

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

28. Jahrgang

April 1975

Heft 4

## C. D. FRIEDRICH-AUSSTELLUNG IN DER HAMBURGER KUNSTHALLE

(Mit 3 Abbildungen)

1963 schrieb Gerhard Eimer in seiner Arbeit *C. D. Friedrich und die Gotik*: „Wir stehen in der modernen Friedlichforschung erst an den Anfängen, und die Frage, ob die Zeit zu einer vollgültigen monographischen Behandlung reif ist, möchte ich klar verneinen“. Tatsächlich kann man mit Erstaunen feststellen, daß so bedeutende und für uns heute schon so organisch mit Friedrichs Oeuvre verwachsene Werke wie „Der Wanderer im Gebirge“ oder „Auf dem Segler“ erst 1950 bzw. 1959 veröffentlicht und in die Friedrich-Literatur eingeführt worden sind.

Doch nach zwölf Jahren muß die Lage anders beurteilt werden. Das monumentale Werk Helmut Börsch-Supans, in dem mit bewunderungswürdigem Fleiß die Quellen zusammengebracht und abgedruckt sind, in dem ein ausführliches Werkverzeichnis der Bilder alle Gemälde bespricht, datiert und deutet, wird zweifellos — unabhängig davon, ob sich die Bilddeutung Börsch-Supans allgemein durchsetzt oder nicht — für künftige Forscher einen Neubeginn bedeuten. Inzwischen waren 1970 auch die wichtigen *C. D. Friedrich-Studien* Werner Sumowskis erschienen; die Schriftquellen hatte Sigrid Hinz neu veröffentlicht, und zum ersten Mal war dem deutschen Meister eine „one man show“ im Ausland, und zwar in London (1972), gewidmet worden. Obwohl S. Hinz's Zeichnungs-Corpus bis jetzt nicht erscheinen konnte, scheint sich doch die Situation in der Friedrich-Forschung in den letzten Jahren so grundsätzlich geändert zu haben, daß ein Versuch fruchtbar und möglich schien, das Werk des Meisters erstmals in einer wirklich umfassenden Ausstellung dem breiten Publikum zum Genießen, den Schrift- und Bildgelehrten zum Studieren und zum Streiten darzubieten.

Es geschah unter einem glücklichen Stern und — wie der Hauptinitiator der Ausstellung, Werner Hofmann, in seiner Einführung zum Katalog schreibt — „eine umfangreichere und zugleich in der Substanz gewichtigere Ausstellung wäre weder heute noch zu einem späteren Zeitpunkt realisierbar“. „Fast alle Wünsche“ der Organisatoren „gingen in Erfüllung“, und die

Hamburger Kunsthalle konnte in der Zeit vom 14. September bis 3. November 1974 den aus ganz Europa kommenden Besuchern 95 Gemälde („das sind etwa zwei Drittel des erhaltenen Bestandes“) und 137 schwarz- oder braunweiß auf Papier ausgeführte Werke zeigen. Gewiß mußte man eines der berühmtesten Bilder Friedrichs „Die Kreidefelsen auf Rügen“ vermissen, das sich in einer ausländischen Ausstellungen verschlossenen Sammlung befindet. Mit allen den unumgänglichen Lücken und trotz einem den ganzen Tag unvermindert anhaltenden Gedränge machte die Ausstellung einen mächtigen Eindruck und bereitete dem kunstempfindlichen Besucher eine große ästhetische Freude. Zum ersten Mal konnte man verschiedene Versionen der von dem Maler oft wiederholten Motive studieren, wie z. B. drei der vier Fassungen des Themas „Kreuz auf einem Felsen im Meer“, die an einer Wand nebeneinander zu sehen waren (Nr. 115, 116, 117). Für manche Besucher aus der Bundesrepublik und den westlichen Ländern waren die Bilder aus den Kunstsammlungen in Leningrad und Moskau sowie solche aus Stralsund, Gotha, Schwerin, wohl mitunter auch die aus den Haupt-sammlungen der DDR kaum oder überhaupt nicht bekannt.

