

Caspar David Friedrich-Jubiläum

„Des Künstlers Gefühl
ist sein Gesetz“

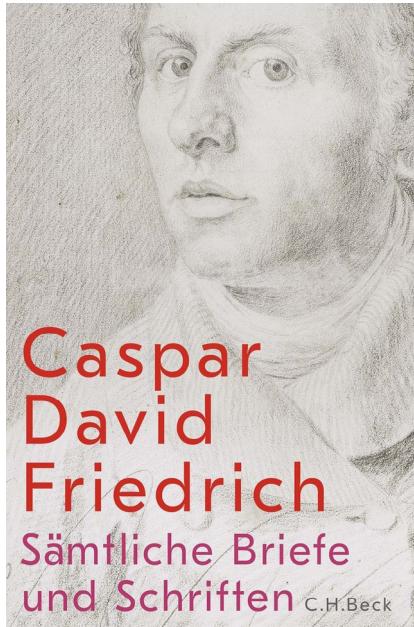
Johannes Grave, Petra Kuhlmann-Hodick
und Johannes Rößler (Hg.)

Caspar David Friedrich. Sämtliche Briefe und Schriften. Kommentiert von Johannes Rößler
und Johannes Grave. München, C.H. Beck
2024. 821 S., 18 Farb- u. 63 s/w Abb.
ISBN 978-3-406-82171-4. € 78,00

Prof. i. R. Dr. Regine Prange
Kunstgeschichtliches Institut
Goethe-Universität Frankfurt a. M.
r.prange@kunst.uni-frankfurt.de

„Des Künstlers Gefühl ist sein Gesetz“

Regine Prange



Caspar David Friedrich ist auch deswegen einer der ersten modernen Künstler, weil er seinen Dissens mit den akademischen Normen zum Anlass nahm, sich und anderen im Medium der Schrift Rechenschaft abzulegen über seinen ‚anderen‘ Weg. Allerdings sind seine kunsttheoretischen Äußerungen weitestgehend erst postum bekannt geworden. Der befreundete Arzt und Naturphilosoph Carl Gustav Carus, als Maler-Dilettant auf Friedrichs Spuren, publizierte in seinem Nachruf 1840 eine Auswahl aus Friedrichs sog. Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemählden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern. „Man wird finden“, so Carus einleitend, „daß wie mit dem Pinsel, so auch mit der Feder Friedrich sich vollkommen als Einer und Derselbe ausspricht“ (Carus 1840, 358).

Carus' Blick auf die Person Friedrich und seine Textauswahl, die er für eine selbständige Edition 1841 noch etwas erweiterte, prägt bis heute die Rezeption, auch wenn diese Würdigung zunächst nicht verhindern konnte, dass Friedrich schon im Zuge des sich etablierenden nazarenischen Akademismus in Vergessenheit geriet. Bedeutung und Modernität der Landschaften Friedrichs wurden erst im 20. Jahrhundert entdeckt; aber auch weiterhin interessierte sein Werk stark unter dem Aspekt seiner Person und Weltanschauung, so dass nicht nur Carus' Schriften-Edition wieder aufgelegt wurde, sondern neue umfangreichere Publikationen der Schriften herauskamen. Im Vordergrund stand nach der Wiederentdeckung durch den norwegischen Kunsthistoriker Andreas Auber das patriotische Engagement Friedrichs, das im Ersten Weltkrieg die Feindschaft gegenüber Frankreich legitimieren half. Selbst die nationalsozialistische Kunspolitik, die ihren Kurs an einen traditionalistischen Formenschatz knüpfte und die Modernen ächtete, nutzte Friedrichs antiklassische Malerei für ihre Zwecke, indem sie sich auf das Wort des Künstlers berief. Kurt Eberlein, der schon 1924 Friedrichs Schriften unter dem Titel *Bekenntnisse* herausgegeben hatte, überreichte zum 100. Todestag des Künstlers zwölf ausgewählte (und stark bearbeitete) Sätze als „Lehrbrief“ an „das der deutschen Kunst wieder verschworene Reich Adolf Hitlers“ (Eberlein 1940, 62).

Fortuna critica nach 1945

In der Nachkriegszeit bemühte man sich, die authentische Weltanschauung Friedrichs zu rekonstruieren, um den Künstler und sein Werk aus falschen Vereinnahmungen zu befreien. Maßgebliche Quellengrundlage für die Auswertung der Schriften blieb über Jahr-

zehnte Sigrid Hinz' (1974) Herausgabe der Schriften, die noch der Ausgabe Eberleins verpflichtet war. Erst 1999 erschien mit der Edition von Gerhard Eimer eine vollständige, auf neuer Transkription der Handschriften basierende Ausgabe der *Äußerungen* (der Eintrag fehlt in der Bibliographie des hier zu besprechenden Bandes). Eine erste vollständige und kritisch kommentierte Edition der Briefe gab Herrmann Zschoche 2005, ergänzt in der 2. Auflage von 2006, heraus.

