

schwedischen General Göran Paykull verfertigt wurde, geht die Reliefintarsie mit Venus auf dem Berg Eryx auf der Innenseite des linken Türflügels, wie man weiß, auf eine Illustration von Merian in Esaias van Hulsens Prachtwerk über die Tauffeierlichkeiten in Stuttgart im März 1616, *Repraesentatio der fürstlichen Aufzug vnd Ritterspiel* zurück. Der andere Türflügel zeigt Amor, der unter den Augen der Venus Merkur (d. h. die Weisheit) fesselt (Abb. 5); die Vorlage dafür bildet ein Stich von Lucas Kilian nach Spranger (Abb. 6). Diese beiden Bilder führen das Liebesthema unter Schutz von Pax auf der Außenseite einer der Türen in ein Bildprogramm ein, dessen zweiten Schwerpunkt die Personifikation des *Bellum* auf der anderen Tür bildet.

Auf einem Kabinettschrank im Hallwylmuseum in Stockholm zeigen die Schubladenvordränge Personifikationen der zwölf Monate, die gleichzeitig die fünf Sinne und die sieben Todessünden symbolisieren; sie gehen auf Falck zurück (s. J. C. Block: *J. Falck, Sein Leben und seine Werke*, Danzig/Leipzig/Wien 1890, S. 73-77).

Im übrigen läßt Jochen Voigts Buch nur wenig unbemerkt. Es behandelt mit Akribie und Weitblick eine exquisite Werkgruppe unter den verschiedensten Aspekten und stellt eine wechselvolle Periode im Leben einer Stadt vor, die damals größer war als Leipzig und Heidelberg und gleich groß wie Mainz, Trier, Basel



Abb. 6 Lucas Kilian nach Bartholomäus Spranger, Amor fesselt Merkur, überwacht von Venus (Hollstein: *German Engravings, Etchings and Woodcuts*, Bd. 17, Amsterdam 1976, S. 145)

oder Zürich. Ein Personenregister hätte den Umgang mit dem umfangreichem Werk erleichtert.

Hans-Olof Boström

WERNER HOFMANN

Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit

München, Verlag C. H. Beck 2000. 298 S., 148 farb., 44 sw. Abb., DM 148,-. ISBN 3-406-46475-0.

Sechszwanzig Jahre nach seiner bahnbrechenden Hamburger Ausstellung zu Caspar David Friedrich hat Werner Hofmann nun noch einmal ein Buch über diesen Maler vorgelegt. In den sechszwanzig Jahren ist die Bedeutung der Ausstellung von 1974 und

ihres Katalogs kaum verblaßt. Bis heute besticht Hofmanns Weg, ein offenkundig didaktisches Konzept zu großem Erfolg gebracht zu haben. Das neue Buch knüpft an dieses Konzept an. Es bietet dem Leser eine konzentrierte Einführung in das Werk Fried-

richs, die viele Ergebnisse von Hofmanns jahrzehntelangen Friedrich-Forschungen bündelt. Ein schautafelartiger Anhang mit Vergleichsmaterial setzt die im positiven Sinne didaktische Tradition der Katalogreihe »Kunst um 1800« fort.

Ganz im Sinne einer Werkeinführung ist der Band großzügig bebildert. Besonders schätzenswert sind dabei die zahlreichen Detailaufnahmen. Problematisch erscheint es freilich, wenn kleinformatige Gemälde wie *Ziehende Wolken* (18,3 x 14,5 cm) und *Abend* (12,5 x 21,2 cm) zu doppelseitigen Abbildungen, erheblich größer als die Originale, hochgezoomt werden. Im übrigen läßt die Farbqualität gerade bei den bekannteren Bildern (etwa dem *Mönch am Meer*) teilweise zu wünschen übrig.

Der Haupttext führt mehr oder weniger chronologisch durch das Schaffen Friedrichs, wobei das Frühwerk nur am Rande behandelt wird. Die einzelnen Kapitel verbinden jeweils eine Werkperiode mit einem bestimmten thematischen Gesichtspunkt. Hofmann beginnt nach einer Einführung mit der Stellung des Malers in seiner Zeit, geht dann auf den »*Tetschener Altar*« sowie auf das Bildpaar *Mönch am Meer* und *Abtei im Eichwald* ein (»Manifestbilder«), schildert Friedrichs Reaktionen auf die Napoleonische Besetzung und auf die Heirat mit Caroline Bommer (»Öffentlicher und privater Umraum«), behandelt die Kompositionsstrategien des Malers, die er mit einer von Schiller abgeleiteten Theorie der Bildfindung verknüpft (»Friedrichs 'dunkle Totalidee'«) und schließt mit einer Betrachtung des Spätwerks sowie mit Thesen zu den protestantischen Wurzeln von Friedrichs Kunst. Am Beispiel von Goethes Aufsatz »*Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*« erläutert Hofmann Friedrichs Neuansatz in der Landschaftsmalerei (S. 21ff.). Daß der Maler in seinen sinnträchtigen Arrangements detaillierter Naturausschnitte die Grenzziehungen der traditionellen Modus-Lehre virtuos überspringt, ist seit langem wahrgenommen worden. Dabei blieb für ihn das Wissen um die

