

Susanne Deicher

## Herrscher und Beherrschte - überraschende Kooperationen

### I. Ein königlicher Kunstankauf und seine anekdotische Inszenierung - Beispiel für eine wirksame Allianz frühromantischer Medientheorie und offizieller Politik in Preußen?

Die Rolle visueller Medien für die Repräsentation des preußischen Herrscherhauses erschöpfte sich nicht darin, Bilder oder Skulpturen auf Bestellung ausführen zu lassen - sie konnte sich auch und vielleicht sogar wirksamer darin manifestieren, daß der preußische Herrscher sich demonstrativ den Interessen des Kunstpublikums seiner Zeit annäherte, Bildwerke ankaufte und dabei selbst eine charakteristische Rolle übernahm, einen öffentlichkeitswirksamen Bezug zwischen Herrscherperson und Medium stiftete.

Caspar David Friedrichs Gemälde *Morgen im Riesengebirge* (Abb. 1) wurde 1812 durch König Friedrich Wilhelm III. persönlich in der Berliner Akademieausstellung angekauft - zu diesem Zeitpunkt befanden sich bereits zwei Gemälde Friedrichs (*Der Mönch am Meer* Abb. 2, *Abtei im Eichenwald* Abb. 3) im Besitz des Königshauses. Der Souverän diskutierte öffentlich über das Gemälde. Johann Gottfried Schadow, der ihn in einer Gruppe von Künstlern und Akademieprofessoren beim Gang durch die Ausstellung begleitete, notierte: „Der König beehrte die Ausstellung am 25. September schon früh am Tage [...]. Bei der Landschaft von Friedrich in Dresden, unter der Benennung: der Felsen mit dem Kreuze, sagte der König: ‚Das ist ein schön Bild; als Ich nach Teplitz reisete, war Ich früh auf und gedachte die schöne Gegend zu sehen; aus dem Tau ragten die Hügelspitzen hervor und machten gerade diese Wirkung einer Meeresoberfläche, und meine eigentliche Absicht war mir vereitelt; wer es nicht gesehen hat in der Natur, denkt, es ist nicht wahr.‘ Die Künstler waren sämtlich der Meinung, Friedrich habe da etwas aus seiner Phantasie gemalt.“<sup>1</sup> Der preußische Herrscher trat nicht nur als Kunstkritiker auf, sondern setzte sich auch dem von Kleist, Brentano und Arnim in ihrer berühmten Kritik der Berliner Ausstellung des Jahres 1810<sup>2</sup> satirisch beschriebenen, möglichen Dilemma aus, einen beliebig in privater Assoziation geformten Gedanken auf das Bild zu projizieren und sich damit als Privatperson unange-

messend öffentlich zu enthüllen. Die Nachricht von des Königs Äußerung wurde durch Hörensagen weitergetragen, durch Briefe auch außerhalb Berlins bekannt.<sup>3</sup> Indem er sich dem Klatsch darbot, partizipierte der Souverän an einer seiner Würde nicht angemessenen Sphäre der Kommunikation. Das damit verbundene Risiko wurde aber offenbar eingegangen, weil es als politisch bedeutsam erschien, ein visuelles Medium zu identifizieren, in dem eine gemeinsame Naturerfahrung des Souveräns und „seines“ Volkes Bild geworden schien.

Der König war 1812 in einer prekären politischen Lage. Während seine eigenen Bestrebungen auch angesichts des Zustands der preußischen Armee dahin gingen, nach der Niederlage Preußens gegen Napoleon nicht noch einmal einen Konflikt zu riskieren, wuchs in Preußen die patriotische Bewegung:

„1811 wurde in Berlin von Friesen und Jahn ein Deutscher Bund zur Befreiung, inneren Erneuerung und endlichen Einigung des deutschen Volkes gegründet, 1812 hatte er 80 Mitglieder in Berlin, 7 preußische und 4 andere Zweigvereine und vielfältige Kontakte. [...] Man wird das Gewicht dieser Bewegungen nicht überschätzen; es war eine kleine Minderheit, es war ein Teil der adlig-bürgerlichen Bildungsschicht und zumal der Jugend, es waren die Beamten und Offiziere der Reformpartei in Preußen. Aber über ihre Positionen im preußischen Staat und über den Emigranten Stein haben sie doch Einfluß gehabt, und 1813 konnten ihre Wortführer, bei einer weitgehend schweigenden Masse [...] eine Weile Führer der öffentlichen Meinung werden.“<sup>4</sup>