Hatte nach dem Aufbruch in die kritische Kunstsenschaft nach 1968 sowie in der Kunsthissenschaft der DDR auch die politische Einstellung Friedrichs im gesellschaftlichen Kontext der Befreiungskriege und der Vormärz-Zeit im Fokus gestanden, stritt die jüngere Forschung, ausgehend von Helmut Börsch-Supans einflussreicher, auf Vorarbeiten Wilhelm Jähnigs gründender Werkmonographie (1973) verstärkt um die Religiosität des Künstlers und ihre Rolle für die Deutung des Werks. Hier stehen sich Positionen gegenüber, die auf der einen Seite, vor allem vertreten durch Werner Busch (2003), Schleiermachers Neuausrichtung der Religion am Gefühl, auf der anderen Seite, vor allem vertreten von Johannes Grave (2011), eine lutherische Kreuzestheologie geltend machen. Stets diskutiert wurde auch der Einfluss von Ludwig Gotthard Kosegartens pantheistischen Grundsätzen auf den jungen Friedrich.

Die vorliegende auf Initiative und unter maßgeblicher Planung von Johannes Grave erarbeitete sowie auf der Neutranskription der Handschriften durch Johannes Rößler basierende Edition ist die erste vollständige und im Zusammenhang kommentierte Ausgabe der Briefe und Schriften Friedrichs. Der komplexen Überlieferungshistorie von Friedrichs Schriftzeugnissen und der hier einleitend skizzierten vielteiligen Publikationsgeschichte widmet sich Johannes Rößler in der Einleitung zum Kommentarteil (309–316). Hier erfährt man auch, dass der vorliegende Band nur den ersten Teil einer zweibändig geplanten Publikation darstellt. Ein weiterer Band, der die ausschnittweise von Sigrid Hinz (1974) bereits publizierten Schriften aus Friedrichs Dresdner Umfeld zur Kontroverse um das Kreuz im Gebirge dokumentiert, soll folgen.

Die Handschriften werden im vorliegenden Band, auch dies in der Konsequenz ein Novum, nach der originalen Orthographie, Interpunktions- und Grammatik sowie mit allen Streichungen, Einfügungen und Ergänzungen wiedergegeben. Auch die zahlreichen Eingriffe und Textzusätze, etwa von Carus oder Aubert, werden dokumentiert. Die Erste Abteilung enthält 117 Briefe an und von Friedrich, die Zweite Abteilung besteht aus den Schriften, die sowohl Tagebuchfragmente, literarische Arbeiten als auch die sog. *Gebote der Kunst* („Zu Kunst und Kunstdtheorie“) umfassen. Die Dritte Abteilung gilt der Reproduktion und Kommentierung der schon genannten *Äußerungen*, dem bekanntesten und umfangreichsten Text-Konvolut, bestehend aus didaktischen Aphorismen zur Kunst und anonymisierten Kurz-Kritiken zu einzelnen Werken und Werkgruppen, die Friedrich in den Ausstellungen der Akademie und des Kunstvereins gesehen hatte. Auch eigene Werke hat er hier mutmaßlich, von sich selbst in der dritten Person sprechend, beschrieben.

Äußerungen bei Betrachtung

Der Kommentar-Teil enthält zu jeder der Abteilungen Angaben zum Standort, zur Provenienz, zu Erstdruck und Vorgängerditionen der einzelnen Dokumente einschließlich relevanter Textabweichungen. Kommentare zu einzelnen Stellen oder Fassungen erschließen historische Sachverhalte, identifizieren genannte Personen, Orte und Werke, aber auch bestimmte Termini und Techniken; Adressaten und Autoren werden ausführlich gesondert dargestellt. Die häufig kontroversen Deutungen der Forschung werden benannt und teilweise referiert, mitunter auch bewertet und durch eigene Kommentare ergänzt.

Dem *Äußerungen*-Manuskript gilt ein besonderer Forschungsaufwand. Rößler geht in seiner Einleitung ausführlich auf die Frage der möglichen Auftraggeberchaft des Kunstvereinsvorsitzenden Johann Gottlob Quandt und auf die schon von Mayumi Ohara (1983) und von Eimer (1999) bearbeitete Frage der Textgenese ein. Die einzelnen Bögen des Konvoluts sind nämlich erst zwischen 1928 und 1937 gebunden



| Abb. 1 | Caspar David Friedrich, Abend am Ostseestrand, 1831. Öl/Lw., 54 × 72 cm. Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Albertinum, Inv.nr. Gal.-Nr. 2197 C ↗

worden. Sowohl die inhaltliche Textanalyse als auch die technologische Untersuchung von Papierqualität und Wasserzeichen (durch Johanna Ziegler) bestätigen und differenzieren die schon ältere Einsicht, dass die überlieferte und auch im vorliegenden Band beibehaltene Reihenfolge nicht einer ursprünglichen

Konzeption entspricht. Vielmehr hat man es mit einer nicht-finalisierten und in ihrer Genese nicht vollständig rekonstruierbaren Sammlung von Blättern aus verschiedenen Kontexten zu tun. Die Edition will durch die Angabe der Bogen-Nummern (I-XXVI) diese Diskontinuität bewusstmachen.



| Abb. 2 | Johan Christian Dahl, Der Kopenhagener Hafen im Mondschein, 1831. Öl/Lw., 53,5 × 71 cm. Kiel, Kunsthalle ↗