Modus-Lehre relevant: Ein Gemälde wie der »*Tetschener Altar*« erscheint gerade deshalb als Provokation, weil sowohl der Maler als auch sein Publikum eine sehr konkrete Vorstellung hatten, was ein Landschaftsbild und was ein Altargemälde sei. Insofern beschreibt Hofmann die Modus-Lehre zu Recht als eine wichtige Voraussetzung von Friedrichs Schaffen. Ob der Künstler sein Konzept allerdings direkt mit Blick auf Goethes Aufsatz entwickelt hat, wie der Autor vorschlägt (S. 21f.), bleibt hypothetisch. Was Goethe unter dem Begriff »Manier« als Bildung einer individuellen Sprache des Künstlers beschreibt, ist mit Friedrichs Weg letztlich nicht vergleichbar. Es betrifft das Finden einer künstlerischen Handschrift unter Verzicht auf »subordinierte Gegenstände« (Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, S. 31). Gerade diesen Schritt nicht gegangen zu sein und im »*Tetschener Altar*« jedes Zweiglein dargestellt zu haben, machte der Kritiker Basilius von Ramdohr dem Künstler jedoch zum Vorwurf (*C. D. Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hrsg. v. Sigrid Hinz, Berlin 1974, S. 145).

Goethe bleibt in Hofmanns Buch auch ansonsten eine Autorität, die immer wieder herangezogen wird, und deren »Kunsturteil« für das eine oder andere Bild »ein Wort bereit« hält (u. a. S. 244). So führt die torpfostenartige Blickrahmung durch die beiden Schiffe in Friedrichs Alterswerk *Mond hinter Wolken über dem Meeresufer* zur Assoziation der Propyläen, jener Toranlage im Buchstabensinne, die Hofmann wiederum an Goethes Zeitschrift denken läßt, welche ihre Leser an der Schwelle aufhalten will: »Stufe, Tor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und Äußern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen kann nur die Stelle sein, auf der wir uns mit unsern Freunden gewöhnlich aufhalten werden.« (S. 244, vgl. Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, S. 38).

Zu den eindrucksvollsten Partien des Buches gehören jene Kapitel, die formale Aspekte im Werk Friedrichs in ihrem Verhältnis zum zeitgenössischen Kunstverständnis behandeln. Auf

einleuchtende Weise beschreibt der Verfasser, wie manche Gemälde (z. B. der »Tetschener Altar«) durch ein Verlassen der Zentralperspektive sowie durch Symmetrie und Frontalität den Charakter von Ikonen annehmen (S. 41 ff.). Bedenkenswert erscheint auch die vorsichtig formulierte These, »daß Friedrichs Innovation insgeheim auch einen Rückgriff enthält«, indem der Maler durch den Bruch mit der zentralperspektivischen Tradition »Strukturen des mittelalterlichen Bildes und der Ikone wieder auf[nimmt] – aber eben nicht im historisierenden Rückgriff auf die Malerei vor Raffael, wie es zeitgleich die Nazarener versuchten, sondern innovativ« (S. 46).

Hofmann ist freilich sehr daran gelegen, die Bedeutung Friedrichs nicht auf die »Ikonisierung der Landschaft« zu beschränken (S. 135). Wie ein Leitgedanke durchziehen Verweise auf die Doppelgesichtigkeit von Maler und Werk seine Darlegungen. Auf Friedrichs oftmals schroffe Kontrastierung von Vorder- und Hintergründen wird der Begriff der »Bifokalität« angewendet (S. 25). Der Künstler stelle mit einem »Doppelblick« Nähe und Ferne, Kleines und Großes, äußere und innere Wahrnehmung gleichsam als These und Gegenthese gegenüber. Im weiteren Verlauf beschreibt Hofmann verschiedene Typen von Kompositionsstrukturen in Gemälden Friedrichs, als deren »Generalbaß« er die »Triptychon-Form« ansieht (S. 154). Hofmann geht noch einen Schritt weiter, indem er nach der Beschaffenheit jener »Formphantasie« fragt, die mit derartigen Kompositionselementen arbeitet. Dabei kommt er auf einen Gedanken zurück, den er schon zu Beginn seines Buches (S. 26) eingeführt hat: die Interpretation von Friedrichs künstlerischem Schaffensprozeß am Modell von Friedrich Schillers »dunkler Total-Idee« (S. 166).