Auf ihre einflußreichen Positionen hatte der König die patriotischen Intellektuellen selbst berufen: seine eigene liberale Politik der vergangenen Jahre begann, einschränkend auf seinen politischen Handlungsspielraum zu wirken. Bekanntlich verweigerte General Yorck Ende 1812 dem König den Befehl, als dieser verlangte, die von Yorck eigenmächtig mit Russland geschlossene Neutralitätsvereinbarung zuungunsten Napoleons (Konvention von Tauroggen) wieder aufzuheben. Der erstaunliche Vorgang war auch durch die Veränderungen der öffentlichen Meinung während des Jahres 1812 möglich



Abb. 1: Caspar David Friedrich, *Morgen im Riesengebirge*, um 1810, Öl/Lw, 108 x 170 cm, Berlin SMPK

geworden - die Autorität des Königs war ins Wanken geraten.

Der König hatte im September 1812 also allen Grund, sich öffentlich als Bürger unter Bürgern zu präsentieren. Ohne sich wirklich politisch bekennen zu müssen, konnte er auf dem Gebiet der Kunst zeigen, daß er ein eigenes Urteil hatte, das sich am Maßstab der Natürlichkeit und der Naturnähe zu orientieren schien und damit an Grundwerten der aufklärerischen Ästhetik. Schadows kaum verhüllter Versuch, den König in seinem Bericht zu einem Dilettanten zu erklären, zeigt, daß der König sich damit offenbar dennoch nicht an die Künstler richtete. Seine Worte zielten auf die bürgerliche Öffentlichkeit. Das Kunstwerk Friedrichs wurde zu einem Demonstrationsobjekt für die Gefühle und die Natürlichkeit des Souveräns, zugleich auch zum Bericht von seiner Wandertätigkeit in der Natur. Friedrich Wilhelm III. gab sich - so gab er zumindest öffentlich vor - auf langen Wanderungen, die damals ungewöhnlich waren und ihn in die Nähe der Künstler, der erfahrungssuchenden Intellektuellen rückten - eben den in körperlicher Verausgabung erlangten Einsichten in die vermeintlich personale Identität schaffende Begegnung mit der Natur hin, die auch sein Antipode Jahn damals

in Berlin den patriotisch Gesinnten empfahl. Friedrich Wilhelm III. nahm die politische Positionierung einer Naturerfahrung ganz nebenbei vor, in einer zufälligen Bemerkung anlässlich einer wenig bedeutenden Alltagshandlung. Die lakonische Weise, in der seine Modernität sich so erwies, verband ihn zusätzlich mit der längst Legende gewordenen, knappen Art Friedrichs II., Volkstümlichkeit durch die Zurückweisung höfischer Zeremoniells zum Ausdruck zu bringen.

Erst im 20. Jahrhundert ist die Anekdote vom Auftritt des Königs als Kunstkritiker wirklich begeistert rezipiert worden - die konservativ-nationale Kunstgeschichtsschreibung nutzte die Episode während des I. Weltkriegs, um eine vorangehende Phase der Friedrich-Rezeption im Zeichen des Impressionismus zu diskreditieren, den bürgerlich-nationalen Gehalt der Werke Friedrichs und einen aktiv handelnden, geschichtsmächtigen Standpunkt des Künstlers inmitten zentraler Vorgänge deutscher Geschichte herbeizureden: *Caspar David Friedrich. ‚Mit Gott, König und Vaterland‘* - der Titel Auberts war das Programm dieser Geschichtskorrektur.<sup>5</sup>

Obwohl eine direkte Wirkung der Positionierung des Königs zu ihrer Zeit nicht überliefert ist und wohl auch



Abb. 2: Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, um 1809, Öl/Lw, 110 x 171,5 cm, Berlin SMPK