Eine Konkordanz liefert den Abgleich mit früheren Editionen. Abbildungen zeigen einzelne, v. a. von Ohara und Börsch-Supan identifizierte Werke, die Friedrich in seinen Kritiken gemeint haben könnte. Dass er mit großer Wahrscheinlichkeit auch Werke seiner Freunde Johann Christian Dahl (*Äußerungen*, Nr. 13, 29) und Carus (ebd., Nr. 16) negativ kommentiert hat, deutet auf die bittere Erfahrung des Künstlers, der miterleben musste, wie die konventionalisierten Versionen seiner Bilderfindungen ein größeres Publikumsinteresse fanden als seine eigene Malerei. Die anschauliche Gegenüberstellung von Friedrichs *Abend am Ostseestrand* (um 1831) |Abb. 1| mit Dahls *Kopenhagener Hafen im Mondschein* aus demselben Jahr |Abb. 2| (Tf. 12/13) erlaubt es, die schon von den zeitgenössischen Ausstellungsbesuchern angestellten Vergleiche nachzuvollziehen.

Friedrich als Sprachkünstler?

Während vermutlich ein Großteil der literarischen und kunsttheoretischen Schriften erhalten geblieben ist, gehen die Herausgeber davon aus, dass der Bestand der Briefe nur einen kleinen Teil der ursprünglich vorhandenen darstellt. Viele der überlieferten Briefe sind an die Familie adressiert, denn diese sorgte für ihre Erhaltung. Die an Friedrich gerichteten Briefe hingegen sind mehrheitlich verloren. Dass Friedrich ein eifriger Leser und ein noch zu entdeckender produktiver Autor gewesen sei, sucht Johannes Grave in seiner Einleitung jenen Einschätzungen etwa Börsch-Supans entgegenzuhalten, die von einem eher mediokren Bildungsstand des Künstlers ausgingen. Grave stellt Indizien zusammen, die dem eher dürftigen Quellenstand die Möglichkeit abringen, dass Friedrich eine durchaus gute Bildung genossen habe. Dass er zunächst sogar den Plan einer literurnahen Kunst gefasst hatte, ist u. a. durch seine Illustrationen zu Schillers *Räubern* belegt und wurde schon von Börsch-Supan auch mit Bezug auf das *Mannheimer Skizzenbuch* erwogen.

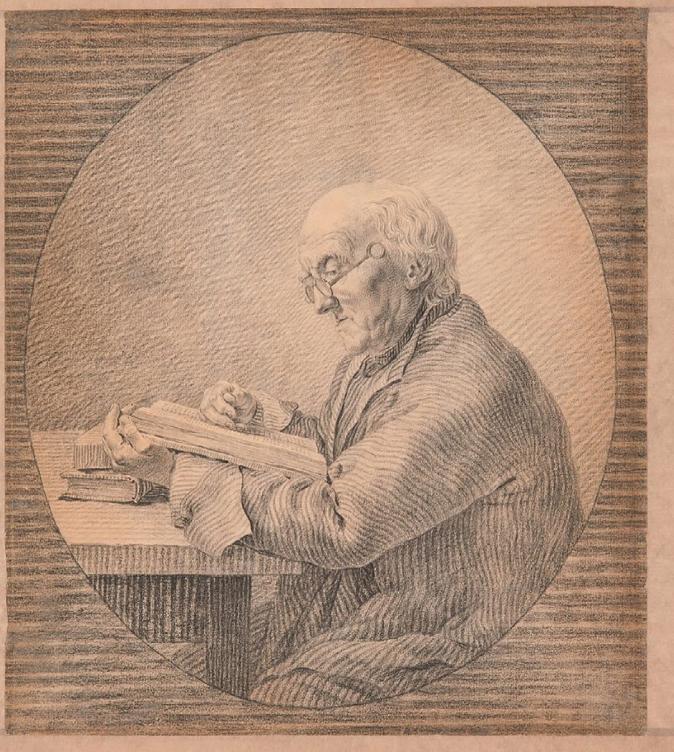
Das um 1800 von dem befreundeten Künstler Johan Ludvig Gebhard Lund angefertigte Medaillon-Bildnis (um 1800) |Abb. 3| zeigt den jungen Friedrich in Ent-



|Abb. 3| Johan Ludvig Gebhard Lund, Medaillon-Bildnis des jungen Caspar David Friedrich, um 1800. Öl auf Zinkblech, Durchmesser 13,1 cm. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum ↗

sprechung zu diesen ersten Plänen mit einem Buch auf dem Schoß, über das er nachzudenken scheint. Friedrichs um 1802 gezeichnetes Bildnis des Vaters (um 1802) |Abb. 4|, von Beruf Lichtgießer und Seifensieder, zeigt diesen lesend, ein Beleg, so Grave, für die Wertschätzung des Elternhauses für Bildung. Nicht nur der Zeichenlehrer Johann Friedrich Quistorp, sondern auch ein fortgeschrittener Theologie-student, den Grave nach dem Zeugnis von Friedrichs Nichte Lotte Sponholz zu identifizieren sucht, habe als Hauslehrer gewirkt und Friedrich in Theologie unterrichtet. Ein Brief seiner Frau Caroline vom 13. Mai 1820 belegt überdies, dass der Künstler ein eigenes Schreibzimmer besaß, so dass die von Kerstings Atelier-Darstellung (1811) |Abb. 5| dokumentierte Leere des Ateliers nicht für Illiteratum, sondern nur für die Trennung der Tätigkeiten in Anspruch genommen werden dürfe.