In einem Brief an Goethe vom 27. März 1801 setzt sich Schiller mit der These Schellings auseinander, der zufolge man in der Kunst »vom Bewußtsein ausgehe zum Bewußtlosen«. Im Gegenentwurf skizziert Schiller seine eigene Erfahrung, daß allem »Technischen« des

künstlerischen Prozesses eine »dunkle Total-Idee« vorausgehe. Der Künstler sei im Gegensatz zum Nichtkünstler in der Lage, diese »Total-Idee« »in ein Objekt überzutragen«, welches wiederum den Betrachter nötige, in den anfänglichen Empfindungszustand des Künstlers »überzugehen« (*Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hrsg. von Emil Staiger. Frankfurt a. M. 1987, S. 909). In der Tat erinnert Schillers Modell an Carus' Überlieferung, der zufolge Friedrich ein Bild immer erst dann begann, wenn es »lebendig vor seiner Seele stand« (*C. D. Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, S. 194). Auch die eigenen Äußerungen des Künstlers scheinen hierzu zu passen. So zitiert Hofmann jene berühmte Selbstäußerung Friedrichs: »Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht« (S. 177).

Schillers Bedeutung als Theoretiker dürfte kaum zu überschätzen sein. Man kann allerdings auch auf eine in der Romantik verbreitete Theorie verweisen, in der die Berufung auf das innere Auge eine zusätzliche Dimension erhält. Gemäß dieser Theorie ist jenes innere Organ des Bilderempfangens, von dem Friedrich spricht, unmittelbar im menschlichen Subjekt verankert. Die Romantiker gebrauchten hierfür den Begriff »Gemüt«. Letzteres wurde gleichsam als Spiegel der äußeren Welt verstanden. Die Voraussetzung für diese Idee ist, daß Gott das Innere des Menschen im Schöpfungsakt auf die Fähigkeit des Nennens und Erkennens hin angelegt hat. Dieser Gedanke ist eng mit frühneuzeitlichen Ideen der Signaturenlehre und der Mystik verbunden. Er wurde von den meisten Romantikern geteilt. Runge schreibt, daß man Schriften nur dann verstehe, wenn man »das, was jene rechten Leute schreiben wollten, auch in sich hat« (*Hinterlassene Schriften I*, Göttingen 1965, S. 4). Schleiermacher sieht das Gemüt als Organ, aus dem die Religion die »Anschauungen der Welt nimmt; im inneren Leben bildet sich das Universum ab, und nur durch das innere wird

erst das äußere verständlich« (*Über die Religion*. Stuttgart 1969, S. 59). Und Novalis fragt: »Wie kann ein Mensch Sinn für etwas haben, wenn er nicht den Keim davon in sich hat?« (Blüthenstaub, in: *Athenäum*, 1. Bd., 1. Stück, S. 74)

Entscheidend ist, welche Konsequenzen die Romantiker aus der Rolle des Gemüts zogen. Das künstlerische Schaffen wurde für sie zu einer Frage der inneren moralischen und religiösen Konstitution. Mit diesem Schritt entfernen sie sich von der klassizistischen Kunsttheorie, die letztlich ein Bildungskonzept ist. Runge schreibt: »Je mehr die Menschen sich und ihr Gefühl rein erhalten, und es erheben, desto bestimmter werden diese Symbole von Gottes Kräften, desto höher empfinden sie die große allmächtige Kraft.« (*Hinterlassene Schriften I*, S. 12). Und bei Friedrich heißt es: »Daß die Kunst aus dem inneren des Menschen hervor gehen muß, ja von seinen sittlich religiösen Werth abhängt ist manchen ein thöricht Ding. Denn wie nur ein reiner ungetrübter Spiegel ein reines Bild wieder geben kann; so kann auch nur aus einer reinen Seele ein wahrhaftes Kunstwerk hervor gehen« (C. D. Friedrich, *Kritische Edition der Schriften I*, bearb. von Gerhard Eimer. Frankfurt a. M. 1999, S. 34). Gerade der letzte Satz zeigt, daß Friedrich mit der Idee des inneren Spiegels vertraut war. Die Sorge um die Reinheit des Gemüts verbindet Runge und Friedrich mit den Nazarenern. In Overbecks *Selbstbildnis mit der Bibel* (Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte), das den Künstler vor einer leeren Leinwand in der Heiligen Schrift lesend zeigt, hat die romantische Verbindung zwischen künstlerischem Schaffen und sittlich religiöser Konstitution ihre vielleicht schlagendste Manifestation gefunden.

Wenngleich es solche Bilder von Friedrich nicht gibt, spricht doch vieles dafür, daß er die Überzeugung einer engen Verbindung zwischen menschlicher Konstitution und künstlerischem Schaffen geteilt hat. So heißt es bei ihm: »Die einzig wahre Quelle der Kunst ist unser Herz die Sprache eines reinen kindlichen

Gemüthes. Ein Gebilde so nicht aus diesem Borne entsprungen kann nur Künstelei sein« (ebd. I, S. 35). Über einen Kollegen klagt er: »Ja, ja! es ist schon eben recht, was der Künstler oder Mensch im Leben, in der Gesellschaft ist. und wie er sich geltend zu machen sucht, daß ist er auch in seinen Bildern oder Werken: trotzig, anmaßend, keck, über die Achsel sehend tratt XXX von jeher gerne auf und so zeigt er sich auch hier in diesem Bilde« (ebd. I, S. 24).

