

REZENSIONEN

HELMUT BORSCH-SUPAN — KARL WILHELM JÄHNIG: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*. Prestel Verlag München 1973. 512 S., 40 Farbtaf., 459 Abb. DM 168,—.

Helmut Börsch-Supan, der sich in den letzten Jahrzehnten durch zahlreiche Publikationen als hervorragender Kenner der Probleme um Caspar David Friedrich ausweisen konnte, hatte 1967 im Auftrage des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft den Nachlaß von Karl Wilhelm Jähnig übernommen. Jähnigs in den zwanziger und dreißiger Jahren erarbeiteten Ergebnisse, seine Angaben über die Schicksale einzelner Werke und auch sein umfangreiches Fotomaterial, das die Identifizierung mancher verschollener oder wieder neu auftauchender Bilder ermöglichte, waren wichtige Voraussetzungen für das Zustandekommen dieses ersten kritischen Gesamtverzeichnis der Werke C. D. Friedrichs. Der Prestel Verlag, der hierin finanziell durch die Fritz-Thyssen-Stiftung unterstützt wurde, besorgte die großzügige Ausstattung und Bebilderung des Buches. Seine Aufmachung entspricht dem Ausmaß der geleisteten Arbeit und trägt zugleich dem historischen Standort, der zweihundertsten Wiederkehr des Geburtstages des Malers, Rechnung.

In der Tat ist es Börsch-Supan gelungen, den umfassenden, reich gegliederten Apparat immanent übersichtlich und logisch aufzubauen; er stellt — im Rahmen dieses Ordnungsprinzips — ein wirkliches Kompendium zu C. D. Friedrich dar, das in seinem funktionellen Charakter besticht. Der V. hat die bisher umfangreichste Friedrich-Bibliographie mit transkribierten Materialien, Dokumenten und der Fachliteratur für die Katalogtexte ausgewertet. Vornehmlich die Publikationen des 20. Jahrhunderts sind unter heuristischen und materialkritischen Gesichtspunkten kommentiert, und der Abdruck von Referaten über zeitgenössische Ausstellungen beantwortet weitere bisher offene Fragen. Bei der Bearbeitung des Werkkatalogs, der den umfangreichsten und wertvollsten Teil des Buches bildet, ging der Verfasser von einer zuverlässigen Quellenkenntnis aus, um seine Hypothesen mit gesicherten Fakten zu belegen. Er konnte hierbei auch von eigenen, früher verfochtenen Behauptungen über Echtheit oder Datierung einzelner Werke Friedrichs Abstand nehmen. So reiht er in den Katalog nun eine Gruppe früher, idyllisch gestimmter Gouache-Malereien aus dem Plauener Grund (Nr. 85—88) ein, an deren Echtheit er vormem gezweifelt hatte; er akzeptiert den Hinweis Sumowskis, demzufolge die drei bedeutenden allegorischen, durchweg in das Jahr 1817 datierten Holzschnitte mit großer Wahrscheinlichkeit schon 1803 entstanden sein dürften (Nr. 60—62). Weit größer ist jedoch die Zahl der verhältnismäßig selbständigen, aus

Quellen- und Materialkritik erwachsenen Ergebnisse, durch die Börsch-Supan nicht nur die Kenntnis des authentischen Werkes verbreitern, sondern auch die Abfolge und die Wechselbeziehungen einzelner Bilder klar aufzeigen kann. An einem Beispiel, der Prager Ausstellung der Gemälde Friedrichs 1824, sei dies präzisiert. Börsch-Supan ist es hier gelungen, Licht in die Identifizierung und die Datierung dieser Bilder zu bringen, indem er außer der bisher ausschließlich herangezogenen Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, auch die übrige Wiener Publizistik auswertete; eine entsprechende Dokumentation wurde in den Katalog aufgenommen.