Grave fordert, trotz der offenkundigen Schwierigkeiten, die Friedrich mit Grammatik und Rechtschreibung hatte – die Syntax mancher Sätze ist oftmals nicht durchschaubar – seinen Sprachwitz und seine Reflexionsfähigkeit nicht zu unterschätzen. Er verweist auf Übernahmen und Abwandlungen vorliegender literarischer Texte von Goethe und Novalis, vor allem



| Abb. 4 | Caspar David Friedrich, Bildnis des Vaters Adolph Gottlieb Friedrich, um 1802. Kreide, 34,30 × 30,30 cm.
Mannheim, Kunsthalle ↗

aber auf die brieflich dokumentierte Freundschaft zu den Theologen Friedrich Koethe (*Briefe*, Nr. 17, 19) und Johannes Schulze (ebd., Nr. 15, 16). Dass der Maler Koethe gegenüber sein sprachliches Unvermögen eingestand, drücke nur seine Überzeugung aus, „dass Bilder anderes leisten als Sprache und dass sich ein Medium nicht problemlos in das jeweils andere übersetzen lässt“ (19).

Hier berührt Grave seine von ihm vielfach dargelegte These, dass Friedrich einer antiaufklärerischen lutherischen Theologie folge, die das Heilige im Entzug seiner anschaulichen Präsenz zugänglich machen wolle. Friedrichs Äußerung gegenüber Schulze – „mir selbst ist was ich darstellen will, und wie ich es darstellen will, auf gewisse Weise ein Rätsel“ (24, Zitat aus *Briefe*, Nr. 16) –, ist Grave zufolge Ausdruck seiner religiös motivierten bildkritischen Haltung, die sich der aussagelogischen Vergegenwärtigung von Glaubensinhalten verweigert. Allerdings sieht Grave hier von der Ausformulierung seines Interpretationsansatzes ab, der aber in etlichen Einzel-Kommentaren nachzulesen ist. Am Ende räumt er ein, dass Friedrich „sich auch der Grenzen seines eigenen sprachlichen

Vermögens bewusst gewesen sei.“ (24) Zu einem „anspruchsvollen Gebrauch von Sprache“ sei er dennoch vorgestoßen: „Als Texte, die nicht nur Informationen enthalten, sondern auch in ihrer eigenen sprachlichen Gestalt über den Künstler, sein Denken und seine Arbeit Auskunft geben, sind Friedrichs Schriften und Briefe noch immer zu entdecken“ (ebd.).

Quellenwert der Briefe

Die erstmals vereinten Quellentexte, von Grave und Rößler nach allen Regeln historisch-kritischer Forschung in ihren Entstehungs- und Rezeptionskontext eingeordnet und erläutert, dürfen sich also befragen lassen auf die Persönlichkeit und die offenbar schwer zu fassende Intellektualität des Künstlers Friedrich. Eine möglicherweise produktive Leseerfahrung ist diese: Die Konfrontation mit der vielfältigen und ungeglätteten Textproduktion bringt in neuer Weise Disparatheit zum Vorschein, sowohl in der Sprachgestalt als auch im gedanklichen Inhalt.

Auf der Ebene der Korrespondenz mit den Geschwistern und den Freunden entsteht das stimmige Bild eines behaglichen, von Wanderungen, Besuchen, Krankheitsberichten und gegenseitiger Unterstützung bestimmten bürgerlichen Alltags. Friedrich ist ein integrierter und geschätzter Einwohner dieser Lebenswelt, er tauscht Informationen über Bekannte aus und erzählt die für sich genommen belanglossten Ereignisse. Eigentlich ist dabei seine Neigung zu skurrilen Späßen, zu einem kalauernden Humor und selbstironischem Witz. Schon in den frühesten erhaltenen, an den in Paris weilenden Künstler Johan Ludvig Lund gerichteten Briefen fällt die Art und Weise auf, wie Friedrich Alltagsgeschehen in kleine theatrale Dialoge bringt. An anderer Stelle berichtet er, nach langen Ausführungen über eine gesundheitliche Krise, die ihn stets „bei Ärgernis und schlegten Wetter“ plage (*Briefe*, Nr. 2), „oft vor Dolheit“ nicht mehr zu wissen, was er anfangen solle und auf einen „Dollen Einfall“ kam: „ich wollte nemlich wissen ob woll möglich wäre wenn ich mich recht hertzhaft in mein Bett würfe durch und durch zufallen, ich probierte es, und glücklich ich brach durch, über diese