Abb. 3: Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichenwald*, 1809/10, Öl/Lw, 110,4 x 171 cm, Berlin SMPK

kaum zu erwarten war, scheint es - gerade aus kunsthistorischer Sicht - von Interesse, daß die preußischen Souveräne, die damals bereits über eine längere Übung hinsichtlich der öffentlichen Präsentation des Herrschers als quasi bürgerliche Privatperson verfügten, mit dem Bezug auf das Gemälde eine spezifische Instrumentierung eines Mediums für die Gestaltwerdung von politisch repräsentativer ‚Erfahrung‘ nutzten, wie sie gleichzeitig bereits die administrative Politik Preußens bestimmte. Wilhelm von Humboldt hatte in seinen frühen philosophischen Texten - in Absetzung gegen Kant und Fichte, die beide Sprechen, Denken und Sehen ohne den Rekurs auf eine mediale Vermittlung konzipiert hatten - erstmals die unverzichtbare Rolle der Medien für die Bewußtwerdung von Erfahrung postuliert. Humboldt hatte die Notwendigkeit der Fähigkeit, Systeme von Sprach- und Bildzeichen zu generieren, für politische Kollektive behauptet - er ging von der konstitutiven Rolle vor allem der Sprache nicht nur für die individuelle Identitätsbildung, sondern auch für die Entstehung politischer Identitäten („Nationen“) aus. Die preußische Bildungspolitik, maßgeblich von Humboldt inspiriert - wurde durch diese Überzeugung bestimmt. Durch Humboldts Theorie waren Kunst und Sprache als Instrumente politischer Lenkung in den Blick gerückt - wenn es richtig war, daß sie für die Bildung von Bewußtsein unverzichtbar waren, so konnten sie offenbar auch für dessen Entstehung gezielt eingesetzt werden. Dazu schien es nicht notwendig, daß diese Medien bestimmte Inhalte transportierten - bereits in ihrer abstrakten, doch nur je konkret zu Stande kommenden vermittelnden Kraft sollte die Potenz liegen, politische Kollektive zu konstituieren und die sogenannten ‚nationalen Identitäten‘ herauszubilden. Insofern wäre zwar zu

überlegen, ob der preußische König, der in der damaligen Phase der preußischen Politik die bürgerlichen Interessen und die intellektuellen Vertreter einer deutschen nationalen Identität so geschickt einband,<sup>6</sup> daß langfristig eine Sicherung der in Frage gestellten Autorität des Königs und der Erhalt Preußens als Monarchie gelang, sich mit Absicht auf einen Maler bezog, der häufig Landschaften darstellte, die von den patriotischen Intellektuellen damals als deutsche reklamiert wurden - festzustellen bleibt aber, daß er das nicht erwähnte. Der König bezog sich auf die Wahrnehmung eines die Sicht behindernden Hochnebels, eines ‚Taus‘ - und damit auf eine die Erfahrung der Subjekte konstituierende Kraft eines nicht als Symbol zu verstehenden, in seiner Materialität und Medialität aber unübersehbar die Grenzen visueller Erfahrung bestimmenden Phänomens - der König soll, so die Quelle, gesagt haben, der Tau habe seine „eigentliche Absicht“<sup>7</sup> vereitelt“.

Damit bezog er sich auf ein für die Eigenart von Friedrichs Werk bedeutendes Thema - Friedrich hatte seit 1807 immer wieder Landschaften dargestellt, in denen Nebel ganz oder teilweise die visuelle Orientierung behinderte (Abb. 4). Werke Friedrichs, in denen ein farbig erleuchteter Dunst oder unstrukturierte Wasserflächen ebenso verunsichernd wirkten, kannte der König seit 1810 aus eigener Anschauung: die *Abtei im Eichenwald* und den *Mönch am Meer*. Die von Friedrich aufgegriffenen Phänomene natürlicher Reduktion jener optischen Idealität eines unbehinderten Sehens, von welcher die naturwissenschaftlichen und philosophischen Theoretiker der Wahrnehmung seit Kepler ausgegangen waren, waren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts viel diskutiert worden, doch zumeist unter dem Aspekt der Privation visueller Welterfahrung und der optischen Täuschung

- so galten sie nicht als repräsentationswürdig.<sup>8</sup> Doch im Augenblick, in dem die Interessen sich zugunsten einer Untersuchung der Möglichkeiten und Grenzen menschlicher Wahrnehmung verschoben, rückten diese Gegenstände in den Bereich des *Decorum* auf.

