

HELMUT BÖRSCH-SUPAN

"Caspar David Friedrich. Forschung und Verständnis."

Friedrich schreibt 1815 in einem Brief an die befreundete Malerin Louise Seidler über das Gemälde "Kreuz an der Ostsee": "Das Bild , für Ihre Freundin bestimmt, ist bereits angelegt, aber es kommt keine Kirche darauf, kein Baum, keine Pflanze, kein Grashalm. Am nackten steinigen strande steht hoch aufgerichtet das Kreuz, denen, so es sehen, ein Trost, denen, so es nicht sehen, ein Kreuz." Diese lakonische und paradoxe, für Friedrichs Denkweise sehr typische Äußerung, eine seiner wenigen Aussagen über ein eigenes Bild, kann Aufschluß über das geben, was man als das Sinngefüge seiner Kunst bezeichnen könnte. Friedrich unterscheidet zwischen "denen, so das Kreuz sehen" und "denen, so es nicht sehen", wobei er offen läßt, ob damit die Betrachter des Bildes gemeint sind oder die Insassen der beiden Schiffe auf dem Meer, die sich der Küste und dem Kreuz nähern. Wer die allegorische Bedeutung des Bildes erfaßt - die dem Ufer zutreibenden Schiffe symbolisieren die Lebensfahrt - wird auch die Identität von Betrachter und Schiffer erkennen. "Sehen" bedeutet in dem Zitat das Zusammenwirken von innerem und äußerem Sehen, also einen komplexen Vorgang, der nicht nur eine Perspektive in den Raum, sondern auch eine in die Zeit und damit auf den Tod hin entwickelt. Der Betrachter wird dadurch total in Anspruch genommen. Das Wort "Trost", ein sehr wichtiges Wort, hat nur bei einer solchen Interpretation einen Sinn. "Nicht sehen" bedeutet das bloße äußere, sinnliche Sehen, bei dem der Betrachter innerlich teilnahmslos bleibt und daher nichts versteht.

In allen Gemälden Friedrichs lassen sich zwei Bedeutungsschichten, eine abbildliche und eine sinnbildliche, nachweisen, die diesen beiden Wahrnehmungsweisen entsprechen und damit auch einer Einteilung des Publikums, zu der Friedrich aufgrund seiner Erfahrungen spätestens nach der verletzenden Kritik Ramdohrs 1809 kommen mußte.

Seine religiösen Landschaften waren ja nicht Aufträge der Kirche und wurden nicht einer Gemeinde Gleichgesinnter präsentiert, sie täten als subjektive Äußerungen vor eine breite, im allgemeinen auf ästhetischen Genuß bedachte Öffentlichkeit. Clemens Brentano hat in seinem witzigen Dialog zwischen Berliner Ausstellungsbesuchern vor dem "Mönch am Meer" das Problem oberflächlich angedeutet.

Eine bildliche Aussage, bei der das eigentlich Gemeinte hinter der Erscheinung liegt, ist freilich keine Erfindung Friedrichs. Eigentümlich ist jedoch für ihn, daß sich oftmals, besonders in der späteren Zeit, der Sinngehalt so sehr hinter dem Abbild verbirgt, daß er nur dem erkennbar werden kann, der mit der Denkweise Friedrichs vertraut ist.

Eine Durchsicht der zeitgenössischen Stimmen zur Kunst Friedrich bestätigt, wie wenige Geister bis zu der tieferen Bedeutungsschicht vorgestoßen sind. Gotthilf Heinrich von Schubert, Theodor Körner, Ludwig Tieck, um die wichtigsten zu nennen. Tiecks Bemerkung, Friedrich sei bestrebt gewesen, "ein bestimmtes Gefühl, eine wirkliche Anschauung und in dieser festgestellte Gedanken und Begriffe zu erzeugen", scheint mir besonders wichtig. Ich sehe darin eine Bestätigung meiner Ansicht, daß die sinnbildliche Aussage in Friedrichs Bildern eindeutig ist.