Andererseits können nicht alle Fragen, die im Katalog aufgeführt werden, als abgeschlossen betrachtet werden. Börsch-Supans Bestreben, alle Erwähnungen über Friedrichs Alpenlandschaften bloß dem „Hochgebirge“ und dem „Watzmann“ zuzuordnen, ist offensichtlich zu konstruiert und bleibt unüberzeugend. So müssen beispielsweise aufgrund eigener detaillierter Untersuchungen der Rez. Zweifel angemeldet werden gegenüber der Behauptung des Verf., daß sich Böttigers Beschreibung „ein einsames Hochgebirge, dessen Thäler der Nebel mit dichterem oder leichterem Schleier einhüllt“, auf das Bild „Hochgebirge“ beziehe (Nr. 317). Wir können uns dieser Zweifel selbst dann nicht erwehren, wenn wir die bekannten Anekdoten von kleineren Uebergriffen in der spontanen Interpretation des gelehrten Kritikers über die in Friedrichs Atelier gesehene Bilder in Betracht ziehen. In keiner der zwei bekannten Alpenlandschaften des Künstlers aus jener Zeit wird nämlich ein einsames Hochgebirge dargestellt, und die durchsichtige, kaum getrübe Atmosphäre des „Hochgebirge“ kann nicht mit Nebel verwechselt werden. Ein solches Bild — offenbar von kleinerem Ausmaß als das „Hochgebirge“ oder der „Watzmann“ — ist also wirklich entstanden, und falls es nicht vollständig vernichtet ist, dürfte es sich bis in die Gegenwart entweder in der ČSSR oder in Deutschland befinden. Börsch-Supans Katalogisierung der Schweizer Landschaften Friedrichs bleibt auch noch in anderen Punkten anfechtbar.

Die Titel einiger Zeichnungen Friedrichs mit Motiven aus Böhmen, die im Buch wiedergegeben sind, lassen sich wohl noch präzisieren: so sollte man für die Zeichnungen Nr. 377 und 378, die im Buch als „Die Schloßruine Teplitz“ vorgeführt werden, die korrektere Bezeichnung „Ruine des Schloßberges bei Teplitz“ wählen. Das Sujet der Zeichnung „Durchblick durch eine Ruine“ (Nr. 397) bezieht sich wahrscheinlich auf die Studie des Törleins der Riesenburg bei Dux (Duchcov), und die „Barockkirche in bewaldeter Landschaft“ (Nr. 500) gibt wahrscheinlich die Ansicht auf Boreslau vom Milleschauer wieder.

Die Feststellung, daß C. D. Friedrich — entgegen bisherigen Anschauungen — auch nach 1835 noch Werke schuf, allerdings ausschließlich Zeich-

nungen, Sepien und Aquarelle, eröffnet neue Perspektiven für seine Spätzeit. Ohne Autopsie mancher erwähnter, aber im Katalog nicht abgebildeter Zeichnungen kann man die Gesichtspunkte des Verf. für die Datierung nicht grundsätzlich kritisieren. Doch hat man auch angesichts der reproduzierten Stücke den allgemeinen Eindruck, als brächte Börsch-Supan die Datierung in allzu große Bewegung; bei einer Gruppe von Bildern (Nr. 448—450) ist die späte Ansetzung nicht überzeugend, die Zeichnungen Nr. 513 und 514, die der Verfasser an den Schluß des Kataloges setzt, lassen sich — gerade im Hinblick auf die zeichnerisch markante, energischere Handschrift — kaum als letzte Arbeiten des Künstlers betrachten. Wir haben bereits angeführt, daß die überwiegende Mehrheit der Spätwerke Zeichnungen sind. Ihre zeitliche Einordnung mögen die Fachleute, Werner Sumowski und Sigrid Hinz, besprechen. Die bahnbrechende Arbeit von Hinz über die Zeichnungen Friedrichs ist leider unveröffentlicht, also der breiteren Fachwelt nicht zugänglich. Die eigentliche Gelegenheit zur Überprüfung der Arbeitshypothesen haben freilich die zum C. D. Friedrich-Jubiläum veranstalteten Ausstellungen geboten.