Mit der Verbindung von Kunst und Leben setzt sich auch Hofmann auseinander. Dabei bemüht er sich, Gegenbeispiele zum Klischee des einsamen und schwermütigen Malers zu finden. Wenngleich Hofmann das einseitige Friedrich-Bild zu Recht korrigiert, so darf man doch aufgrund der angeführten Zitate davon ausgehen, daß der Künstler selbst an eine enge, wenn auch keineswegs einschichtige Verbindung zwischen Leben und Kunst glaubte. So muß man keineswegs den Vorwurf entkräften, Friedrich wähle »zum Gegenstand der Malerei / So oft den Tod, Vergänglichkeit und Grab«, wie Hofmann dies unternimmt (S. 32), zumal dieses Zitat ja vom Künstler selbst stammt (C. D. Friedrich in *Briefen und Bekenntnissen*, S. 82). Die Suche nach dem 'anderen Friedrich' entspricht ganz der 'bifokalen' Herangehensweise Hofmanns. Dabei setzt sich der Verfasser in besonderem Maße mit dem Phänomen der Bildpaare auseinander. Als Beispiele jenes »Doppelblicks« behandelt er etwa die *Sepien Wallfahrt bei Sonnenuntergang* und *Sommerlandschaft mit abgestorbener Eiche*, mit denen sich Friedrich in einem provokanten Akt der Themenverfehlung an Goethes Weimarer Preisaufgaben beteiligte und prompt einen halben Preis gewann (S. 28 f.). Hier und an anderen Beispielen demonstriert Hofmann die »Mehrsinnigkeit« als Leitbegriff seines Friedrich-Verständnisses: »Wie immer man Friedrichs Konfrontationen deutet, stets sind sie in einem Dialog begriffen, wobei jede Position abwechselnd Frage und Antwort enthält. These steht gegen These, woraus sich keine Summe ergibt« (S.29). Die Verweigerung einer

anschaulichen Summe richtet sich dabei offensichtlich gegen Helmut Börsch-Supans Interpretationen.

Allerdings entwickelt Hofmann gerade an den Bildpaaren selbst teilweise sehr konkrete Deutungen. So stellt er die Frage, ob das optische »Sperrgitter« von Bäumen, Ruinen und Nebel in der *Abtei im Eichwald* auf die tradierten Glaubensformen verweise, »die verschließen, statt zu öffnen«, und sieht für den Betrachter eine Wahlfreiheit zwischen dem bergenden, schmutziggelblich-warmen Dunkel und der kühlen Klarheit der Höhlenluft (S. 63). In der Dortmunder *Winterlandschaft* interpretiert Hofmann die Distanz zwischen dem Gläubigen im Vordergrund und der im Hintergrund aus dem Nebel ragenden Kathedrale als »Verzicht auf die Kirche als vermittelnde Institution« und damit als »Merkmal der protestantischen Gläubigkeit« (S. 73).

An solchen Stellen wäre eine grundsätzliche Erklärung zu dieser Art Allegorese wünschenswert. Es sei hier keineswegs die Meinung vertreten, daß eine allegorische Interpretation romantischer Bildkunst nicht mehr unternommen werden sollte. Im Gegenteil: In den zeitgenössischen Texten lassen sich gute Argumente gegen die ästhetizistischen, allegoreskeptischen Ansätze bei Michael Brötje (Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der Holländischen Malerei des 17. Jh.s, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 19, 1974, S. 43-88) oder Regine Prange finden (Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 34, 1989, S. 280-310; Dieselbe: *Das Kristalline als Kunstsymbol*. Hildesheim, Zürich, New York 1991, S. 9-16; Dieselbe: Das Nationale und das Sublime, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 36, 1991, S. 171-198; Dieselbe: Rez. Joseph Leo Koerner, in: *Kunstchronik* 45, 1992, S. 111-121; u.a.). Auf diese Untersuchungen sollte man jedoch eingehen, bevor man sich an die Einzeldeutung begibt.