Liest man Friedrichs eigenen Kommentar zum Tetschener Altar und vergleicht damit das Bild unbefangen, so wird allerdings deutlich, wie schwer das Gemeinte zu erfassen ist. Das sei noch durch eine persönliche Erfahrung erläutert, die zugleich auf eine dritte, noch tiefer liegende Bedeutungsschicht verweist. Ich habe 1965 einen Aufsatz über den "Mönch am Meer" verfaßt, ohne daß mir bis dahin trotz zehnjähriger Beschäftigung mit dem Bild aufgegangen war, daß es sich bei dem Mönch um ein Selbstbildnis handelt, ein Umstand, der mir wesentlich zu seinscheint. Eine Tagebuchnotiz von Goethes Freund Karl Friedrich Frommann bestätigte diese Beobachtung später. Das Bild zeigt also nicht nur die unermeßliche räumliche und zeitliche Ausdehnung des Alls, ihr korrespondiert die perspektivlose Unendlichkeit des eigenen Inneren, die bodenlose

Abgründigkeit des Todesgedankens. Friedrichs Identifikation mit einem Mönch deutet zudem auf die religiöse Bestimmung seiner Kunst in einer radikalen Form, da der Mönch sich Gott absolut hingibt.

Wenn der Mönch Friedrich selbst ist, so stellt das Gegenstück, die "Abtei im Eichwald", wo ein Mönch zu Grabe getragen wird, Friedrichs eigenes Begräbnis dar. In einer verschollenen Sepiazeichnung von 1804 hatte Friedrich noch ein ähnliches Szenarium unverschlüsselt als Ausdruck seiner Todessehnsucht benutzt und dieses Blatt mit dem Titel "Mein Begräbnis" auf der Dresdner Akademieausstellung gezeigt. Friedrichs Angaben über den "Mönch" und die "Abtei" im Katalog der Berliner Ausstellung von 1810 lauten dagegen denkbar knapp "Zwei Landschaften". Friedrich wollte offenbar dem Publikum keine Hilfestellung geben, und so ist auch in der umfangreichen Literatur über die beiden Bilder, auch in der zeitgenössischen, die Beziehung auf Friedrichs Person bisher unerwähnt geblieben. Das bedeutet nicht Kritik an der älteren Literatur, sondern Feststellung einer die Kunst Friedrichs charakterisierenden Tatsache. Warum zeigt seine Malerei diese bis gegen 1825 hin immer dichter werdende Verschleierung der Gedanken? Vermutlich, weil die eschatologische Aussage sich auf das eigene Schicksal bezieht. Friedrichs Bilder verkünden nicht missionarische Gedanken, wie z.B. die der Nazarener. Friedrich mag empfunden haben, daß Meditationen über Sinnfragen der Existenz nur dann wahrhaftig und konkret sein können, wenn sie sich nicht ins Allgemeine und Didaktische flüchten. So wird manches nur bei Kenntnis seiner Lebensumstände verständlich, z.B. die Bedeutung der Städte Greifswald, Neubrandenburg, und Dresden als Jenseitssymbole. Andere topographisch bestimmbare Stadtansichten gibt es in Friedrichs gemaltem Werk nicht. (Die Ansicht der Marktkirche und des Roten Turms in Halle in dem Leningrader Bild "Die Schwester auf dem Söller am Hafen" sind keine vollständige Stadtansicht). Alle drei Städte betrachtet Friedrich als seine Heimat. In Greifswald ist er geboren, aus Neubrandenburg stammten seine Eltern und Dresden hatte er sich zu seiner zweiten Heimat erwählt. Damit erlaubten ihm nur diese Städte die Metapher

dse Heimgehens für das Sterben.

Indem Friedrich seine Kunst auf die eigene Existenz bezog, erfüllte sie gleichsam eine therapeutische Aufgabe für den Künstler selbst. Ein zwiespältiges Verhältnis zur Öffentlichkeit wurde dadurch in Kauf genommen. Friedrich Malerei wurde denn auch, wie ihre bescheidenen Anfänge zeigen, nicht von der Dynamik eines sich der Welt präsentierenden Genies getragen, sondern entwickelte sich mühsam unter seelischer Bedrängnis. Das Wort "Trost" indem eingangs zitierten Satz gilt auch für den Künstler. Dieser primär für den Maler wichtige Sinn kann ebenfalls zur Mitteilung werden, sie ist jedoch nicht mehr Botschaft, sondern hat vertraulichen Charakter, ist einem Gebet vergleichbar, wie Friedrich selbst es in einem Aphorismus angedeutet hat: "So betet der fromme Mensch und redet kein Wort, und der Höchste vernimmt ihn, und so malet der fühlende Künstler, und der fühlende Mensch versteht, und erkennt es, aber auch der stumpfere ahnetes wenigstens."