Die Beschreibung und Deutung der Bildgehalte lassen eine ähnlich gründliche Dokumentation, wie sie der Erfassung und Durchordnung des Oeuvre zugrunde liegt, vermissen. Man sucht vergebens nach der Begründung mancher Termini, die eine Erklärung verdienen. Die Interpretation verflücht Richtiges mit allzu Hypothetischem zu einem festen und resistenten Netz, das nun endgültig als das allein richtige, adäquate Instrument zur Entzifferung der rätselhaften Sprache von Friedrichs Bildern betrachtet werden soll. Die Interpretationsversuche des Verf. gehen davon aus, daß die markanten Formprinzipien wichtige inhaltliche Momente enthalten, die unterschieden und benannt werden müssen; die unter diesen richtigen Voraussetzungen und die aus den prägnanten Zügen des reifen Stiles C. D. Friedrichs abgeleiteten Schlüsse wurden jedoch gleichzeitig nun verabsolutisiert und so zum höchsten Maßstab der Werte erhoben, dem alles unterstellt wird. Diese Position verleitete den Verfasser zum Terminus „Stilkrise“ für die Jahre 1816—1820, den er auch dann nicht ganz aufgab, als ihm dessen Nachteile klar wurden (beispielsweise bei der Veranstaltung der Caspar-David-Friedrich-Ausstellung 1972 in London). Ähnlich bestimmte er auch bei der Beobachtung „des kontrastreichen Stils“ der Jahre 1806—1816 die inhaltlichen Grundkomponenten in Bildern des Künstlers und begann dieses System auf das gesamte Schaffen des Malers auszudehnen. Friedrichs geistige Welt hatte zweifellos schon klare Konturen, lange bevor sie der sich den Dreißigern nähernde Maler in seiner Kunst definierte; nach 1803, besonders aber seit 1806 tritt sein Schaffen in seine epochal bedeutsame Phase ein. Es ist nicht richtig, seinen Vedutenzeichnungen, die bis zum Jahre 1802 eng mit der zeitgenössischen Produktion zusammengehen und

sich in der Form noch an das ausgehende 18. Jahrhundert anlehnen, „Jenseitsvisionen“ zu unterlegen. Obgleich Börsch-Supans Deutung dies postuliert, läßt sich rechts im Landschaftshintergrund der Gouache-Zeichnung Nr. 33 keine „Verheißung des Paradieses“ erkennen, da die Landschaft nichts Ähnliches andeutet. Der Autor stellt jedoch fest, daß die auf der Zeichnung dargestellte Brücke „die christliche Religion bedeutet, die den Tod überwindet“, daß „die beiden Figuren vom Leben zum Tod gehen“. „Möglicherweise“, so schließt diese übertriebene Analyse, „ist der auffallend breite schwarze Rand . . . als ein Zeichen der Trauer gemeint“. Dies dürfte nun sicher ein Irrtum sein. Das Umrahmen mit Tusche ist doch wohl eine zu jener Zeit verbreitete Praktik; wir treffen sie auch in solchen Zeichnungen Friedrichs, die der Verf. als „reine Naturschilderungen“ (Nr. 79) betrachtet. Ein charakteristisches Beispiel der allzu rigorosen und kurzsichtigen Übertragung der Systematik des reifen Werkes auf Früheres ist die Deutung des malerischen Erstlingswerkes (Nr. 16) aus dem Jahre 1798/99. Während die dürre Eiche im linken Vordergrund dem Verf. einfach „den Tod symbolisiert“, „führt der Weg, der Lebensweg, an der Eiche vorbei in die offene Gegend des Hintergrundes, die die Befreiung der Seele im Jenseits andeutet“. Diese Landschaft im Hintergrund ist jedoch durch zwei Ruinen gekennzeichnet, die gerade als Symbole der Vergänglichkeit bekannt sind.