Die frühromantischen Medientheoretiker gaben politische Gründe dafür an. In den *Ideen zu einem Versuch, die Gränzen der Wirksamkeit des Staates* zu bestimmen hatte Humboldt im Anschluß an Mirabeau gefordert, „das Wohl des Staats zum eignen Interesse des Bürgers zu machen und den Staat in eine Maschine zu verwandeln, die durch die inneren Kräfte ihrer Triebfedern in Gang erhalten würde, und nicht unaufhörlich neuer äusserer Einwirkungen bedürfte.“<sup>9</sup> Das Übermaß der Herrschaft, welches in Mitteleuropa noch festzustellen sei, sei, so die These Humboldts, schlicht Ausdruck technologisch und wissenschaftlich uninformativer Rückständigkeit - sobald genauer eingesehen werde, wie der Mensch seine Bedürfnisse zum Ausdruck bringe, wie für ihn die Religion eine selbstregulierende, ethisch Gemeinschaft konstituierende Sphäre darstelle und wie schließlich die „Sinnlichkeit, mit ihren heilsamen Folgen, in das ganze Leben und alle Beschäftigungen des Menschen verflochten ist“, könne es gelingen, den Herrschaftsaufwand zu reduzieren, den Staat hinfort als ein bloßes „Mittel“ aufzufassen und die Aufgaben der Herrschaft und der Selbstdisziplinierung an die Bürger zu delegieren.<sup>10</sup> Die Grundlagen der Möglichkeit einer prinzipiengeleiteten Selbststeuerung müßten freilich noch genauer, sowohl in den edelsten Antrieben zur Religion als auch in den „fleischlichen Verbrechen,“ aufgesucht werden: „Sinnlichkeit und Unsinnlichkeit verknüpft ein geheimnisvolles Band“.<sup>11</sup> Dieses Band zu untersuchen, war Ziel der ästhetischen Schriften Humboldts.

Die preußischen Reformen hatten seit 1808 die Stärkung jener Kräfte beabsichtigt, sie waren den Vorschlägen Humboldts und Fichtes zur Entstaatlichung, zur Gleichstellung der Juden, zur Befreiung auch der Ungebildeten, der Bauern und Leibeigenen aus unmittelbarer Herrschaft gefolgt. Humboldts These, daß nicht die Rationalität, sondern vielmehr die Sinnlichkeit im Zentrum der Selbststeuerungsvermögen stehe, schloß die Überlegung ein, daß alle Menschen den gleichen Begrenzungen im Hinblick auf ihre Sinne unterlägen - sie würden, politisch emanzipiert, dennoch freiwillig zusammenwirken und sich einer leitenden Autorität unterordnen, da sie sonst je einzeln ihre von der Natur gesetzten



Abb. 4: Caspar David Friedrich, *Nebel*, Öl/Lw, 34,2 x 50,2 cm, Wien, Österreichische Galerie im unteren Belvedere

Grenzen spüren müßten. Die politische Reform sollte eine nicht länger auf Gewaltherrschaft, sondern nun auf technisch und wissenschaftlich informierter Lenkung beruhende, neue Dauerhaftigkeit der Herrschaft in den sie gefährdenden Zeiten bewirken.

In seiner Äußerung über das Gemälde Friedrichs hob Friedrich Wilhelm III. gerade jenes seiner Eigenschaften hervor, das die Grenzen der sinnlichen Wahrnehmung zu thematisieren schien. Eine Reflexion der Impulse der preußischen Reformen, die den König selbst zu einem sinnenbegabten Teil der Herrschaftsmaschinerie hatten machen sollen, lag möglicherweise darin vor. In der Allianz frühromantischer Medientheorie und offizieller Politik in Preußen, an die König Friedrich Wilhelm III. in seiner Bemerkung über ein Gemälde Friedrichs anzuknüpfen schien, könnte ein durch die Kunstgeschichte noch nicht ausreichend wahrgenommener Grund für die unter modernen Bedingungen erstaunlich langfristige Wirksamkeit gerade der preußischen Herrschaftsinszenierung liegen.

