiederholung in Bildbetrachtungen zur Geltung zu bringen. Grave verwendet viel Platz dafür, einen frühen Selbstmordversuch Friedrichs, den zuletzt Börsch-Supan als einschneidendes und auch für sein Künstlertum bedeutsames Ereignis dargestellt hatte<sup>54</sup>, in Zweifel zu ziehen, ohne dafür ein neues Dokument oder eine stichhaltige Begründung beibringen zu können.<sup>55</sup> In ähnlicher Weise bezweifelt er eine durch Karl Förster überlieferte Äußerung Friedrichs über das Göttliche in der Natur, weil sie der von ihm vertretenen Auffassung über Friedrichs Naturverhältnis widerspricht (183). In beiden Fällen ist aber Graves Zweifel selbst reine Spekulation, so dass zu einer Revision der jeweiligen Punkte kein Anlass besteht.

Was bietet das Buch Neues zu Caspar David Friedrich? Schön ist die Präsentation eines neuentdeckten Miniaturporträts des Künstlers von Alphonse de Labroue von 1820 (Abbildung 1), das Friedrich in einer geradezu fotografischen Präsenz zeigt. Drei in den letzten Jahren neu aufgetauchte Ölbilder werden zu Beginn wiedergegeben (Abbildungen 10–12). Die Kritik der von Börsch-Supan und anderen als authentisch angesehenen Ölskizze zum *Großen Gehege* (256) erscheint mir plausibel<sup>56</sup>, und auch der Vergleich einer Szene aus Schillers *Räubern* von circa 1798 (Abbildung 28) mit

54 Börsch-Supan 2008 (s. Anm. 46), S. 124–126, 208.

55 Kilian Heck behauptet in seiner erstaunlich unkritischen Rezension (s. Anm. 15), Grave hätte „ohne viel Aufhebens und mit großer Sachlichkeit mit alten Forschungsmeinungen auf[ge]räumt, etwa mit dem vermeintlichen Selbstmordversuch Friedrichs“ (354). Davon kann keine Rede sein.

56 Vgl. dazu meine Bemerkung zu Börsch-Supans Buch von 2008 (s. Anm. 46) in diesem Journal, 17 (2013), S. 159.

einem Gemälde von Nicolai Abraham Abildgaard (Abbildung 29)<sup>57</sup> ist (abgesehen von den spekulativen Folgerungen) überzeugend. Unverständlich ist aber, was die Präsentation von Inspirationsquellen betrifft, warum der für Friedrich außerordentlich wichtige *Judenfriedhof* von Jacob van Ruisdael nicht abgebildet ist, mit dem sich Friedrich in mehreren seiner Kompositionen auseinandergesetzt hat. Doch Friedrich ist, insgesamt gesehen, ein gut erforschter Künstler, und es ist nicht zu erwarten, dass grundstürzend Neues über sein Leben und seine Kunst präsentiert werden könnte.

Im Blick auf ein zusammenfassendes Urteil ist die Frage zu beantworten, ob der Anspruch, eine „ausführliche Neubewertung des künstlerischen Schaffens von Caspar David Friedrich zu geben“ (Umschlagtext der Monographie), überzeugend eingelöst wird und eine valide Forschungsleistung erbracht wurde. Diese Frage muss in beiden Aspekten verneint werden. Neu ist die von Grave vorgetragene Sicht auf den Romantiker tatsächlich, aber sie hält einer Prüfung nach wissenschaftlichen Kriterien nicht stand. Die Hauptthesen (Friedrich habe im Betrachter ein „Bildbewusstsein“ erwecken wollen, habe in und mit seinen Bildern Bildkritik geübt und einen unabschließbaren Widerstreit zwischen Bild und Darstellung inszeniert, sei ein Kritiker der Ästhetik des Landschaftsgartes und der zeitgenössischen Theorie des Erhabenen gewesen) sind sämtlich unbeweisbare Spekulationen, die teilweise im Widerspruch zu eigenen Aussagen des Künstlers oder zu zeitgenössischen Zeugnissen stehen. Die zur Stützung seiner Thesen in den einzelnen Bildbetrachtungen aufgewandte Argumentation ist vielfach nicht nachvollziehbar und teilweise geradezu an den Haaren herbeigezogen.