Dieses hier nur angedeutete Verfahren Börsch-Supans erscheint uns zu gewaltsam. Das Frühwerk ruft nur vage, unbestimmte Schattierungen im Sinne und in der Stimmung einer Landschaft hervor, die wir nur mit äußerster Vorsicht auch mit dem späteren Schaffen in Beziehung setzen können. Es kommt jedoch eher einer Manie gleich, in dieser Inhaltsdeutung jeden Berg oder Hügel mit dem Terminus „Gottessymbol“ (zum erstenmal in völlig kurioser Form in der Zeichnung Nr. 30, für die, wie ich vermute, es nicht schwer sein würde, eine gleich pittoresk aufgefaßte Vorlage zu finden) und den Mond als „Christussymbol“ zu bezeichnen. Bei den frühen Arbeiten (Nr. 120, 126) tritt zwar kurz der Hinweis auf, daß die Sonne in der christlichen Tradition mit Christus verbunden und ihr Licht als charakteristisches Zeichen des Göttlichen erklärt wird; dies gilt vielleicht auch noch für einige Werke der späteren Schaffensperiode, wenn einfach keine andere Erklärung übrigbleibt. Aber bei der ersten bedeutenderen Gelegenheit, die dem Verfasser die Zeichnung „Blick auf Arkona“ von 1803 (Nr. 98) bot, „bedeutet der aufgehende Vollmond die Erscheinung Christi im Jenseits“. Die Erklärung dieser sonderbaren Bedeutungsmanipulation finden wir an unerwarteter Stelle, nämlich bei der Deutung des Bildes „Das Kreuz im Gebirge“: „Das goldene Kruzifix reflektiert — wie ein Mond — das Licht der untergehenden Sonne . . .“. Grundsätzlich ist hierbei einzuwenden, daß ein Künstler, der in seiner Malerei ein sehr eigenständiges Bild von Kosmos, Welt und Leben entwickelt hat, und der zugleich strenger Protestant war,

bei der Wahl weltlicher „Gefäße“ für Göttliches kaum willkürlich vorgegangen sein kann. Von seiner pantheistischen Überzeugung, daß Gott auch im kleinsten Teilchen der Natur gegenwärtig ist, war es gewiß ein weiter Schritt, diesen Prozeß umzukehren und den konkreten Bestandteil der Natur nun bereits als göttliches Symbol aufzufassen. Dies ist vor allem in solchen Fällen unsinnig, in denen die traditionelle Deutung den Gegenständen gerade das Gegenteil dessen zuwies, was Börsch-Supan an religiösen Gehalten in sie hineininterpretierte. So begründen mittelalterliche Bibelkommentare, daß das Licht des Mondes, der seine Form unbeständig je nach den Phasen ändert, nicht mit der Göttlichkeit, sondern eher mit den unbeständigen Dingen dieser Welt verbunden werden kann. In Börsch-Supans Deutung wird jedoch der Mond in all seinen veränderlichen Formen in strikter Pedanterie stets als Symbol Christi interpretiert.