Die Eigenart eines Künstlers und die Geschichte seiner Erforschung stehen wohl immer in einem spezifischen Verhältnis zueinander. Das gilt auch für Friedrich, doch sei, so aufschlussreich dies auch wäre, hier weniger die Vergangenheit als die gegenwärtige Position bedacht. Die kunstgeschichtliche Forschung hat im allgemeinen, so scheint mir, bisher ihr Ethos und ihren geistigen Rang wesentlich durch die Notwendigkeit erhalten, Leistungen und Existenz überragender und aussergewöhnlicher Persönlichkeiten von einer untergeordneten und normalen Position aus erfassen und damit die Grenzen der Wissenschaftlichkeit erfahren zu müssen. Sich auf verschiedene Individualitäten einzustellen, erfordert Beweglichkeit des Denkens und die Bereitschaft, sich die Fragestellungen vom Gegenstand vorschreiben zu lassen.

Das hier skizzierte Sinngefüge der Kunst Friedrichs stellt die Wissenschaft vor ein besonderes Problem insofern, als sich diese Kunst vor der Wissenschaft gleichsam zurückzieht - im Unterschied zu der weltoffenen und damit auch der Wissenschaft zugewandten Kunst Schinkels, um einen Zeitgebossen als Beispiel zu nennen. Die Neigung des Wissenschaftlers, seine vielfältigen Kenntnisse mit dem Künstler zu verknüpfen und diese Assoziationen als Spiegelbild historischer Wirklichkeit auszugeben,

kann sich zwar auch bei Friedrich bestätigen, führt aber nicht zum Kern. Das in sich gekehrte, den Ruhm verschmähende Wesen Friedrichs und die Wissenschaft, die auf Veröffentlichung und Verbreitung von Erkenntnissen abzielt, sind es nicht auseinandrestrebende Kräfte? Muss man nicht auch gerade bei einer grossen Ausstellung von Friedrichs Kunst den Widerspruch zwischen dem Einsamkeitsbedürfnis des Malers und dem Wissenschaftsbetrieb empfinden?

Forschung kann unbeschadet solcher Skrupel und ohne tieferes Verständnis betrieben werden und auch zu nützlichen Ergebnissen führen, z.B. soziologische Untersuchungen über Preise von Gemälden oder deren Käufer. Auch die traditionelle Sachforschung kann vielfach ohne Verständnis auskommen. Diese Art keineswegs zu verachtender Wissenschaft in ihrer Beziehung zu Friedrich soll hier unerwähnt bleiben, sie verlässt nie ihren sicheren Boden. Das Bemühen, Friedrich zu verstehen, führt dagegen schnell in ein für die Wissenschaft unwegsames Gebiet.

Verständnis bedeutet bei Friedrich nicht nur die Entzifferung seiner Gedanken durch die Form. Verständnis bedeutet darüberhinaus Einfühlung in eine spezifische Möglichkeit menschlichen Existierens, Einsicht in die Gründe, warum solche Kunst entstehen konnte, Bereitschaft auch, dem Künstler auf dem Rückzug in sein eigenes Innere zu folgen. Verständnis ist nur durch Sympathie möglich. Wie anders will man bei Deutungsproblemen Entscheidungen treffen, ob mit einem Detail etwas gemeint und was damit gemeint sein kann, wenn nicht eine enge Vertrautheit mit der Empfindung des Künstlers durch Sympathie zustande gekommen ist? Wie denkt jemand, der konsequent ist, aber seine Gedanken gern verbirgt und das Paradoxe liebt? Das Moment der Sympathie im Umgang mit Friedrichs Kunst ist ebenso sehr eine Realität wie die instinktive Ablehnung, die vielfach anzutreffen ist und sich auf niemand Geringeren als den späten Goethe berufen kann.