Leichtfertig(keit) wurde unsre Madam orndlicher Weise ein bischen böse.“

Um Lund „zum genen“ zu bringen, berichtet er von der Einrichtung seines Zimmers, das er „iegen Morgen“ mit dem Besen gründlich, bis in die Ecken hinein, auskehre, und zwar, weil er gegen die moderne Klugheitsregel sei, etwas nur „vorm Schein thun“ zu müssen (*Briefe*, Nr. 5). Dieselbe Buchstäblichkeit der Beschreibung wählt er in einem langen, im Band erstmals ungetürtzt wiedergegebenen „Gedicht in Versen“, das von einer Wanderung nach „Tarant“ [Tharandt] berichtet und mit derselben Detailfreude die Körper- und Raumpflege, die durchschrittenen Landschaften, das Innere der Bergkirche und, zuletzt mit schelmischer Anrede der Leserin, die eingenommenen Mahlzeiten schildert (*Schriften. Gedichte*, 194–202 und *Kommentar*, 549–560 einschließlich des Abdrucks einer ersten Fassung; bedauerlich ist, dass die im Kommentar beschriebenen Bleistiftskizzen am Korrekturrand des Manuskriptes nicht wiedergegeben werden).

Gemütvoller Humor offenbart sich auch in Friedrichs Berichten über seine Verheiratung mit Caroline Bommer im Jahr 1818, die seine Freunde, überzeugt von seinem kauzigen Eremitentum, überraschte und offenbar ökonomisch erst möglich wurde durch die 1816 gewährte Mitgliedschaft in der Akademie. An die Verwandten in Greifswald schreibt er: „Es ist doch ein schnurrig Ding wenn man eine Frau hat; schnurrig ist es wenn man eine Wirtshaft hat, sei sie auch noch so klein [...]. Und endlich ist es schnurrig, wenn ich jetzt des Abends fein zu Hause bleibe, und nicht wie sonst im Freien umher laufe. [...] Kurz seit sich das Ich in Wir verwandelt ist gar manches anders geworden [...]. Nöthig geworden sind: Kaffeetrommel, Kaffeemühle, Kaffeetrichter, Kaffeesack, Kaffeekanne, Kaffeetasse alles alles ist nöthig geworden. Koch und Bratofen ist nöthig geworden. Töpfe und Töpfchen, Schüssel und Schüsselchen. Tiegel und Tiegelchen, alles alles ist nöthig geworden. Alles hat sich geändert, sonst war mein Spucknapf überall in meinem Zimmer jetzt bin ich angewiesen in kleine dazu eingerichtete Geschirre zu spucken; meine Liebe zur Reinlichkeit

und Nettigkeit fügt sich gern und mit freuden darin.“ (*Briefe*, Nr. 43) Besonders im Kontakt mit den Brüdern beeindruckt die herzliche und praktische Zugewandtheit Friedrichs. Dem jüngsten Bruder Christian, Kunstsenschler und Formschnieder, besorgte er Vorlagen für dessen Holzschnitte und gab ihm technische Ratschläge. Nicht nur plante er bekanntlich mit ihm zusammen eine neugotische Innenausstattung der Stralsunder Marienkirche (*Briefe*, Nr. 42, 44, 45). Er fertigte auf seinen Wunsch auch Zeichnungen für die Einrichtung eines Kaufmannsladens (*Briefe*, Nr. 66).

Schluss mit lustig

Humor und Lebendigkeit des Ausdrucks finden jedoch ihre brüste Grenze, wenn zwei absolute Autoritäten, Gott und Vaterland, ins Spiel kommen. Das vermutlich zwischen 1803 und 1805 entstandene



Abb. 5 | Georg Friedrich Kersting, Caspar David Friedrich in seinem Atelier, 1811. Öl/Lw., 54 × 42 cm. Hamburg, Kunsthalle, Inv.nr. HK-1285 ↗

Gedicht *Der ist der Herr der Erde* (*Schriften*, 203) ist exemplarischer Ausdruck einer tiefen schlichten Frömmigkeit, die Graves Vermutung, es gehe aus der Kenntnis der gleichlautenden Zeile aus dem Bergmannslied in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* hervor und intendiere eine Richtigstellung des religiösen Gehalts – nicht der Bergmann, sondern Gott ist gemeint – eher abprallen lässt (*Kommentar*, 560f.). Der Vers „Vor Bösen uns behüte / [...] [Daß Sinneslust nicht wüthe]“ bezeugt im Zusammenhang mit den (gelungeneren) Landschaftsgedichten, in denen charakteristische Bildmotive wie der von Wolken verhangene Mond, die Eule oder der Fichtenwald wiederkehren (*Schriften*, 205), die historische Wandlung des künstlerischen Ethos, das die erotischen Impulse des galanten Zeitalters hinter sich gelassen hat, um das Lusterleben auf die – von melancholischer Sehnsucht erfüllte – Naturempfindung zu verlagern: so der psychoanalytisch geprägte, im Band ungenannt bleibende Willi Wolfradt (1924, 88). Gott und Natur werden in Friedrichs Gedichten mittels der Strophenabfolge gleichgesetzt: der Schein des Vollmonds und der Sterne verweist auf die Seligkeit (*Die Erde liegt im Dunkel*, um 1806, *Schriften*, 206). Der anbrechende Morgen ist mit der Aufforderung verbunden, das Loblied des Herrn zu singen (*Erwacht aus tiefem Schlummer*, um 1806, *Schriften*, 207). Graves Hinweis auf Koethe wäre hier fruchtbar zu machen, ähneln Friedrichs Gedichte doch stark dem Duktus der vielleicht schon vor ihrer Veröffentlichung bekannten Texte aus dem Buch *Für häusliche Erbauung* (Leipzig 1821) und den *Geistlichen Liedern* (1851). Vaterland, Religion und der „ächte Kunstgeist“ (Koethe 1821, 348) gehen hier eine innige Verbindung ein.