Die Bildersprache von Friedrichs Kunst reagiert auf biblische Gleichnisse, sie verarbeitet zugleich aber in höchstem Maße die bedeutende ikonographische Tradition, die mit ihren Symbolen und Allegorien das Denken und Kunstschaffen seiner Zeit mitbestimmte. Wenn in seiner „Melancholie“ das Motiv des Spinnennetzes vorkommt (das der Verfasser so willkürlich interpretiert), oder an anderer Stelle das Motiv der schweren Goldkette, die Friedrich den geistlichen Würdenträgern seiner zu Ruinen verwandelten Kirchen um den Hals hängt, so rechnet seine Kunst mit dieser symbolischen Tradition offenbar mehr, als ihr Interpret es zulassen will. Dem Motiv des Spinnennetzes geben Antike und Renaissance Sinn. Man kann davon ausgehen, daß Friedrich die antike Tradition bekannt war (zumal — wie Börsch-Supan auch anführt — er in seiner Jugend einen Privatlehrer für Latein hatte); angesichts dieser Tatsache begreifen wir nicht, warum Börsch-Supan die Ruinen, die offensichtlich die Elemente der antiken Architektur wiedergeben, nicht als antike Ruinen bezeichnet hat. Die entsprechenden Zeichnungen befinden sich gerade im Mannheimer Skizzenbuch, das auch die ersten Skizzen zur Melancholie enthält (Abb. 4). Dies ändert vielleicht nichts Entscheidendes an der Beziehung Friedrichs zur Antike, wie sie der Verfasser charakterisiert hat; die Interpretation büßt dadurch jedoch interessante Elemente ein. Angesichts der gesteigerten Religiosität des Künstlers bewertet der Verf. Motive, die Bezug auf die vorchristliche Ära — einschließlich die Antike — haben, prinzipiell nur negativ, indem er von der Überzeugung ausgeht, daß für Friedrich das Heidentum nichts als eine verdammungswürdige Negation bedeutet haben könne. Er verfällt dabei nicht nur in eigene Widersprüche, wenn er selbst einen in Finsternis gehüllten Hügel (Nr. 183) als Symbol Gottes interpretiert, keinesfalls jedoch die majestätischen Felsen auf Rügen, weil sie mit der heidnischen Tradition verbunden sind — sondern er übersieht auch einige inhaltliche Schattierungen, die solche Bilder vermitteln. Es ist beispielsweise schon fraglich,

ob der Künstler das Hünengrab als ausgesprochen negatives Symbol aufgefaßt hat, wie der Verfasser annimmt, oder ob er ihm auch einen positiveren Sinn beigemessen hat. Das Motiv der Erinnerung oder sogar der Pilgerfahrt zu diesen Denkmälern aus heldischer Vorzeit nimmt im Bild „Spaziergang in der Abenddämmerung“ (Nr. 407) den Charakter eines persönlichen Bekenntnisses an. Im Bild „Neubrandenburg“ (Nr. 225) gesellte er dem Hünengrab zwei Männer in altdeutscher Tracht bei, was für Friedrich ein bestimmtes Wertungselement, der Ausdruck seines Protestes und seiner Gesinnung war. Im späten, nicht mehr vollendeten Bild, das er in eine Vision der Abrechnung mit dem Zeitlichen und der falschen Kirche verwandelt hat, verschwindet aber gerade das Motiv der Wanderer und das des Hünengrabs. Die Heimkehr oder das Nahen der „echten Heimat“ und ihr fast greifbarer Anblick in ihrer vollen Pracht, wie es im Gemälde „Neubrandenburg“ formuliert wurde, sind gewiß der Lohn für denjenigen, der ein wahres und gerechtes Leben, und dies nicht allein im religiösen Sinne geführt hat. Ähnlich gelagerte Probleme, die hier nicht erörtert werden können, betreffen z. B. die Todes- und Auferstehungssymbolik und deren Gleichsetzung mit Pappel und Birke. Hinter diesen Beispielen, die sich vermehren ließen, steht ein Konzept von Friedrichs Religiosität, das diese zu sehr außer Raum und Zeit stellt und fast gewaltsam auch aus dem gedanklichen Zusammenhang reißt, der ihre eigentliche Grundlage darstellt.