Nimmt man die Deutungen Hofmanns in Augenschein, so stellt sich die Frage, ob man die Ruine im Gemälde *Abtei im Eichwald* wirklich *quasi* als Allegorie einer tradierten Glaubensform in Opposition zum klaren Himmel deuten kann. Immerhin steht die Ruine, auch wenn sich an ihr die Vergänglichkeit des Irdischen manifestiert, optisch in einer regelrechten 'Heilsachse', die vom Grab über das Portal mit dem Gekreuzigten zu dem Kirchenfenster reicht, das wiederum pfeilartig in den klaren Himmel weist. Dies läßt weniger an eine Wahlfreiheit denken – wie soll man auch direkt den Himmel wählen können – als vielmehr an einen Durchgang durch braunen Winterschlamm, Verfall und Grab, der erst über den Gekreuzigten in den Himmel führt. Auch die Kathedrale in der Dortmunder *Winterlandschaft* steht wohl nicht als sinistres Relikt des Katholizismus im Nebel. Eher erwächst sie dem Gläubigen, der sich rückhaltlos an das Kreuz hält, gleichsam als Belohnung. (Zur positiven Deutung der Kathedrale vgl. u. a. Hans Joachim Neidhardt, Zur Bildstruktur und Deutung von C. D. Friedrichs Bildpaar *Winterlandschaft*, in: Kurt Wettengl [Hrsg.], *C. D. Friedrichs Winterlandschaften*, Heidelberg 1990.) Generell stellt sich die Frage, wie typisch protestantisch Friedrichs Bildkunst ist. Sicher ordnete der Maler den Katholizismus einer vergangenen Zeit zu. So kritisierte er auch die Nazarener als anachronistisch. Dies bedeutet jedoch nicht zwangsläufig eine negative Konnotation der Vergangenheit, solange sie aus der künstlerischen Perspektive der Gegenwart dargestellt wird. Wenn Friedrich, wie u. a. Hofmann (S. 57) annimmt, sich im *Mönch am Meer* tatsächlich selbst als Kapuziner dargestellt hat, so kann er nicht so antikatholisch eingestellt gewesen sein, daß er »Papisten hinter allen Verfehlungen« sah (S. 250). Letztlich haben viele Bildelemente bei Friedrich ihre Wurzeln in einer Andachtsbildwelt, die zwar nicht dem Modus gegenreformatorischer Altarvisionen entspricht, auf niederer Ebene jedoch durchaus

im protestantischen wie auch im katholischen Bereich anzutreffen ist (z. B. an Grabmälern, Beichtstühlen u. ä.). So findet man das Motiv der Kreuzifix-Anbetung, das sich wie beim »Tetschener Altar« auf ein Objekt und nicht etwa auf einen 'realen' Gekreuzigten bezieht, an unzähligen frühneuzeitlichen Grabmälern und Epitaphien. Letztlich fußt dieser Bereich von Friedrichs Bildrepertoire auf jener religiösen Populärkultur, die ebenso überkonfessionell ist wie die Mystik, deren Topoi der Künstler in einigen seiner Bilder anklingen läßt (z. B. im Thema des Aufstiegs beim *Wanderer über dem Nebelmeer*).

Überzeugend ist hingegen Hofmanns Verweis auf den lehrhaften Ansatz bei Friedrich, der etwa in der Thematisierung des »Entscheidungs-dilemmas« zum Ausdruck kommt (S. 250). Dabei bezieht er sich auf die Sepia *Herbst* aus dem Hamburger Jahreszeiten-Zyklus, in der ein Paar die Situation des 'homo viator in bivio' illustriert (S. 209). Auch hierbei handelt es sich freilich um ein altes, nicht konfessionell gebundenes Thema in der Tradition der mittelalterlichen Oppositionsallegorese.

Während Hofmann einerseits sehr konkrete Interpretationen vornimmt, so beruft er sich doch andererseits immer wieder auf seinen Leitbegriff der »Mehrsinnigkeit«. Im Einklang mit der neueren Forschung (vgl. etwa Hilmar Frank, *Die mannigfaltigen Wege zur Kunst*, in: *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 10, 1991, S. 165-196; Ewelina Rzucidlo, *C. D. Friedrich und Wahrnehmung*, Münster 1998) hebt er die Sinnoffenheit der Bilder hervor. Man müsse es sich versagen, »den mit der Mehrsinnigkeit der Zeichen operierenden Kunstverstand auf einen einsinnigen Bedeutungscode einzuengen, der vorgibt, lückenlos für jedes Detail den Schlüssel zu besitzen. Friedrich selbst ermächtigt den Betrachter dazu, in der Mehrsinnigkeit seiner Bilder zu wählen, sah er doch das vielleicht größte Verdienst des Künstlers darin, 'geistig anzuregen und in dem Beschauer Gedanken, Gefühle und