Eine auch noch so einfühlsame Wissenschaft wird es nicht vermeiden können, in einen Widerspruch zu Friedrichs Vorstellungen von der Wirksamkeit seiner Kunst zu treten. Wissenschaft verwandelt, um mit den Begriffen Friedrichs zu reden, inneres in äusseres Sehen, indem sie etwas, was vom Betrachter innerlich gefühlt werden soll, objektiv erfassbar macht. Der Wider-

spruch ist früher schon gesehen worden und hat allerdings fatale Folgen gehabt. Kurt Karl Eberlein, der in den zwanziger Jahren als einfühlsamer, kenntnisreicher und sprachbegabter Wissenschaftler begann und sich bis 1945 zum Thema Friedrich häufig zu Wort gemeldet hat, gelangte zu einer wissenschaftsfeindlichen Haltung und suchte schliesslich als politischer Agitator Friedrich der Ideologie des Nationalsozialismus nutzbar zu machen.

Diejenige Wissenschaft, die möglicherweise gründlicher als die Kunstgeschichte die geheimen Motive der Kunst Friedrichs erforschen kann, ist die Psychologie. Mir würde es jedoch als eine Abtötung der Kunst erscheinen, wollte man vor der Forderung des Künstlers an die eigene Subjektivität auch hier auf die Position des beobachtenden Wissenschaftlers ausweichen. Die Verpflichtung der praktischen Kunstwissenschaft, Substanz zu bewahren, kann sich nicht nur auf die Konservierung des Materiellen beziehen, sie fordert auch die Erhaltung zumindest der humanen Ausstrahlung, wenn sich schon die geistigen Voraussetzungen für die vom Künstler gewollte Auffassung seines Werkes verändert haben, denn wohl nur wenige Menschen werden heute noch die religiösen Ansichten des Malers teilen können.

Wenn Geheimnisse, die einen eigentümlichen Reiz über Friedrichs Kunst verbreitet und die Phantasie der Betrachter angeregt haben, aufgedeckt worden sind, so erscheint mir die Zerstörung, die hier zweifellos geschehen ist, insofern gerechtfertigt, als gewonnenes Wissen hilft, Sensibilität weiter auszubilden - Sensibilität, die nicht nur dem Genuss dient, sondern auch die Fähigkeit fördert, Menschliches, auch im Ausserkünstlerischen, zu verstehen. (Ist nicht auch dieses eine Forderung, die die Gesellschaft an die Kunstwissenschaft stellt?)

Friedrich ist ein Sonderfall, gleichsam eine Sackgasse für die Forschung, aber für das 19. Jahrhundert und mehr noch für unser Jahrhundert gilt es in besonderem Masse, sich auf die Sonderfälle des individuellen Schöpfertums einzustellen und den Taten und Schicksalen gerecht zu werden, die unsere Bewunderung oder zumindest unsere Achtung verdienen. Gewiss ist seit dem 19. Jahrhundert die Macht der Masse des Mittelmässigen und gleichwohl hohen Anspruchs Erhebenden ein nicht zu unterschätzender Faktor des Kunstlebens, der untersucht werden muss. Die Gefahren liegen jedoch auf der Hand, wenn die Kunstwis-

senschaft sich vornehmlich dem Trivialen zuwendet, ihre intellektuelle Überlegenheit über den Gegenstand genießt und darauf verzichtet, sich durch das Überragende in Frage stellen zu lassen.

Mir scheint es, dass die Friedrich-Forschung, als Bemühung um Verständnis betrieben, eine exemplarische Bedeutung besonders auch für das Verhältnis der Kunstwissenschaft zur neueren Kunst bekommen könnte, sofern diese Kunst mehr auf innere Wahrhaftigkeit als auf Publizität abzielt. Fragt man danach, worin die Modernität Friedrichs bestehen könnte, eine Frage, die immer wieder gestellt und immer wieder sehr verschieden beantwortet worden ist, so möchte ich sie in der Wertschätzung des Eigentümlichen sehen, wie es der Künstler selbst ausdrückt.