Während andere (wie zum Beispiel Ludwig Gotthard Kosegarten) Napoleon als Reformer begrüßten, war es für Friedrich ganz und gar inakzeptabel, dass Sachsen, nach der Besetzung durch französische Truppen, 1806 zum Königreich von Napoleons Gnaden avancierte. Während er im Jahr 1800 in seinen Briefen an Lund noch keinerlei Problem in dessen Paris-Aufenthalt sah, auch die Aufforderung, selbst dorthin zu gehen, keineswegs als Provokation emp-

fand (*Briefe*, Nr. 4), bewertet er in einem Brief an Philipp Otto Runge vom 4. Oktober 1808 die Entscheidung des gemeinsamen Freundes Friedrich August von Klinkowströms, seine Laufbahn im Pariser Lehratelier von Jacques-Louis David fortzusetzen, als Irrweg, der in „Künsteley“ münden müsse (*Briefe*, Nr. 11 und *Kommentar*, 343). Dass sein Bruder Christian im November 1808 aus Lyon an ihn schreibt, nimmt er ihm nur deshalb nicht dauerhaft übel, weil jener selbst es offenbar als Fehler sieht, „als Teutscher in Frankreich“ zu sein (*Briefe*, Nr. 14). Den Franzosen wirft er in seinem biblisch tönen Dankgebet *Nach der Befreiung von Dresden von den Franzosen* gleichermaßen Gottes- wie Kunstferne vor.

Spottende Nachahmung und negierende Aneignung

Friedrichs Kunstauffassung erweist sich anders als seine religiösen und patriotischen Vorstellungen wiederum als disparat. Einerseits überträgt er die beiden absoluten Autoritäten Gott und Vaterland, hierin, wie vielfach festgestellt, in Übereinstimmung mit dem romantischen Geniebegriff (wenn auch ohne diesen Begriff je zu verwenden). Auf der anderen Seite entwickelt Friedrich in der Verteidigung seiner Kunst den aus seinen Briefen schon bekannten und dort mit Gutmüdigkeit einhergehenden „sarkastisch-ironischen Ton“ (*Kommentar*, 368) weiter. Dessen gedankliche Operation besteht in einer Art spottender Nachahmung, einer gleichsam negierenden Aneignung. Am Beispiel der ersten ausführlichen Stellungnahme Friedrichs zu seiner Kunst, von der auch die in den *Geboten* und in den *Äußerungen* ausgeführten Urteile und Bewertungen abgeleitet werden können, lassen sich diese inneren Widersprüche fassen.

In den Weihnachtstagen des Jahres 1808 stellte Friedrich das *Kreuz im Gebirge* | Abb. 6 |, eines seiner ersten Ölbilder, in seinem Atelier aus, das er durch Abdunkelung und Kerzenlicht in einen Andachtsraum verwandelt hatte. Die empörte Kritik des Kammerherrn Basilius von Ramdohr über diesen ‚Mißbrauch‘ einer Landschaft als Altarbild provozierte Friedrich zu einer ersten Selbstdeutung, die er in einem Brief



| Abb. 6 | Caspar David Friedrich, Kreuz im Gebirge, 1807/08. Öl/Lw., 115 × 110 cm. Geschnitzter und vergoldeter Bilderrahmen auf Sockel von Christian Gottlieb Kühn, 183 × 177 × 23,5 cm. Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Albertinum, Inv.nr. Gal.-Nr. 2197 D ↗

an den Theologen Schulze (*Briefe*, Nr. 15), der ihn zuvor noch erfolglos um eine Stellungnahme zu seinem Werk gebeten hatte, ausführte. Friedrichs Aufsatz hat zum einen den Charakter einer wütenden Persiflage auf die „Strafpredigt“ (ebd., 45) des Kammerherrn, z. B. die gerügte Detailgenauigkeit betreffend: „Erst beklagt sich der C. über lauter Finsterniß, und späterhin behauptet er, daß man zu viel sieht“ (ebd., 48). Zum andern finden sich, eingeflochten in die rebellisch-ironische Rede gegen den normativen Starrsinn Ramdohrs, moralisierende, ja predigähnliche Sätze des exemplarischen Romantikers. Seine Infragestellung der akademischen Regel mündet in dem Postulat, „daß die Kunst eigentlich der Mittelpunkt der Welt, der Mittelpunkt des höchsten geistigen Streben ist, und die Künstler im Kreise um diesen Punkt stehen“ (ebd., 44). Nicht bestimmte formale Rezeptionen, sondern „fromme Ahndung“ (ebd., 45) stelle die Verbin-

dung zu diesem Mittelpunkt her, eine Wendung, die in vielfacher Abwandlung in den Geboten („folge unbedingt der Stimme deines Innern“, 22) und den Äußerungen (Nr. 10: „Des Künstlers Gefühl ist sein Gesetz“, Nr. 43: „Schließe Dein leibliches Auge [...]“; Nr. 45: „Ein Bild muß nicht erfunden sondern empfunden seyn“ etc.) wiederkehren wird.