Empfindungen zu erwecken, und wären es auch nicht die seinen'. So plädierte Friedrich unmißverständlich für die 'Deutungsoffenheit' (Hilmar Frank), in der wir heute ein entscheidendes Merkmal seiner Kunst erblicken.« (S. 239). Als Voraussetzung für dieses Kunstkonzept führt Hofmann die Ansätze Hamanns, Herders, Lessings und Kants an (S. 16f.). Diese Namen stehen in seinem Buch für die viel beschriebene Wendung zur Individualität, Subjektivität und Selbstvergewisserung. In ihren Schriften äußere sich die Überzeugung, daß kein Individuum als Maßstab des anderen gelten könne und daß es keine objektiven Geschmacksregeln für die Bestimmung des Schönen gebe. Hofmann nennt in diesem Zusammenhang auch Schleiermacher. Letzterer trete für jene »voraussetzungslose geistige Spontaneität ein, der wir in den Aphorismen von Friedrich immer wieder begegnen« (S. 50). Dies führt zum Problem der romantischen Subjektivität, die eng mit dem Gemütsbegriff zusammenhängt. Wenn Friedrich schreibt, daß der Maler beim Rezipienten »Gedanken, Gefühle und Empfindungen« erwecken solle, so verfolgt er ein kommunikatives Kunstkonzept. Nun gehört es zu den Resultaten der Zeit Hamanns, Herders, Lessings und Kants, daß ein bindender Rahmen für diese Kommunikation um 1800 nicht länger gesehen wurde. Hier tritt das 'Gemüt' als verbindliche Instanz an die Stelle des verlorengegangenen äußeren Kommunikationsrahmens. Dabei ist es individuell konstituiert, so daß die Empfindungen des Rezipienten nicht immer deckungsgleich mit denen des Künstlers sind. Wichtig bleibt jedoch die individuelle Verbindlichkeit des Gemütes. Friedrich schreibt: »Des Künstlers Gefühl ist sein Gesetz. Die reine Empfindung kann nie naturwidrig, immer nur naturgemäß sein. Nie aber darf das Gefühl eines andern uns als Gesetz aufgebürdet werden« (*Kritische Edition der Schriften* I, S. 24, bei Hofmann zitiert S. 51). Die Friedrich-Forschung hat dieses Zitat zu Recht als Zeugnis der romantischen Subjektivität verstanden. Allerdings ver-

bindet sich mit dem Wort »Gesetz« eine Verpflichtung, die nicht nur im Verbot zum Ausdruck kommt, das eigene Gefühl auf andere zu übertragen, sondern auch in dem Gebot, selbst dem Gefühl unbedingt zu folgen. Konsequentergedacht, kann unter solchen Umständen weder von einer »voraussetzungslosen Spontaneität« noch von einer »Wahlfreiheit« bzw. von einer »Deutungsoffenheit« die Rede sein. Vielmehr ergibt sich aus der individuellen Instanz des Gemütes eine neue Bindung. Gleichsam als von Gott geschaffener innerer Spiegel wird es für die Romantiker zum letzten Ort, in dem ein Verstehen möglich ist. Daher habe der Mensch nicht die Freiheit, sondern *müsse* auf die innere Instanz hören. Hier liegt ein bislang zu wenig beachteter Unterschied zur modernen Subjektivität. Der letztere Einwand bezieht sich freilich nicht allein auf Hofmanns Interpretation, sondern auf die Friedrich-Forschung im allgemeinen.

Betrachtet man die Bilder in ihrem kunsthistorischen Kontext, so kommen Zweifel auf, ob »Wahlfreiheit« bzw. »Deutungsoffenheit« wirklich als charakteristische Eigenschaften von Friedrichs Kunst angesehen werden können. Im Vergleich zu den an Poussin und Lorrain geschulten klassizistischen Ideallandschaften liegt das Neue doch gerade in den so wirkungsvoll zugespitzten, atmosphärisch aufgeladenen Kompositionen. Hinzu kommt, daß Friedrich in vielen Fällen auch thematisch das Interesse des Betrachters in neuer Weise auf seine Bilder zieht. So ist das Wegwerfen der Krücken in der Dortmunder bzw. Londoner *Winterlandschaft* ein regelrechter Plot. Es ist bezeichnend, daß Friedrich anders als Basilius von Ramdohr den Effekt eines Bildes, insofern er einem reinen Gemüt entspringt, für wichtiger erachtet als die gestalterische Perfektion: »Der Effekt, oder um teutsch zu reden, die Wirkung eines Bildes, beweist viel für die Güte des selben; wenn die Wirkung wahr, die Wahrheit das Edle beabsichtigt hat. Wenn ein Bild auf den Beschauer seelenvoll wirkt, wenn es sein Gemüth in eine

schöne Stimmung versetzt; so hat es die erste Forderung eines Kunstwerkes erfüllt. Wäre es übrigens auch noch so schlecht in Zeichnung, Farbe Art und Weise der malerei u.s.w. Wenn ein Bild den Gefühlvollen Beschauer, ohne Rührung, kalten Herzens läßt; und wäre es übrigens auch noch so musterhaft in Form und Farbe; so kann es keinen Anspruch auf den Namen eines wahrhaftigen Kunstwerkes machen, wohl aber auf den, einer schönen Künsteley« (zitiert nach Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnic, *C. D. Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, S. 183).