Gewiß wäre es schöner gewesen, hätte man diese der Sehnsucht, Einsamkeit, Kontemplation, dem Gebet, dem Schweigen gewidmeten Bilder unter anderen, ihnen mehr entsprechenden Bedingungen betrachten können. Sie schienen darunter zu leiden, in das Gedränge des Kunstpublikums einer Großstadt versetzt zu sein. Auch darunter, daß sie notwendigerweise manchmal dicht oder jedenfalls ziemlich dicht nebeneinander hängen mußten. Man wird daran erinnert, daß Friedrich besondere Anweisungen für den Zarenhof formulierte, in denen er nahelegte, daß seine Transparentbilder, eines nach dem anderen, mit Musikbegleitung betrachtet werden sollten. Daß solches in Hamburg nicht möglich war, daran tragen die Organisatoren der Ausstellung natürlich nicht die Schuld. Sie haben sehr viel getan, um sie schön, lehrreich und verständlich zu machen. Von den einleitenden Kapiteln des nicht sehr teuren, aber auch nicht gerade besonders billigen Kataloges (der Preis ist jedoch bei 320 Seiten und 503 Abbildungen, davon 20 in ganz guten Farben, vollkommen verständlich) waren die einzelnen Seiten in photographischen Vergrößerungen in den Räumen des Untergeschosses jedem zum Lesen dargeboten, ebenso geschah es mit dem Material des gleichzeitig unter Werner Hofmanns Redaktion herausgegebenen, von einer Gruppe junger Frankfurter Kunsthistoriker verfaßten Bändchens (*C. D. F. und die deutsche Nachwelt*, Ed. Suhrkamp, 777). Man zeigte auch eine Anzahl der schönen malerischen Aufnahmen von Friedrich-Motiven, die Michael Ruetz im Auftrag des *Zeit-Magazins* gemacht hatte; sie ermöglichten einen zumindest mittelbaren Vergleich von Kunstwerk und Natur. Endlich: Friedrich von einem Künstler unserer Zeit gesehen. Diese Folge von taktvollen Radierungen, die Horst Janssen zu Friedrichs (und Füsslis) The-

men und Motiven geschaffen hat und die in einigen Räumen im Eingangsflügel der Kunsthalle ausgestellt war, wirkt als *hommage* an den Künstler besser und überzeugender als die meistens billigen, künstlichen und fragwürdigen Leistungen jener zeitgenössischen Künstler, die vor drei Jahren dem Dürer-Jubiläum einen Zug der Aktualität verleihen sollten.

Werner Hofmann hat den Katalog zweiteilig konzipiert. Erst der zweite Teil ist ein wirklicher Katalog der Ausstellung, während die ersten 88 Seiten den Lese-Besucher zum Verständnis von C. D. F. vorbereiten. Eine besonders für das 18. und 19. Jhd. hochinteressante Anthologie der Aussagen über die wirkliche und die dargestellte Landschaft, von Werner Hofmann kommentiert, eröffnen diese Einführungskapitel (sie wird sicher als Beitrag von dauerndem Wert ihren Platz in der Bibliographie behaupten). Es kommen die kleinen motivgeschichtlichen Untersuchungen (von S. Holsten und W. Hofmann), deren Ziel es ist zu zeigen, wie sehr Friedrichs Kunst mit der ikonographischen Überlieferung verwurzelt war, wie sehr sie sich aber auch, vor diesem Hintergrund gesehen, durch ihre Eigenständigkeit auszeichnet. Oftmals sind die zusammengebrachten Bilderreihen von großem Interesse und sehr einleuchtend (man vermißt den schon vor Jahren durch von Einem mit C. D. F. in Verbindung gebrachten Luyken).

Werner Hofmanns sehr tiefeschürfendes Essay skizziert Friedrichs kunstgeschichtliche Stellung, wobei sich der Verfasser aber von vornherein die Möglichkeit abspricht, in der heutigen Forschungssituation Friedrich eindeutig definieren zu können: „Friedrichs künstlerische Absichten sind komplex, um nicht zu sagen widersprüchlich, die Ergebnisse vieldeutig. Das sind die einzigen eindeutigen Aussagen, die wir machen können. Mit dieser einschränkenden Behauptung stellen wir alle Versuche in Frage, die diesen Künstler exklusiv auf die zielstrebige Konsequenz einer Ideologie, auf einen widerspruchsfreien Rollentext festlegen wollen. Wer Friedrich nur als Romantiker oder nur als Wegbereiter des Realismus verstehen möchte, wer ihn zum Mystiker oder zum Patrioten stilisiert, projiziert in ihn sein eigenes Wunschenken und bezahlt dafür den Preis der Einseitigkeit“.