Die Mängelrügen zu fehlender Perspektive und fehlendem Helldunkel sowie übermäßiger Detailfülle erklärt Friedrich unter Verweis auf seine künstlerische Autonomie für irrelevant. Sein Angebot einer allegorischen Deutung des Gemäldes schließlich setzt aber, und hier liegt das Problem, die jeder akademischen wie jeder theologischen Sprache entsagende „Ahndung“ außer Kraft und die klassische Ideenkunst wieder ein. Offenbar will er Ramdohrs Verständnis der Landschaftsgattung nun entgegentreten und den Beweis führen, dass die Landschaft wie die Geschichtsmalerei Sinn stiften, also der „Allegorisierung einer bestimmten religiösen Idee“ dienen kann (Ramdohr 1974, 145). Friedrichs Deutung lässt auf eine durchdachte Planung des Gemäldes schließen: „Wohl ist es beabsichtigt das Jesus Christus, aus [=ans] Holz gehetzt, hier der sinkenden Sonne zugekehrt ist, als das Bild des allbelebenden Vaters. Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden [...]. Immer grün durch alle Zeiten während stehen die Tannen ums Kreuz, gleich unserer Hoffnung auf ihn, den Gekreuzigten“ (*Briefe*, Nr. 15, 47)

Friedrich wohlgesonnene Personen haben von einer geplanten Publikation abgeraten (s. *Kommentar*, 357), vielleicht auf Grund der sprachlichen und argumentativen Untiefen der Ausführungen. Nur ein kurzer, stark bearbeiteter Text erschien im *Journal des Luxus und der Moden*. Die neueste Forschungsdiskussion zu Friedrichs Selbstdeutung (s. *Kommentar*, 356f., 366) hat gleichwohl für die allegorische Deutung genaue, theologisch begründete Aufschlüsse gefunden. Christian Scholl zu Folge figuriert das Kruzifix vor den Strahlen der untergehenden Sonne „als Hauptzeichen der christlichen Religion, die nun nicht mehr [wie in den Zeiten des Alten Bundes, R.P.]

in direktem Kontakt mit Gottvater steht, sondern sich gläubig und hoffnungsvoll zum Kreuz wendet“, das immerhin einen Abglanz bietet (Scholl 2015, 30; s. a. *Kommentar*, 366). Dass Friedrich aber nicht durch „fromme Ahndung“, sondern womöglich durch Lektüre von Ernst Moritz Arndts Buch *Geist der Zeit* (Scholl 2015, 29) zu seiner Bildidee gelangte, kommt als Widerspruch nicht in den Blick.

Grave geht in seiner Intellektualisierung der religiösen Bildaussage noch weiter. Dass Friedrich mit dem metallenen, Licht reflektierenden Corpus Christi die Rolle des Bildes im Bild zum Thema macht, deutet er im Sinne der oben schon angesprochenen protestantischen Bildkritik. Friedrich meinte in seinem Text „Christus als Bild des Vaters“ und bekräftigte damit die nur indirekt mögliche Darstellung und Anschauung göttlicher Wahrheit (Grave 2011; 58, zit. im *Kommentar*, 366). Die alternative, unbenannt bleibende Lesweise erscheint zutreffender. Ihr zufolge spricht Friedrich, wenn auch die Syntax missverständlich ist, von der Sonne als Bild Gottvaters, im schlichteren Geiste der erbaulichen Literatur eines Friedrich August Koethe und Friedrichs eigenen Gedichten (z. B. *Dunkelheit decket die Erde*, 207, im *Kommentar*, 565, auf Friedrichs Kommentar zur *Abtei im Eichwald* in Brief Nr. 16 bezogen). Es bleibt hier wie dort bei einer sinnbildlichen Aussage, die Friedrich in die Nähe jener „sprechenden Mahler[n]“ bringt, gegen die er sich mehrfach, z. B. im schon erwähnten Brief an Koethe (Nr. 19), abgrenzt. Der Widerspruch ist zumindest auf der Grundlage des Künstlerworts auch nicht restlos wirkungsästhetisch aufzulösen im Sinne eines auf die gefühlvolle Betrachtung ziellenden „romantischen Kalküls“ (Busch 2023, vgl. auch Scholl 2015). Ausdrücklich und immer wieder fordert Friedrich vom produzierenden Künstler, sich von seinem Gefühl leiten zu lassen; nur dann kann er auch eine „schöne Stimmung“ (Briefe, Nr. 15, 46) erzeugen. Auf diesen Widerspruch zwischen Friedrichs Geniekonzept und seiner Kunst hat jüngst Petra Kuhlmann-Hodick, Mit Herausgeberin des vorliegenden Bandes, hingewiesen. Friedrichs Vorsatz der absoluten, auf keinerlei Skizzen und Vorlagen beruhenden Originalität stehe

im Widerspruch zu seiner Praxis, in der Malerei wie in der Zeichnung Varianten und Wiederholungen anzufertigen (Kuhlmann-Hodick 2024, 24).