Auf den äußerst unorthodoxen Charakter der Religion Friedrichs, deren Entschlüsselung sich dadurch erschwert, daß eine offensichtliche Differenz zwischen ihrer literarischen und bildhaften Niederlegung existiert, wurde bereits hingewiesen. Wie aus seinen Aufzeichnungen und literarischen Arbeiten zu schließen ist, war er davon überzeugt, daß der Tod das Tor zum höheren, einzig wahren Sein, daß er eine von Gott geschenkte Gnade sei, da er eine Befreiung von der Last des Lebens darstelle. Friedrich war sich zugleich aber bewußt, daß der Weg zum höheren geistigen Leben vom Absterben des Leibes begleitet und mit Leiden verknüpft ist. Suggestiv hat er dies in seiner Kunst, in der schmerzlichen Starre der Bäume auf Bergeshöhen, im Geäst der dünnen, abgestorbenen Eichen seiner Winter- und Nachtbilder als Symbol des Todes dargestellt. Herbert von Einem hat dies treffend „Qual jeder Individuation“ genannt, die durch nichts erleichterte Vereinsamung in einem Schmerz, der unausweichbar ist. Auch diese, bei Börsch-Supan kaum beachteten Momente verleihen Friedrichs Frömmigkeit ein menschliches Ausmaß. Diese Todessehnsucht, die, wie der Verf. betont, ohne Zweifel von der Hoffnung auf eine Auferstehung verklärt und bestrahlt wurde, war zugleich von Gefühlen der Unsicherheit und tiefen Nostalgie begleitet.

In Friedrichs literarischen Arbeiten findet sich keine Spur von Vorstel-

lungen eines freiwilligen Todes. Was ihm im Medium der sprachlichen Reflexion tabu war, findet im bildhaften dennoch einen Niederschlag: im Holzschnitt „Die Frau mit dem Raben am Abgrund“ aus der Reihe der allegorischen graphischen Blätter mit „Melancholie“ und „dem Knaben, auf einem Grab schlafend“ (Nr. 60—62). Für Börsch-Supan bedeutet „Die Frau am Abgrund“ „den Menschen am Ende seines Lebens“. Meines Erachtens nach wollte der Künstler eher einen Suizid darstellen, und weil er dazu eine beredte Charakteristik benötigte, verwandte er den bekannten Typus einer jungen, verlassenen, am Leben verzweifelnden Frau, oder — wenn wir hier die Reminiszenz an Friedrichs literarischen Versuch „Eine Sage“ erblicken wollen, dessen Motive die drei Holzschnitte auf allgemeiner, moralisch religiöser Ebene tatsächlich ins Gedächtnis rufen — eine mit schwerer Schuld beladene Frau. Es ist dabei stets das Bild eines Menschen, der den Glauben verloren hat. Aber an der gleichen Stelle des Felsens — des Glaubens — von dem aus sich das Mädchen in die Tiefe stürzt, wächst eine gesunde Tanne. Das Mädchen jedoch setzt gerade den Fuß auf den zerbrochenen Stamm einer dünnen Tanne und wirft sich in den Tod, von dem es daher keine Erlösung gibt. Schon in den Vorzeichnungen im „Mannheimer Skizzenbuch“ behandelt Friedrich das Thema des Glaubens, dem der Mensch den Rücken kehrt, indem er nur sein eigenes Leiden sieht: der Knabe ist vom großen Felsstück zurückgetreten, das sich hinter ihm befindet, und betrachtet eine riesige Distel (Nr. 58). Auch er denkt an den Tod oder ist von ihm bedroht (Nr. 57). In der letzten Fassung des Holzschnittes ist jedoch das Motiv in einen ruhigen, gesegneten Schlaf umgewandelt, in dem sich die Seele einem weißen Schmetterling gleich aus dem Kerker des Leibes befreien kann. In den Figurenskizzen der Mädchen, die eine Vorstufe zur „Melancholie“ und zur „Frau am Abgrund“ bilden, werden — mit Ausnahme des „Mädchens, das eine Truhe öffnet“ — die Todesgedanken mit dem Motiv des Efeus in Verbindung gebracht, was den Anschluß an Christus als das ewige Leben bedeutet. Dies ist eine charakteristische Motivierung von Friedrichs Todessehnsucht. In den letzten Fassungen beider Holzschnitte fehlt jedoch der Efeu; das Thema ist hier negativ bewertet. Diese Melancholie beschattet sich eher die Augen vor dem Licht (das in Friedrichs Kunst immer auch eine metaphysische Bedeutung hat), befaßt sich also wohl kaum mit der Vorstellung „eines erneuten Aufganges der Sonne“, wenn sich der Schmetterling ihrer Seele in einem Spinnennetz verfangen hat. Dies bedeutet eine neue, persönliche und sicher eine religiöse Wertung der Renaissance-Allegorie, freilich im anderen Sinne, als Börsch-Supan andeutet. Er unterdrückt in seiner Analyse alle Elemente, die ihm zu problematisch in Hinsicht auf das von ihm entworfene Schema von Friedrichs Religiosität scheinen, gleichsam als brächten sie in die innige Frömmigkeit des Künstlers nur Misttöne.