Besonders schwer wiegt Graves Umgang mit den Quellen und der Forschungsliteratur. In Bezug auf die zentralen Begriffe seiner Argumentation – „Bild“, „Erhabenes“, „Sehen“ – übergeht er Friedrichs eigene Aussagen jeweils entweder ganz oder zieht sie nur in extrem selektiver Weise heran. Wichtige und für das jeweilige Problem aussagekräftige Quellen werden verschwiegen, wenn sie der eigenen These widersprechen, oder (wie unter anderem im Fall von Ramdohr, Brentano und Kleist) willkürlich umgedeutet, um sie als Belege für die eigene Argumentation verwenden zu können. Es ist andauernd von „Bild“, „Bildbewusstsein“ und „Bildkritik“ die Rede, aber Grave klärt weder, was „Bild“ für Friedrich bedeutete, noch, mit welcher Bildkategorie Friedrichs Kompositionen heute am zutreffendsten in Verbindung gebracht werden müssen. Hier liegt das schwerwiegendste Defizit seiner Bücher: die Ausklammerung, ja ausdrückliche Ablehnung (100) der Kategorien des Sinnbilds und der Allegorie für die Kunst Friedrichs, verknüpft mit der weitgehenden Ausblendung der Bildmotivik.

Damit fällt nicht nur eine wesentliche Dimension der Werke unter den Tisch, sondern es wird auch die Forschungsrichtung, die diese Dimension ernst nimmt, marginalisiert, ja geradezu systematisch ausgeschaltet. Seriöse Forschung muss seriöse Forschung ernst nehmen, berücksichtigen und angemessen würdigen. In äußerlich-formaler Hinsicht hält Grave alle Kriterien wissenschaftlicher Publizistik ein,

---

<sup>57</sup> Diesen Vergleich hatte Johannes Grave bereits 2005 vorgetragen; vgl. Grave 2005 (s. Anm. 19), S. 74.

und vergleichbare formale und sprachliche Defizite wie bei den Büchern von Nina Hinrichs und Yuko Nakama trifft man bei ihm nicht an: Hier ist alles sprachlich korrekt, nur ausnahmsweise einmal ein kleiner Druck-, Trenn- oder Satzzeichenfehler, die Zitate sind korrekt nachgewiesen, das Literaturverzeichnis ist in Ordnung<sup>58</sup> – und doch ist das alles nur eine Oberfläche, unter der sich etwas abspielt, das mit Wissenschaft wenig zu tun hat.

Wie Grave mit anderen Forschern umgeht, die seinen Ansatz nicht teilen, sei an einem Beispiel illustriert. Sein Bild *Kreuz an der Ostsee* (Abbildung 93) hat Friedrich mit den Worten kommentiert: „denen so es sehn ein Trost, denen so es nicht sehn ein Kreuz“<sup>59</sup>. Grave behauptet nun (I: 48; 107), Friedrich hätte damit ein Pauluswort aufgegriffen: „Denn das Wort vom Kreuz ist eine Torheit denen, die verloren werden; uns aber, die wir selig werden, ist es eine Gotteskraft“ (1. Korinther 1,18). Diesen Verweis könnte man als eine nicht sonderlich überzeugende Hypothese vielleicht gelten lassen, gäbe es nicht einen einleuchtenderen Bezug, den Thomas Noll bereits 2006 aufgezeigt hatte: ein Emblem von Anna Roemers Visscher von 1614 mit dem Satz in der Erläuterung: „Wer sich darauf versteht, dem ist’s eine große Stütze; wer nicht weiß, was es meint, dem nützt es auch nichts.“<sup>60</sup> Nicht nur steht diese Sentenz sprachlich und vom Sinn her Friedrichs Äußerung näher, sondern das zugehörige Sinnbild<sup>61</sup> zeigt auch noch deutliche Analogien zu Friedrichs Komposition. Grave hätte also seinen eigenen Vorschlag zugunsten desjenigen von Noll zurückstellen müssen. Doch da Noll vom allegorischen Charakter der Werke Friedrichs ausgeht, werden seine Ergebnisse von Grave nicht berücksichtigt. Dies gilt nun grundsätzlich auch für andere Autoren und auch für frühere Publikationen. Die Literaturverzeichnisse und die Verweise in den Anmerkungen suggerieren eine umfassende Auseinandersetzung und Einbeziehung auch der jüngsten Forschungsliteratur, doch in Wirklichkeit kann gerade davon keine Rede sein. Spätestens das Buch von Christian Scholl<sup>62</sup> hätte Grave dazu veranlassen müssen, seinen Ansatz zu revidieren und die Kategorie des Sinnbilds für die Werke Friedrichs in Rechnung zu stellen, doch der anti-ikonographische Impuls war offenbar stärker.