Bloß kein Pictor Doctus

Der vorliegende Band regt dazu an, der Frage weiter nachzugehen, wie Friedrich, der ausdrücklich kein *pictor doctus* sein wollte (siehe *Gebote*, 222, gegen „Vielwisserei“; *Äußerungen*, Nr. 121, mit wahrscheinlichem Bezug auf sich selbst), aus den ihm zugetragenen Elementen romantischer Kunstreligion schöpft und wie er diese, in notwendiger Widersprüchlichkeit, auf seine Kunst anzuwenden suchte. Kein Zweifel besteht daran, dass dieser erste Band einer umfassenden Schriften-Edition, dem eine leserfreundliche Kurzfassung mit vorsichtig geglätteter Rechtschreibung vorausging, ein hoch verdienstvolles Grundlagenwerk darstellt, das die verzweigte Quellen- und Forschungslage zu den Schriftzeugnissen des Künstlers im Ganzen zugänglich macht, en détail erläutert und zahlreiche neue Einzeldeutungen anbietet. Die Lebenswelt Friedrichs in all ihren privaten und institutionellen Bezügen, etwa auch das schwierige Verhältnis zu Goethe, wird konkret fassbar, und es wird möglich, den Vorstellungen, Denkfiguren und Ausdrucksweisen des Künstlers und seiner Zeit in ihren Vernetzungen nachzuspüren. Bei aller Komplexität der Schrift-Exegese liegt in ihr aber auch eine Vereinigung. Die traditionelle Intentionsforschung, die über die Geisteswissenschaft Wilhelm Diltheys letztlich zu Friedrich Schleiermacher zurückreicht, scheint durch das Format einer Schriftenedition bruchlos weiterverfolgt zu werden, da ihr die Voraussetzung einer Synchronisierbarkeit von Künstlertheorie und Werk innewohnt. Inwiefern Friedrichs unbestrittene künstlerische Artikulation einer sich im Realismus Gustave Courbets und in den historischen Avantgarden fortsetzenden Kritik des klassischen Tableaus durch eine in der protestantischen Bildkritik wurzelnde Anschauung hinreichend Erklärung findet, ob der religiöse also den künstlerischen Ikonoklasmus zu erklären vermag, bleibt ein werkmonographisch nicht zu lösendes Problem (dazu grundsätzlich Prange

2006). Die Lektüre der hier versammelten Texte Friedrichs und dessen Rezeption durch Zeitgenossen und kunstgeschichtliche Forschung könnte aber auch zu der Erkenntnis führen, dass Friedrich als Maler und Autor doch nicht „Einer und Derselbe“ ist, wie Carus einst postuliert hat.

Literatur

Börsch-Supan/Jähnig 1973: Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973.

Busch 2003: Werner Busch, Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003.

Busch 2023: Werner Busch, Romantisches Kalkül. Caspar David Friedrichs Kreuz an der Ostsee, Berlin 2023.

Carus 1840: Carl Gustav Carus, Friedrich, der Landschaftsmaler, mit Fragmenten aus nachgelassenen Papieren desselben, in: Kunstblatt 21, 1840, Nr. 86 vom 27.10.1840, 357f., Nr. 87 vom 29.10.1840, 362f.

Eberlein 1924: Kurt Karl Eberlein (Hg.), Caspar David Friedrich: Bekenntnisse, Leipzig 1924.

Eberlein 1940: Kurt Karl Eberlein, Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch deutscher Kunst, Bielefeld/Leipzig 1940.

Eimer 1999: Caspar David Friedrich. Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen. I. Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und

unlängst verstorbenen Künstlern, bearb. v. Gerhard Eimer in Verb. m. Günter Rath, Frankfurt a. M. 1999.

Grave 2011: Johannes Grave, Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik, Zürich 2011.

Hinz 1974: Sigrid Hinz (Hg.), Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, 2., veränderte u. erw. Ausgabe, Berlin 1974.

Kuhlmann-Hodick 2024: Petra Kuhlmann-Hodick, „Äußerungen...“. Über Friedrichs Arbeiten auf Papier, in: Caspar David Friedrich. Wo alles begann. Ausst.kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2024, 23–29.

Ohara 1983: Mayumi Ohara, Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über C.D. Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände, Berlin 1983.

Prange 2006: Regine Prange, Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst, München 2006.

Ramdohr 1974: Friedrich Wilhelm Basilus von Ramdohr, Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt, in: Hinz 1974, 134–153.

Scholl 2015: Christian Scholl, Caspar David Friedrich: Der ‚Tetschener Altar‘. Wirkungsästhetik versus Regelästhetik, in: Kristin Marek und Martin Schulz (Hg.), Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke und Epochen. III. Moderne, Paderborn 2015, 13–33.

Wolfradt 1924: Willi Wolfradt, Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik, Berlin 1924.

Zschoche 2005: Caspar David Friedrich: Die Briefe, hg. u. komm. v. Herrmann Zschoche, Hamburg 2006.