## II. Patriotische Kunst als Objekt der Erwerbspolitik europäischer Fürstenthäuser

Für Caspar David Friedrich war der königliche Ankauf von 1810 ein bedeutender Augenblick einer verheißungsvollen Karriere. Das Gemälde, das er 1812 in Berlin ausstellte, präziserte die Position des Künstlers: wohl durch Kersting war eine allegorische Staffage ausgeführt worden, die Mann und Frau beim Aufstieg zu einem Kreuzifix zeigt. Darin sollte offenbar deutlich werden, daß die Relativität der Wahrnehmung zum Glauben nötige und in ihm zugleich eine Grenze finde: nur der, zu dessen Skulptur das Paar unter Führung der Frau aufsteigt, soll über ein Wissen über die ganze Natur



Abb. 5: Caspar David Friedrich, *Gartenterasse*, 1811/12, Öl/Lw, 53,5 x 70 cm, Potsdam, Schloß Sanssouci

verfügen. Der Zusammenschluß der je einzeln sinnlich Beschränkten zur Mikroform eines der Idee der Selbstorganisation verpflichteten Staates - zum Paar - und ihre Orientierung an der Religion als Sphäre ethischer Orientierung wird - insofern Humboldts Überlegungen nahe verwandt - anscheinend durch das Gemälde nahe gelegt. Infrage zu stellen scheint es indes den Wert des Wanderns in der Natur: weder durch die Ankunft an einer Skulptur als Ziel einer Exkursion, noch durch den Gebrauch des Sehvermögens in der Natur wird Orientierung schon zugänglich. Erst wenn die Gruppe im Gemälde allegorisch gelesen wird, ergibt sich eine Perspektive auf ein außerhalb des durch seine Relativität beschränkten Kontextes der Wahrnehmung. Mit der Staffage stellte das Gemälde mithin seine eigene sinnliche Wahrnehmbarkeit immer zugleich in Frage.<sup>12</sup>

Friedrich Wilhelm III. kam auf die religiöse Sinnlichkeit des Werks nicht zu sprechen, erwarb aber weitere Werke ähnlicher Tendenz; zunächst 1812 noch die *Gartenterasse* (Abb. 5), in welcher ein Gittertor mit dem christlichen Kreuz den Zugang zu einer entfernten Landschaft bildet. 1816 erwarb der König die *Ansicht eines*

*Hafens* (Abb. 6), sowie das verschollene Werk *Söller vor dem Dom im Zwielficht*,<sup>13</sup> auf dem „ein junges Paar in altdeutscher Tracht“, „eine dreitürmige gotische Kathedrale“, sowie ein „Kirchhof mit Kreuzen und Denkmälern“ zu sehen waren - ein Hauptwerk Friedrichs, nach Angaben von Zeitgenossen und auch der Ikonographie zufolge anscheinend Ausdruck religiöser und „patriotischer“ Ideen.<sup>14</sup> Der Kronprinz erhielt es als Geburtstagsgeschenk.

Das Werk hing mindestens bis in die 1860er Jahre im Berliner Schloß - ein Faktum, das schwer mit vertrauten Vorstellungen vereinbar ist. Nicht erst die Forschung hat die sogenannte altdeutsche Tracht als Zeichen für eine bürgerlich-revolutionäre Gesinnung interpretiert, indem sie Material über ihren Gebrauch um 1813 zusammentrug und das in Dresden ergangene Verbot registrierte, sie in der Öffentlichkeit zu tragen. Friedrich selbst hat Bildfiguren in altdeutscher Tracht mit der Bemerkung kommentiert, „die machen demagogische Umtriebe.“<sup>15</sup>

Für König Friedrich Wilhelm III. war das sichtlich ohne Interesse. Gerd Bartoschek zufolge verstand sich der



Abb. 6: Caspar David Friedrich, *Ansicht eines Hafens*, 1815/16, Öl/Lw, 90 x 71 cm, Potsdam, Schloß Sanssouci