Während Ramdohr die Eigengesetzlichkeit des gemalten Kunstwerkes betont, fordert Friedrich das Recht ein, wirkungsvolle Bilder zu schaffen. Unter Berufung auf die Integrität seines Gemüts verläßt er kurzfristig den von Wolfgang Kemp geschilderten Mainstream der Autonomieästhetik, die Wirkung zugunsten der Geschlossenheit des Kunstwerkes auszublenzen (Kemp, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, S. 12ff.). Daß seine Malerei dadurch einen rhetorischen Zug erhält, haben schon Zeitgenossen festgestellt (vgl. E. H. Toelkens Bericht über die Dresdner Kunstaussstellung von 1829, abgedruckt bei Börsch-Supan/Jähnic 1973, S. 115). Überschaute man Friedrichs Œuvre, so stellt man fest, daß der Maler alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel genutzt hat, um den Betrachter zu erreichen. Diese Mittel gehen oft über den Bereich des 'rein Malerischen' hinaus. Sie betreffen den Inhalt wie die Inszenierung der Bilder und bedienen sowohl die Assoziationskraft als auch das konventionelle Symbolwissen der Zeitgenossen. Die Quellen belegen, daß viele Zeitgenossen dieses Vorgehen im Sinne einer Bedeutungsvermittlung verstanden haben. So erwähnen Goethe und Heinrich Meyer Friedrichs Landschaften, in denen der Künstler »teils durch die Landschaft selbst, teils durch die Staffage mystisch-religiöse Begriffe anzudeu-

ten suchte« (*Weimarer Kunstfreunde, Neu-deutsche religiös patriotische Kunst*, in: Goethe, *Berliner Ausgabe*, Bd. 20, Berlin 1974, S. 71). Tatsächlich stellt sich angesichts von Friedrichs Kunst die Frage nach Sinn und Bedeutung überhaupt erst wieder neu. Hierin liegt der wesentliche Unterschied zu den Kompositionen Hackerts und anderer klassizistischer Landschaftsmaler.

Daß der Maler im Einzelfall auf eine allegorische Deutung Wert legte, zeigt seine Äußerung zum Gemälde *Das Kreuz an der Ostsee*, die auf 1. Kor. 1, 18 anspielt: »Am nackten steinigten Meeresstrande steht hochauferichtet das Kreuz, denen, so es sehen, ein Trost, denen so es nicht sehen, ein Kreuz« (Zitiert nach Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 207).

Diese Passage meint gewiß nicht, daß es im Ermessen des Betrachters läge, hier ein Kreuz zu sehen, wie es Hofmann an anderer Stelle annimmt (Zu Friedrichs geschichtlicher Stellung, in: C. D. *Friedrich 1774-1840*, Ausstellungskat. Hamburg 1974, S. 74; vgl. auch ders., *Doppelleben – Doppelsinn. Anmerkungen zur »Kunst um 1800«* und davor, in: *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, Alfter 1993, S. 312. Dieselbe Interpretation findet man auch bei Charles Rosen und Henri Zerner, *Romanticism and Realism. The Mythology of 19th-Century Art*, New York 1984, S. 63). Vielmehr sei es im übertragenen Sinne »ein Kreuz«, hier nicht das Zeichen zu sehen und im christlichen Sinne seine Hoffnung daran zu hängen. Daß eine solche negative Konnotation von »Kreuz« vorliegt, ergibt sich daraus, daß Friedrich nicht von denen spricht, die es nur als bedeutungsloses Objekt sehen, sondern von denen, die es überhaupt nicht sehen. Es gibt für den Maler somit nur zwei Möglichkeiten: entweder man nimmt das Kreuz im übertragenen Sinne als Trost spendendes Symbol wahr oder man ignoriert es und geht in die Irre. Wahlfreiheit bedeutet hier ebenso wie bei der Hamburger *Sepia Herbst*, daß es einen richtigen und einen falschen Weg gibt.

Wenn die Kunstgeschichte sich bislang weniger mit der allgemeinen Frage beschäftigt, wie Friedrichs Bilder Bedeutung thematisieren, und statt dessen von vornherein deren »Sinnoffenheit« postuliert, so hat dies rezeptionsgeschichtliche Gründe. Es ist die Folge von Börsch-Supans *Friedrich-Monographie* von 1973. Hofmanns Ausstellung von 1974 war eine der ersten, damals notwendigen Gegenreaktionen gegen Börsch-Supans polarisierende eins-zu-eins-Deutungen. Seither ist die Börsch-Supan-Kritik, so Regine Prange, zur »nachgerade obligaten Einsicht der neueren Friedrich-Forschung« geworden (Rez. Joseph Leo Koerner, in: *Kunstchronik* 45, 1992, S. 113). Letztlich steht auch Hofmanns neues Buch in dieser Tradition, wobei seine Kritik sich durch ihre Umsichtigkeit und ihren wohltuend unpolemischen Ton von anderen Stimmen positiv abhebt. Siebenundzwanzig Jahre nach Börsch-Supans *Monographie* und sechsundzwanzig Jahre nach Hofmanns Ausstellung sollte diese Umsichtigkeit Schule machen und bei umfassenderen Fragestellungen Anwendung finden. Überschaubar man die Rezeption von Börsch-Supans *Friedrich-Buch*, so stellt man fest, daß kaum ein Kunsthistoriker sich dessen einseitige Interpretationen wirklich zu eigen gemacht hat. Statt dessen sieht sich die Forschung bis heute unter dem Druck, Friedrichs Bilder gegenüber Börsch-Supan als sinnoffene Kunstwerke verteidigen zu müssen. Es fragt sich, ob es nicht an der Zeit wäre, sich auch aus diesem Bann zu lösen.