Nach der interessanten und ergiebigen Greifswalder Friedrich-Tagung und nach den Diskussionen des Friedrich-Podiumsgesprächs bei dem XIV. Deutschen Kunsthistorikertag, die in der Kunsthalle stattfanden, kann man wohl zu dem Schluß kommen, daß zwar in der Friedrichforschung viel geschehen ist, in der Deutungsfrage aber noch sehr viel zu tun bleibt. Gerade die Ikonographie bei Friedrich stand im Mittelpunkt der genannten Gespräche. Und die Ausstellung fördert natürlich auch die ikonographischen Erörterungen, obwohl sie in den meisten Fällen durch das Studium der Bilder allein nicht zum Abschluß gebracht werden können, während man in den Datierungsfragen doch manchmal zu überzeugenden Lösungen gelangen kann.

Bei einem Künstler, der weder Signaturen noch Daten auf seinen Bildern anbrachte und der außerdem von ihm nahestehenden Zeitgenossen wie Carus und Dahl nachgeahmt wurde, bleiben verständlicherweise Zuschreibungs- und Datierungsfragen in manchen Fällen umstritten. Es scheint aber, daß sich die Lage in dieser Hinsicht dank der Arbeiten von Sumowski und Börsch-Supan geklärt hat. Einem Rezensenten, der gerade kein Friedrich-Spezialist ist, scheint es immerhin merkwürdig, daß die Unterschiede im zeitlichen Ansatz einiger Werke 20 bis 30 Jahre betragen konnten. So schwankt z. B. bei den „Lebensstufen“ (Leipzig, Ausst. Nr. 213; Abb. 2) die Datierung zwischen „um 1810“ (Wolfradt, 1924), „vor 1815“ (v. Einem, 1938), „vor 1818“ (Eberlein, Emmrich, Hüttinger) und schließlich „nach 1830“ (Hinz, 1968) oder „um 1834“ (Sumowski, 1970) bzw. „kurz vor 1835“ (Börsch-Supan). Es ist anzumerken, daß in diesem Fall die Gründe für die unterschiedliche Datierung meist außerhalb der Stilgeschichte liegen; man stützt sich etwa auf historische Fakten (Vorpommern gehörte bis zu 1815 zu Schweden, darum sei die schwedische Fahne dargestellt!), auf den Zusammenhang mit Zeichnungen, die durch andere Bezüge datiert sind, auf die mögliche Identifizierung einer dargestellten Person mit dem Maler usw. Da man keinen Anlaß hat anzunehmen, die Stilkritik habe sich gerade bei Friedrich weniger bemüht, einen Entwicklungsverlauf abzulesen, bleibt nur die Erklärung übrig, daß Friedrichs Kunst in sich ziemlich statisch ist, daß — abgesehen von den sehr frühen Bildern — in rein stilistischer Hinsicht nur wenige wesentliche Veränderungen in der Problemstellung erkennbar werden. Die Tatsache, daß der Maler bei der Konzeption seiner Bilder oft mehr als 20 Jahre ältere Zeichnungen verwertete (eine Zeichnung des Dresdner Kupferstichkabinetts vom 12. 7. 1810 (H. 545) und eine andere im Folkwang Museum in Essen vom 10. 7. 1810 (H. 543) wurden z. B. für das 1835 gemalte Bild „Erinnerungen an das Riesengebirge“, Leningrad, Ausst. Nr. 219, benutzt), bestätigt eine gewisse „Zeitlosigkeit“, die in der Welt seiner Phantasie waltete.

Ein Rätsel bleibt der „Junotempel in Agrigent“ (Ausst. Nr. 204, Museum in Dortmund). Einmal von Hermann Beenken als ein Werk von Carl Gustav Carus (mit dessen Briefwechsel das Bild in Verbindung gebracht werden konnte) veröffentlicht, dann durch Marianne Prause, die Carus-Spezialistin, in dessen Oeuvrekatalog aufgenommen, wurde das Gemälde 1971 von Börsch-Supan für Friedrich in Anspruch genommen. Der Katalog der Hamburger Ausstellung distanziert sich ausdrücklich von dieser Zuschreibung: „Formal fällt das Bild vollkommen aus Friedrichs Oeuvre heraus; die haptische Härte der Formen findet, ebenso wie die scharfe Verkürzung des kraftvollen Baukörpers, die im Gegensatz steht zu den meist flächig und oft versatzstückhaft bildparallel eingeordneten Architekturmotiven auf Arbeiten von Friedrich, in seinem Werk keine überzeugende Parallele.“ An sich