Abb. 7: Caspar David Friedrich, *Auf dem Segler*, 1818/19, Öl/Lw, 71 x 56 cm, St. Petersburg, Eremitage

Monarch in „exemplarischer Weise als Organ staatlicher Kunstförderung. In welchem Maße er innerlich an diesen Käufen beteiligt war, läßt sich dagegen nur schwer beurteilen.“<sup>16</sup> Die Ankaufsstrategien waren durch rationale, herrschaftsstabilisierende Motive bestimmt, wie sie in der Tradition der Hofkunst, wie Martin Warnke sie beschrieben hat entwickelt worden waren: „Es sind also eine Reihe von sachlichen Gründen geltend zu machen, bevor für den künstlerischen Aufwand an den Höfen diejenige Triebkraft benannt wird, die seit dem 19. Jahrhundert gerne als die allein maßgebende hingestellt wird; die persönliche *Ruhmsucht* des Fürsten.“<sup>17</sup> Es galt, Lücken in den symbolischen Systemen zu überbrücken, der Herrschaft kulturelle Legitimität zu verschaffen und ihre Praxis mit Sinn, Ziel und historischer Würde zu versehen: „Die Pflege der Künste, so sagt der politische Theoretiker Saavedra Fajardo, sei deshalb für einen Fürsten notwendig, weil sie die Roheit des Regierens mildere.“<sup>18</sup> Kulturelle Legitimation dieser Art konnte Friedrichs Kunst verschaffen, indem sie dem preußischen Staat religiöse und patriotische Werte zuschrieb. Wurde in einem Werk Friedrichs demokratische Tendenz vermutet, so mußte es, unter ‚sachlichen‘ Gesichtspunkten,

als Ankaufsobjekt sogar besonders geeignet erscheinen.

Folgerichtig war es, daß Friedrichs Werke nicht mehr angekauft wurden, als die politische Lage sich konsolidiert hatte. Im Jahre 1826 besuchte Friedrich Wilhelm III. abermals die Berliner Akademieausstellung und befand eine *Winterlandschaft* kurzweg für nicht realistisch - den Rekurs auf eine individuell mögliche Seherfahrung versuchte er nicht mehr: „Das große Eis im Norden möchte wohl anders aussehen“. Statt Friedrich kaufte er nun - wie noch häufig in den kommenden Jahren - „ein Bild vom Maler Gaertner.“<sup>19</sup>

Anderen Leitlinien folgte die russische Politik. Durch den siegreichen Ausgang der Napoleonischen Kriege für die Verbündeten im Frieden von Paris 1814 war ein Einfluß Rußlands auf ganz Europa in greifbare Nähe gerückt - das Streben, diesen Einfluß zu erhalten, bestimmte noch lange die Maximen der russischen Politik. Im Kontext der kulturellen Pflege der Erinnerung an die enge politische Allianz des Zarenhauses mit Preußen während des Konflikts 1806-1814 ergingen bis zum Tode des Künstlers weiterhin zahlreiche Aufträge<sup>20</sup> an Friedrich. Der Zar war der bedeutendste Förderer Friedrichs überhaupt und unterstützte ihn und seine Witwe



Abb. 8: Caspar David Friedrich, *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen*, um 1820, Öl/Lw, 74 x 52 cm, St. Petersburg, Eremitage