Für Arbeiten mit wissenschaftlichem Anspruch – und das sind beide Bücher – ist das jedoch inakzeptabel. Dass nun gerade diese Bücher, in denen ein unhaltbares Friedrichsbild aufgebaut wird, einem internationalen Publikum als neuester Stand der deutschen Friedrichforschung präsentiert werden – und in der Monographie sogar noch in Form eines Prachtbands<sup>63</sup> –, ist ein Unglück nicht nur für die seriöse Friedrich-

58 Bei seinem eigenen, zur Zeit der Drucklegung wohl noch nicht publizierten Aufsatz „Illusion und Bildbewusstsein“ im *Goethe-Jahrbuch* ist der Jahrgang mit 129, 2012, statt mit 128, 2011, angegeben.

59 Friedrich, *Briefe* (s. Anm. 7), S. 97.

60 Noll 2006 (s. Anm. 32), S. 79.

61 Ebd.: Abb. 13.

62 Scholl 2007 (s. Anm. 47).

63 Auffälligerweise hat die Monographie nahezu die gleichen monumentalen Abmessungen (35 x 30 cm) wie das in der dritten Folge dieser Besprechung vorzustellende, aber in einem anderen Verlag (C. H. Beck) erschienene Werkverzeichnis der Zeichnungen Friedrichs von Christina Grummt (37 x 28 cm). Diese Prachtbände erzeugen ein gewisses Unbehagen, wenn man an Friedrichs demütiges Künstlertum und die deprimierende Entwicklung seiner Biographie denkt.

Forschung, sondern auch für das breitere Publikum, das natürlich nicht in der Lage ist, die Validität jenes Bildes zu überprüfen. Insofern scheint sich meine im ersten Teil dieser Besprechungen geäußerte Hoffnung, die langandauernde Beeinträchtigung des Forschungsfortschritts könne angesichts der fundierten Untersuchungen von Christian Scholl und Thomas Noll überwunden werden, vorerst nicht erfüllen zu sollen. Es bleibt die Frage, wie das möglich ist; denn solche Publikationen kann man nicht ohne tatkräftige Unterstützung durch Dritte auf den Weg bringen. Das bei den Dissertationen von Hinrichs und Nakama angesprochene Problem der Qualitätssicherung stellt sich hier in verschärftem Maße, was das Fach selbst nicht gleichgültig lassen sollte.

REINHARD ZIMMERMANN  
Trier



**Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Holler und Paul Kaiser (Hrsg.); Abschied von Ikarus. Bildwelten der DDR – neu gesehen** Begleitend zur Ausstellung im Neuen Museum Weimar 19. Oktober 2012 bis 3. Februar 2013; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2012; 440 S. m. 400, z. T. farb. Abb; ISBN 978-3-86335-224-0; € 34,80

Der Kultursoziologe Prof. Karl-Siegbert Rehberg, ein Schüler Arnold Gehlens und seit 1992 an der TU Dresden lehrend, der neuerdings auch einem Institut für Kulturstudien e. V. vorsteht, leitet ein 2009–2012 vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördertes Verbund-Projekt „Bildatlas: Kunst in der DDR“, das bisher mehr als 20 000 Werke der Malerei im Besitz von über 160 Museen, Unternehmen, Sonderdepots und privaten Einrichtungen dokumentiert und im Internet sowie gedruckt zugänglich machen soll. Sein Mitarbeiter Dr. Paul Kaiser, ein Ostberliner Absolvent der Ästhetik und Kulturwissenschaft, Publizist und Ausstellungskurator, koordiniert den Verbund, dem ferner die Dresdener Galerie Neue Meister, das Kunstarchiv Beeskow und das Zentrum für zeithistorische Forschung in Potsdam angehören. Als Zwischenergebnis wurde gemeinsam mit der Klassik Stiftung Weimar dort eine Ausstellung von 279 zum Teil auch vierteiligen Werken gezeigt, die von Ausstellungen in Gera („Schaffens/t/räume“) und Erfurt („Tischgespräch mit Luther“) flankiert und einer internationalen Tagung begleitet wurde. Der Ausstellungsort erinnerte bewusst an die 1999 heftig umstrittene Ausstellung „Aufstieg und Fall der Moderne“, in der die in der DDR anerkannt gewesene Kunst diffamiert worden war, was nun zu korrigieren wäre.

Diese Zielstellung entsprach verschiedenen Interessen. Bei denen, die sich mit bildender Kunst beschäftigen, wächst die Einsicht, dass mit der einfachen Verachtung der in der DDR herrschend gewesenen, vorwiegend figurativen Kunst nicht weiter-

Diese Zielstellung entsprach verschiedenen Interessen. Bei denen, die sich mit bildender Kunst beschäftigen, wächst die Einsicht, dass mit der einfachen Verachtung der in der DDR herrschend gewesenen, vorwiegend figurativen Kunst nicht weiter-