ist die Benutzung einer fremden Vorlage bei Friedrich nicht unüblich, doch überrascht die sonst bei ihm nicht nachweisbare Wiedergabe eines klassischen und dazu italienischen Motivs. Es scheint allerdings, daß in dem einzigen Werk Friedrichs, das mit dem Dortmunder Bild vergleichbar ist, in der vernichteten Dresdner „Rast bei der Heuernte“ von 1834, die Ruine der Burg Landskron — mindestens nach den Abbildungen zu schließen — eine ähnliche plastische Kraft aufwies. Die Auffassung des Himmels und die Einführung der Rücken- und Profilfiguren der Bäuerinnen in dem Dortmunder Gemälde kommen dem für Friedrich typischen Stil nahe, während andererseits das Kubisch-Abstrakte dort doch befremdend wirkt.

Ein weiteres Beispiel für die Schwierigkeiten, denen die Stilkritik bei Friedrich begegnet: drei oder mindestens zwei Versionen des „Kreuzes am Meer“, in Köln und Obbach (Ausst. Nr. 116, 117) galten so lange bedenkenlos als Originale Friedrichs, bis eine vierte Version auftauchte, die für Schloß Charlottenburg erworben wurde (Nr. 115). Obwohl Börsch-Supan das neugefundene Bild, das er 1973 (B/S, Nr. 215) erstmals veröffentlichte, als den anderen Versionen in der Qualität überlegen charakterisiert, sind für seine Beurteilung dann doch ikonographische Erwägungen entscheidend: „Daß es sich bei den anderen Exemplaren nicht etwa um eigenhändige spätere Wiederholungen, sondern um Kopien handelt, wird durch die mißverstehende Umdeutung der Stangen in Seile erwiesen“ (B/S, S. 331).

Das Interesse für das Ikonographische, Motivgeschichtliche und Symbolische steht sicher im Vordergrund der Friedrich-Begeisterung heute. Und es ist vollkommen verständlich, daß uns diese rätselhafte Welt anzieht, in der sich Naivität mit Verfeinerung, eine hieratische Symmetrie mit Naturbeobachtung, Symbolik mit einem Abbild der Wirklichkeit verbinden. Man steht den Bildern Friedrichs wie Werken von Campin oder van Eyck gegenüber, und dieser Vergleich entbehrt vielleicht eines tieferen Sinnes nicht. Wie im frühen 15. Jahrhundert treffen im frühen 19. altes symbolisches Denken mit einer intensiven Naturbeobachtung zusammen. Und dazu kommt der romantische Pansymbolismus, wo alles alles bedeuten kann. Wie kann man sich da entschließen, einen bestimmten Schlüssel für die Deutung eines Bildes zu benutzen?

Die Ausstellung erlaubt dem Besucher, sich in die Welt Friedrichs hineinzudenken und hineinzufühlen. Börsch-Supan hat recht, wenn er fordert, daß man sich mit Sympathie den Bildern Friedrichs nähere. Man steht vor einer Welt, in der nichts geschieht, wo alles statisch bleibt, selbst wenn wir die Resultate einer mächtigen Aktion der Naturkräfte erkennen wie in dem „Eismeer“. In dieser durchgängig anzutreffenden Statik des Dargestellten nähert sich Friedrich wieder den Altniederländern. Der Mensch ist bei ihm ein Teil der Natur und zugleich ein den Betrachter vertretender Zuschauer, durch den sich gleichsam unsere Anwesenheit und Anteilnahme

ins Bild überträgt. Dafür hat Hofmann in seiner Einleitung schöne Worte gefunden: „In der Regel sind sie (die Menschen) wesentliche Bestandteile der sakralen Bildstruktur. Sie führen weder profane Handlungen aus, noch zeigen sie sich für Gesprächskontakte bereit. Ihre Haltung verrät gesammeltes Schauen und erwartungsvolle Hingabe. Das entspricht dem Bildgedanken der sakralen Würde, bedeutet aber auch, daß wir es mit werltlichen Mönchen und Anachoreten zu tun haben. Der Einsiedler tritt in der säkularisierten Rolle des Einsamen auf ( . . . ). Diese Kontemplationsmenschen gehören den gehobenen Ständen an, sie bilden eine elitäre Gemeinde ( . . . ). Das Randerlebnis des Abgetrenntseins kann sich auf den sozialen, künstlerischen und religiösen Bereich beziehen. Dem offenen gesellschaftlichen Verband entfremdet, von der Geborgenheit einer künstlerischen Tradition ausgeschlossen und in einer Kontemplation erstarrt, die die letzte Konsequenz, den eindeutigen Gebetsgestus, vermeidet, erfahren Friedrichs Menschen die Natur als Metapher dessen, was ihnen versagt ist“ (S. 76).