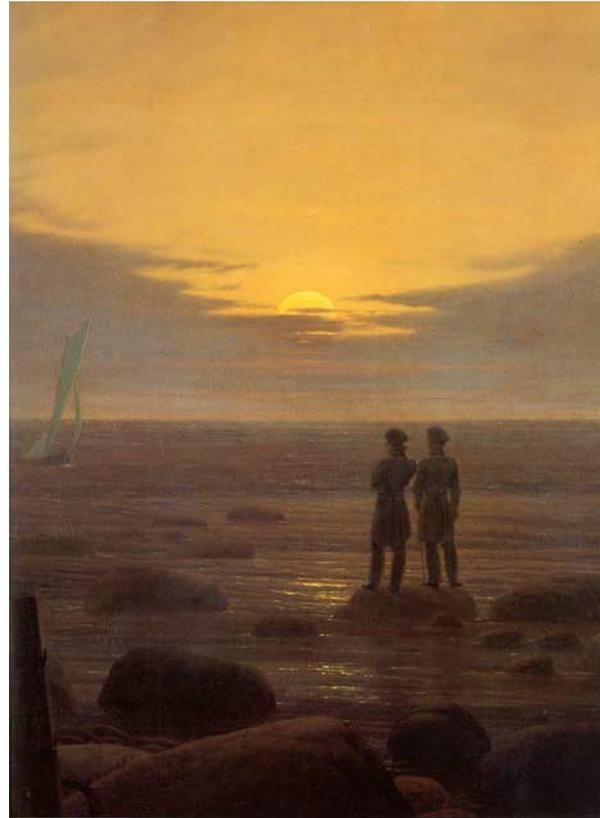


Abb. 9: Caspar David Friedrich, *Mondaufgang am Meer* (Detail), 1821, Öl/Lw, 135 x 170 cm, St. Petersburg, Eremitage

auch dann noch mildtätig mit Geld zum Lebensunterhalt, als er nichts mehr liefern konnte.

Darin könnte man ein soziales Kennzeichen eines Hofkünstlers erblicken - Friedrich wurde wie ein alternierender Angestellter behandelt. Auf der Suche nach Gründen für diese enge Bindung fabulierte Rosenblum vom „Feuer der Romantik“<sup>21</sup> im Herzen des jungen Zaren, von Einem und andere nahmen an, der persönliche Geschmack des Erziehers des Kronprinzen, W.A. Shukowski, habe die Zuwendung des Hofes zu Friedrich bewirkt. Doch es war die Zarin Alexandra Feodorowna, die Prinzessin Louise von Preußen, die ihres Vaters Politik der Bezugnahme königlicher Privatheit auf den bürgerlichen Maler fortsetzte. 1820 besuchte sie, gemeinsam mit ihrem Mann Nikolaus I., Friedrich in seinem Dresdner Atelier - das Zarenpaar folgte damit dem tradierten Muster des Besuchs Alexander des Großen in der Werkstatt des Apelles, der den Künstler aufsuchte, um sich mit ihm „stundenlang vertraulich zu unterhalten und beim Malen zuzusehen“.<sup>22</sup> Direkt bei Friedrich<sup>23</sup> wurden zwei Bilder ausgewählt: *Auf dem Segler* (Abb.

7) und *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen* (Abb. 8).

Bis heute gängige Legenden, denen zufolge diese Erwerbung auf der Hochzeitsreise getätigt worden sei, die Prinzessin sich und ihre Schwester in den beiden Frauen auf dem Söller, das Zarenpaar aber sich selbst, auf einer Reise in ein „gemeinsames Leben der Brautleute“<sup>24</sup>, in dem Paar auf dem Segler wiedererkannt habe, scheinen zu zeigen, daß eine Strategie des Kunsterwerbs aufging, die darauf zielte, die private Erfahrung der Souveräne durch das Kunstwerk öffentlich werden und als eine bürgerliche erkennbar werden zu lassen. Auch die Zaren wählten Werke, in denen die altdeutsche Tracht prominent erscheint (Abb. 9). Es läßt sich darüber hinaus nachweisen, daß in St. Petersburg demokratische und patriotische Traditionen der Befreiungskriege für die Zwecke einer zu erneuernden Hofkunst besonders geschätzt waren. Friedrich erhielt 1826/27 den Auftrag, als Beitrag zur Erziehung des Kronprinzen eine vierteilige Serie von Transparentgemälden anzufertigen - die nicht erhaltene, aber aus den Quellen rekonstru-