Auf der Grundlage von Börsch-Supans keineswegs gering einzuschätzenden editorischen Leistungen und dem in Antithese dazu zusammengetragenen Material über die Vieldeutigkeit von Friedrichs Bildern ließe sich die Frage nach dem Konzept einer Bedeutungen übermittelnden Kunst neu behandeln. Werner Hofmanns Ansatz, den Künstler aus seinem historischen Kontext heraus zu verstehen, könnte dabei eine Brückenfunktion übernehmen.

Christian Scholl

Gebannt oder flüchtig? Moderne Wahrnehmung zwischen Aufmerksamkeit und Zerstreuung.
Zum Buch von

JONATHAN CRARY

Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture

Cambridge/Mass. und London, The MIT Press 1999. 397 S.; 107 Abb. ISBN 0-262-03265-1

Der Kunsthistoriker Jonathan Crary (Columbia University) arbeitet daran, »Wege des historischen Denkens über die Struktur und Organisation der Kultur der Gegenwart« zu erörtern (Interview mit Crary von Beate Söntgen. In: *Texte zur Kunst* 7, Nr. 26, 1997, Juni, S. 138-143, hier 143): für Crary ein methodisches und faktisches Desiderat, sind doch nach seiner Auffassung »die meisten Darstellungen der technologischen Gegenwartskultur« durch eine bewußt ahistorische Annäherungsweise gekennzeichnet (Das Verschwinden des historischen Denkens. J. Crary im Gespräch. Interview von Hannah J. L. Feldman. In: *Neue bildende Kunst* 6, Nr. 2, 1996, April-Mai, S. 61-64, hier 62). Methodisch sich an Michel Foucault orientierend, betrachtet Crary seine Arbeit als »Teil einer Archäologie unserer Gegenwart« (ebd.). Als 'Leitfossil' durch die historischen Schichten, die zur Gegenwartskultur hinaufführen, dient ihm die 'Wahrnehmung', als ein sich veränderndes Phänomen, das es zu analysieren und historisch zu verstehen gilt. Er will zeigen, wie 'Wahrnehmung' in der modernen 'Gesellschaft des Spektakels' durch historisch faßbare, seit dem Anfang des 19. Jh.s wirksame Kräfte geprägt ist. Den Begriff 'Spektakel' verwendet er keineswegs – wie meist die Diskussion der 1980er Jahre – undifferenziert als Synonym für eine übersättigte Medienlandschaft. Früh hat er gegen diese Pauschalisierung des Begriffes geschrieben (*Eclipse of the Spectacle*, 1984) und will 'Spektakel' mit Guy Debord nicht als »ein ganzes von Bildern« verstanden wissen, »sondern [als] ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen«:

'Spektakel' nicht als »Übertreibung einer Welt des Schauens, als Produkt der Techniken der Massenverbreitung von Bildern...«, sondern eine »ins Materielle übertragene *Weltanschauung*«, die »in allen besonderen Formen – Information oder Propaganda, Werbung oder unmittelbarem Konsum von Zerstreuungen – das gegenwärtige *Modell* des gesellschaftlich herrschenden Lebens« darstellt (Debord, *La Société du Spectacle*. Paris 1967. Dt.: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin 1996, hier S. 14, Nr. 4, Nr. 5, Nr. 6).

Eine erste Etappe seines Projektes hat Crary mit seinem Buch *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century* (Cambridge/Mass., London 1990. Dt.: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jh.* Dresden, Basel 1996) abgeschlossen. Es zeichnete die »Neustrukturierung« des Betrachters in den ersten vier Jahrzehnten des 19. Jh.s nach, als der menschliche Körper zum Schauplatz des Sehens wurde; ein Bruch mit den im 17./18. Jh. vorherrschenden »klassischen« Modellen des Sehens, die die Eigenständigkeit der physischen Welt im Verhältnis zum Betrachter, die Augenblicklichkeit und Zeitunabhängigkeit von Wahrnehmung voraussetzten und durch das Aufkommen von Disziplinen wie der physiologischen Optik spätestens mit den 1830er Jahren zutiefst erschüttert wurden. Die Erforschung der Physiologie des Auges 'subjektiviert' zunehmend den Betrachter, erkannte das Sehen als von komplexen und kontingenten körperlichen Reaktionen abhängig und entthronte damit das Auge als Garant objektiver Erkenntnis. In der kunsthistorischen Welt sorgte das Buch für