Diese Einsamen tauchen häufig in Paaren auf, so wie auch die anderen Bildmotive verdoppelt auftreten: Bäume, Türme, Steine, Schiffe, Windmühlen, als ob der Einzelgegenstand zu wenig Kraft hätte, um die Idee, die er versinnbildlicht, auszudrücken. Menschen, die paarweise die sonst leeren Bildräume bevölkern, sind meistens gleichen Geschlechts und ähnlich angezogen. Vielleicht soll diese Duplizierung dem Menschen seine Einmaligkeit abnehmen und zeigen, daß es sich nicht um die Titel- und Zentralfigur eines Bildes handelt wie in den wenigen Einzelpersonenbildern (z. B. „Der Wanderer im Gebirge“ oder „Die Frau in der Sonne“), nicht um Individuen, sondern um Vertreter einer Gruppe der Menschheit.

Der Katalog ist vorsichtig bei der Übernahme bestimmter Bildinterpretationen. Meistens werden die von Börsch-Supan vorgeschlagenen, unbewiesenen religiös-pansymbolischen Deutungen nur referiert, manchmal mit skeptischer Reserve. Dies entspricht den oben zitierten Worten von W. Hofmann, der eine einseitige Deutung, sei es in rein politischer, sei es ausschließlich in religiöser Tonart, ablehnt.

Bei vielen Bildern sind Inhalt und Gehalt noch ungeklärt. In einem Referat auf der Greifswalder Tagung hat der Rezensent das Dresdner Bild „Friedhofstor“ (Ausst. Nr. 183; *Abb. 1*) aus dem Zusammenhang mit einer traditionellen Tor-Tod-Symbolik zu deuten versucht. Ein aufmerksames Studium des Originals in der Ausstellung ergibt, daß innerhalb der Untermalung des unvollendet gebliebenen Bildes noch ein für die Interpretation wichtiges Detail zu erkennen ist: Im Vordergrund steht, unterhalb des rechten Torpfeilers, ein Gegenstand, der an ein Grabmal erinnert, der aber links oben ein großes Hängeschloß aufweist. Nachträglich konnte ich feststellen, daß dieses Element bisher nur von Geismeyer (1966) und von Märker (siehe unten) gesehen wurde, wobei keiner von beiden aufgrund dieser Feststel-