Caspar David Friedrich hat neben diesen ambivalenten Motiven Bilder voll Zuversicht auf einen glücklichen Ausgang unserer „irdischen Pilgerfahrt“ geschaffen, deutlich durch einen großen Anker symbolisiert. Im Leningrader Bild „Mondaufgang am Meer“ wurde diese uneingeschränkte Zuversicht an einen guten Ausgang der Lebensfahrt besonders durch die zwei Frauengestalten ungewöhnlich überzeugend zum Ausdruck gebracht; auch das Spiel des Lichts im Dämmer der Landschaft spricht von der Möglichkeit der Verbindung von Gefühl und Sehnsucht mit dem Transzendenten. Aber die Gebärdensprache der männlichen Gestalten seiner Bilder ist schon eine andere, und bei vielen seiner Rückenfiguren haben wir den Eindruck, daß ihre starre, gleichsam teilnahmslose Gleichgültigkeit keineswegs auf Friedrichs bekannter Unsicherheit im Figurenzeichnen basiert, sondern im Gegenteil den besonderen Intensionen des Künstlers entspricht. Im Bewußtsein, daß kaum jemand Gefühle und Visionen zu teilen vermochte, wird der Schmerz über dieses Wissen manchmal durch Kälte und Ironie übertönt. Im „Kreidefelsen auf Rügen“ hat diese Ironie jedoch einen leichteren, versöhnlich freundlichen Ton; es handelt sich um ein Werk von außerordentlich intimer, biographischer Untermauerung, in das der Künstler persönliche Erinnerungen an seine Hochzeitsreise mit Frau und Bruder in seine Vaterstadt und in die Gegenden von Rügen niederlegte (Abb. 3). Doch diese Leute scheinen kaum wahrzunehmen, was sich ihnen darbietet, und wenn sie es visuell erfassen, scheint ihnen die Bedeutung des überwältigenden Schauspiels abzugehen. Diese Diskrepanz erhöht den hier angedeuteten Charakter des Bildes, in dem wir mehr Allegorie des Lebens sehen — ja freilich des Lebens am Rande des Abgrunds im Sinne Friedrichs — als reine Todesallegorie, wie sie Börsch-Supan hier wiederum zu erkennen glaubt.

Ironie bestimmt auch einige seiner Bergmotive. Er versinnbildlichte den Glauben als mühsamen Aufstieg auf Berggipfel, die aus Nebel und Wolken emporragen. Der Aufstieg zu den Spitzen der Felsen und Berge, die dem Licht nahe sind und von Festigkeit und Beständigkeit sprechen, ist nicht leicht. Das Emporklimmen hat kein Ende, denn hinter jedem Gipfel ragen weitere, ein ganzes Meer von Bergen auf. Für die banale Vorstellung, daß durch die Erklümmung eines der Berggipfel Entscheidendes erreicht worden sei, hält der Künstler unter anderem das in diesem Sinne fast sarkastisch anmutende Motiv des „Wanderers über dem Nebelmeer“ bereit.