lung zu einer neuen Deutung gekommen ist. Eine politische Interpretation bietet sich für die Leipziger „Lebensalter“ an, obgleich sie den Inhalt wohl nicht ausschöpft (Abb. 2). Hier haben Börsch-Supan und die Katalogbearbeiter übersehen, daß Friedrich offenbar eine besondere symbolische Aktion darstellt. Sicher ist das, was wir in dem Bilde erblicken, keine Handlung im Sinne einer *Istoria*, man kann aber nicht umhin, in der Tätigkeit der dargestellten Personen einen Sinn zu entdecken: Der einzige, der sich dem Betrachter — und dem alten Mann im Baret — zuwendet, ist der Zylinderträger mit seinem mephistophelischen Gesicht, der mit der einen Hand zu dem alten Mann hin eine einladende Gebärde macht, während er mit der anderen deutlich auf die Kindergruppe weist. Auch die Frau rechts macht uns auf die Kinder aufmerksam, von denen das Mädchen (das Gebärden-spiel im Bilde noch betonend) auf die von dem Knaben hochgehaltene schwedische Fahne zeigt. Sowohl durch diese mehrfachen „Hinweise“ als auch durch seine zentrale Lage im Bildfeld wird das Fähnchen zu einem Hauptmotiv des Bildes. Friedrich liebt es, Flaggen und Fahnen darzustellen, und in dem Hafengebilde (Nr. 120) bedeutet die im Zentrum des Vordergrundes auf einem Boot wehende dänische Fahne vielleicht auch etwas Wichtiges. Nie aber spielt bei Friedrich eine Fahne eine so zentrale Rolle wie in dem Leipziger Bilde: nie verweisen auf sie alle Akteure. Die bisherigen Deutungsversuche tragen dem nur in ungenügender Weise Rechnung, indem sie die Fahne allein mit dem Namen „Gustav Adolf“, den der Künstler seinem Sohne gab, in Verbindung bringen. Ein neuer Weg für die Deutung von diesem und den anderen Bildern wird durch Peter Märker in seiner Kieler Dissertation vorgeschlagen (*Geschichte und Natur. Untersuchungen zur Entwicklungsvorstellung bei C. D. Friedrich*, Diss. Kiel, 1974). Märker hat nämlich feststellen können, daß die sog. „altdeutsche Tracht“, die besonders auf den späteren Bildern C. D. Friedrichs erscheint — ein langer Rock und ein breites Baret — von den Zeitgenossen Friedrichs, besonders nach 1815 (wie schon gelegentlich von von Einem und Hinz beobachtet) als ein Symbol der sog. Demagogen, d.h. der Vertreter der Freiheitsbewegung und Gegner der politischen Reaktion gesehen wurde. Diese „altdeutsche“ Tracht wurde auch in einigen deutschen Ländern 1819 verboten. In seiner interessanten Arbeit verwertet Märker unter anderem diese Beobachtung bei der Interpretation mehrerer Bilder Friedrichs. (In den „Kreidefelsen auf Rügen“, Abb. 3, wird der Mann ganz rechts als Demagoge gedeutet, der als einziger seine Augen weit in die Zukunft richtet, während der durch den Zylinder als reaktionär bezeichnete Mann in der Mitte und die Frau links, auf die Unsicherheit ihres Standorts am Rand des Abgrunds reagierend, nach unten schauen.) In den Leipziger „Lebensaltern“ deutet Märker die schwedische Fahne als ein Freiheitssymbol und bringt sie mit dem unter den romantischen Dichtern und Denkern verbreiteten Mythos vom Norden als einer freiheitlichen Utopie in

Zusammenhang. Der Herr im Zylinder, wie in den „Kreidefelsen“ ein „Verteidiger des Status quo“, „macht mit seiner Geste vorwurfsvoll den alten ‚Demagogen‘ für das Treiben der ‚Jugend‘ verantwortlich“ (p. 186).

Im Hinblick auf die Hamburger Ausstellung kann man nur bedauern, daß die Arbeit Märkers zu spät erschienen ist, um in dem Katalog berücksichtigt zu werden. Sie leistet einen wichtigen Beitrag für eine fruchtbare Diskussion der Friedrich'schen Ikonographie, obwohl man ihr gegenüber vielleicht einwenden kann, daß nur in ganz wenigen Fällen die bei Friedrich erscheinenden Gegenstände als Elemente einer eindeutigen symbolischen Sprache anzusehen sind. Während man der Deutung der „Lebensstufen“ doch immerhin größtenteils zustimmen kann, überzeugt Märkers Analyse des „Friedhofstores“ nicht.

Möglicherweise wird eine völlig eindeutige Interpretation der Bilder Friedrichs nie zu erreichen sein. Unbezweifelbar bleibt jedoch, daß sowohl die Bilder selbst als auch die Äußerungen der Zeitgenossen auf eine Symbolik hinweisen, die gerade nicht, wie man erwarten sollte, in den Quellen aufgeschlüsselt wird. Als Friedrich — wie alle anderen — nach dem großen *break in tradition* nicht mehr in der alten humanistischen Bildsprache sich äußern konnte, hatte er zwei Wege zur Wahl: entweder konnte er sich auf die allgemein zugängliche, aber sehr unbestimmte und unpräzise Aussage des Landschaftsbildes beschränken und sich damit abfinden, nur recht vage bleibende Ideen zu vermitteln, wie sie etwa durch die Kontraste von Licht und Finsternis auszudrücken sind; oder aber er mußte eine neue verbindliche Symbolsprache formulieren, die zwar wieder präzise die Ideen des Malers auszudrücken fähig wäre, die aber als eine Neuschöpfung doch nur äußerst begrenzt zugänglich und darum keineswegs als eine wirkliche Sprache, d. h. als taugliches Instrument der Vermittlung angesehen werden könnte.

Die Äußerungen der Zeitgenossen lassen nicht glauben, daß er die zweite Lösung sich zu eigen gemacht hat. Friedrichs Bilder wurden von den Betrachtern nicht entziffert oder abgelesen, was nicht besagen soll, daß in einigen von ihnen solche Elemente wie Kostüme und Fahnen oder wie Kreuze, Tannen und Anker nicht auf bestimmte Inhalte verweisen konnten.

Die Schwierigkeiten einer Deutung entspringen der Tatsache, daß wir uns seinen Werken vielleicht grundsätzlich falsch nähern. Es scheint, daß Friedrich seine Kunst überhaupt nicht als Mitteilung auffaßte. In seinem Hamburger Kurzreferat hat Börsch-Supan Bilder Friedrichs mit Gebeten verglichen, und dem möchte ich gern zustimmen. Bilder ohne Mitteilungscharakter entsprechen den Neigungen und Tendenzen, durch die sich die Romantik von der vorherigen, humanistisch eingestellten Kunst ablöst und unterscheidet. Friedrichs Bilder sind eine Ausdruckskunst, sie sind nicht an das Publikum adressiert, sondern nur vom Künstler her zu verstehen;



sie sind nicht objektbezogen, nicht darstellend oder mitteilend, sondern subjektiv-bedingt. Friedrich ist darin für die Romantik typisch, daß er auf Verständnis nicht achtet. Wer als Wesensverwandter das Kunstwerk versteht, dem offenbart sich dessen Wahrheit. Den anderen bleibt nur das bloß Materielle zum Betrachten.

Man kann also skeptisch fragen: Ist denn ein wissenschaftliches Verständnis von Friedrichs Kunst überhaupt möglich, wenn wir über die oben formulierten Feststellungen oder über eine allgemeine religiös-patriotische Sinnlichkeit hinaus etwas Präziseres aussagen wollen? Zwischen dem Gebet und der Hieroglyphe ist ein grundsätzlicher Unterschied. Friedrichs Malerei ist am ehesten der romantischen Dichtung verwandt. Für Friedrichs Bilder — ähnlich wie für die sonst so wesensverschiedene venezianische Renaissance-Malerei — ist das Vieldeutige, Unbestimmte, Gefühlsmäßige und das Nicht-Gedankliche kennzeichnend, das jeder wirklich poetischen Aussage zu eigen ist.

Der poetische Inhalt dieser Bilder liegt aber nicht nur in dem Dargestellten selbst, nicht nur in dieser kühlen Welt der Morgendämmerung, des späten Abends, der Nacht, deren Zeichen, der Mond, nur in sehr wenigen Bildern Friedrichs fehlt; er ist auch durch die malerischen Qualitäten dieser Kunst bedingt, die bewirken, daß der Besucher der Hamburger Ausstellung sich dem mächtigen künstlerischen Eindruck dieser Malerei nicht entziehen kann. Und gerade in dieser Qualität, in diesen rein malerischen Werten von Friedrichs Malerei, die tief im 19. Jahrhundert noch die technische Sorgfalt und Feinheit eines Alten Meisters aufweist, liegt das begründet, was dem Maler seinen hohen, jetzt allgemein zugesprochenen Rang sichert, wie lange auch die Kunstgelehrten um eine richtige Deutung seiner Werke noch streiten mögen. Das zu erkennen ist, ohne Zweifel, auch ein wichtiges Ergebnis dieser bedeutenden Ausstellung.

Sie ist übrigens kein Unikum: Die Hamburger Kunsthalle — unter der schöpferischen Leitung von Werner Hofmann — hat sich die wissenschaftlich höchst fruchtbare Aufgabe gestellt, der Friedrich-Ausstellung eine Reihe ähnlicher Veranstaltungen folgen zu lassen und die Kunst um 1800 in ihren kreativsten Leistungen zur Darstellung zu bringen. Auf Friedrichs Malerei, der schon „Ossian“ vorausgegangen war, ist inzwischen eine Füssli-Ausstellung gefolgt; anschließend sollen Blake, Sergel und — in einer späteren Perspektive — Runge behandelt werden. Diese Reihe von Ausstellungen, deren Kataloge (nach den zwei schon publizierten zu urteilen) ausgezeichnet sind, werden zweifellos einen nicht hoch genug zu schätzenden Beitrag zur Erforschung der Kunst des frühen 19. Jhdts. leisten. Man kann eine solche Initiative als die optimale Erfüllung der wissenschaftlichen Ansprüche eines Museums ansehen.

Jan Bialostocki