Diese Beobachtungen sollen nur anzudeuten versuchen, daß die Forschung um Caspar David Friedrich keinesfalls als abgeschlossen gelten kann. Daß Börsch-Supan Friedrichs Schaffen als Ganzes vorzuführen vermag, macht das unbestreitbare Verdienst seiner Arbeit aus. Zugleich aber hat der besondere Anspruch den Autoren zu einer Darbietung des Materials verleitet, dem grundsätzliche Kritik zu gelten hat. Börsch-Supan verfällt stellenweise in den stilisierenden Gestus einer Autorität, die sich das Recht zu-

spricht, sich von allen Irrtümern zu distanzieren. Man gewinnt den Eindruck, daß der Verf. alle Mißverständnisse und Zweifel in der Deutung von Friedrichs Werk zu einfach abtut und kontroverse Meinungen seiner Kollegen „von oben“ beurteilt. Seit dem Beginn der sechziger Jahre brachten die Arbeiten von Gerhard Eimer, Sigrid Hinz, Willy Geismeier und Werner Sumowski eine Reihe von Anregungen in die neue Forschung, die nicht als bloße Mißverständnisse abgetan werden können (S. 59—60). Im Oeuvre-katalog, wo sich der Autor mit den einzelnen Beiträgen auseinandersetzt, gelingt ihm zweifelsohne der Nachweis, daß die Forschung bisher Lücken und Mängel aufwies; trotzdem muß konstatiert werden, daß in den auffallend kurz gefaßten synthetischen Kapiteln vor dem eigentlichen Katalog die argumentative Auseinandersetzung durch entschiedene autoritative Stellungnahme ersetzt wurde. Der Ton der höchsten, ins Offizielle erhobenen Autorität differiert auffällig mit der wissenschaftlich objektiven Intention in der Darlegung des Stoffes, die der Verfasser verfolgt. Wir stellen uns hier unwillkürlich die Frage, ob dieser Ton in sein Werk nicht von außen, durch offiziellen Druck, eindringt (den der Verfasser in den Arbeiten anderer Forscher so klar sieht) oder ob er aus der persönlichen Identifikation mit seiner Konzeption wächst, zu deren Verteidigung er — mit Hinweis auf die Demagogie des Dritten Reiches — auch ethische Momente unterbreitet. Mit Recht z. B. erblickt Börsch-Supan in der Religiosität die eigene Gedankenwelt von Friedrichs Werk. Diese subjektive, höchst unorthodoxe Religiosität aber untersucht der Autor nicht als natürlichen Ausdruck der Persönlichkeit des Malers und dessen Stellung in seiner Zeit, sondern als abstraktes Erklärungsmuster und als Schlüssel für alle Irrtümer, in die seiner Meinung nach schon verschiedene Zeitgenossen Friedrichs, besonders aber die Nachwelt verfallen konnte. Die Interpretation wird sich allerdings fernerhin mit den besonderen Bedingungen der Religiosität Friedrichs wie seiner Kunst und deren Beziehung zum geschichtlichen Hintergrund und zur gesellschaftlichen Entwicklung überhaupt eingehender beschäftigen müssen — trotz oder gerade in der Erkenntnis, daß diese übergreifenden Fragen (wie im Nazismus) mißbraucht werden können. Die beengte Fragestellung Börsch-Supans entspricht seinem Versuch, ein historisch abgehobenes, wertneutrales Interpretationsmuster zu liefern, das als Erklärungssystematik für das gesamte Werk operabel ist.

Diese Bemerkungen ändern nichts an unserer Überzeugung, daß Börsch-Supans Buch als echter Erfolg zu begrüßen ist. Seine Interpretation ist zu einer Form gelangt, die im Hinblick auf durchdachten Aufbau und innere Logik Maßstäbe setzt. Seine Analysen und Deutungen können und werden zwar weiterführend kritisiert werden, ihr hohes Niveau jedoch sollte nicht mehr unterschritten werden.

Eva Reitharová