ierbare Arbeit bezog sich auf eine der einst populären, patriotischen Flugschriften Ernst Moritz Arndts aus dem Jahre 1813.<sup>25</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß in einer Zeit, in der die Stellung der europäischen Fürsten durch demokratische Reformbewegungen konkret gefährdet war, diese offenbar ein Interesse hatten, in den Augen des Publikums als Teilhaber an einer Gemeinschaft zu gelten - einer Gemeinschaft, die von der Erfahrung der Wirklichkeit und des Alltags in einem bürgerlichen Leben vermittelt schien. Die politische Repräsentation der Macht in den europäischen feudalen Staaten wandte sich, im Zuge ihrer Modernisierung, stärker ab von den überlieferten Strategien der Repräsentation. An ihre Stelle traten mikroinvasive Vorgehen, die durch eine Vielzahl öffentlich kommentarfähiger und kommentierter Auftreten gekennzeichnet waren und einen Wandel hin zu einer Machtpolitik einleiteten, die in das Bewußtsein und die Praxis der Beherrschten selbst einzudringen suchte. Die Reformpolitik Friedrich Wilhelm III., die die Übernahme der Humboldtschen Medienphilosophie in eine Institution des preußischen Staates vornahm, war darum wohl nicht, wie Nipperdey und andere gemeint haben, Ausdruck eines an sich „erstaunlichen“ glücklichen Moments oder gar der Durchbruch einer irrationalen „säkularen Religion“.<sup>26</sup> Sie wird vielmehr als Ausdruck einer zukunftssträchtigen Strategie zu werten sein, mit deren Hilfe der preußische Staat die Repräsentation der Macht in die Verantwortung der Untertanen zu überführen trachtete und sich damit von direkter Herrschaftsausübung entlastete. Die moderne bildende Kunst<sup>27</sup> war in dieser Strategie nur eine der Formen, die zu diesem Zweck besser nutzbar schienen, als die älteren Modi der Repräsentation.

### III. Melancholie eines Hofkünstlers

Die Forschung hat, wenn sie denn nicht Friedrich schlichtweg als Vorläufer der „Abstraktion“<sup>28</sup> einstuft, stets die originale Intention des Künstlers zu rekonstruieren versucht, wobei sie sich oft auf diesen selbst hat berufen können. Im Kern der Darstellungsabsicht stand für Willi Wolfradt (1924) „Natur als [...] metaphysische Größe“<sup>29</sup>, für Kurt Wilhelm Kästner (1940) das „rassische Bild“ des „nordisch-germanischen Menschen“,<sup>30</sup> für Helmut Börsch-Supan (1973) die christliche „Religion“,<sup>31</sup> für Peter Rautmann (1979) das „Nationalsymbol.“<sup>32</sup> Eine quellenkundige Arbeit von Johannes Grave hat jüngst gezeigt, daß im konkreten Fall eine Trennung

der Intention Friedrichs von den Absichten seiner Auftraggeber und vom zeitgenössischen Bildzugang kaum gelingt - dennoch möchte auch er des Künstlers eigene, im Zeitkontext originelle „Theorie des Erhabenen“ als Inhalt der Werke rekonstruieren.<sup>33</sup>

Zu seinen Intentionen hatte Friedrich ein konfliktreiches Verhältnis entwickelt. Die schon zitierte Deutung seiner patriotischen Bildfiguren soll er etwa betont „ironisch“ vorgetragen haben - der Berichterstatte verblieb darob ratlos.<sup>34</sup> Friedrichs Hausgenosse Johan Christian Dahl konnte, wie er meinte, aus Friedrichs Perspektive mitteilen, „viele [kauften] seine Bilder nur mehr als Kuriositäten, oder weil sie, vornehmlich während der Zeit der Freiheitskriege, eine eigene, ich möchte sagen politisch prophetische Deutung darin suchten und fanden“. Jeder habe ‚seinen eigenen‘ Friedrich gehabt - die Kunstkenner den „Mystiker“, die Zeitgenossen einen Propheten der „Befreiung Deutschlands“ - sie alle hätten ihn „falsch“ verstanden.<sup>35</sup> In Wahrheit sei es in Friedrichs Werk nur um „Empfindungen“ gegangen - angesichts der Ikonographie der Bilder eine magere Auskunft. Nach Dahls Bericht behielt sich der Künstler das Recht vor, die Interpreten seiner Bilder für beschränkt zu erklären, den Werken die Inhalte abzusprechen und sein Engagement zu negieren - eine snobistische Form des Festhaltens an einer exklusiven Autorintention. Doch Friedrich war noch kein Dadaist - anzunehmen wäre, daß seine Äußerungen gegenüber Dahl auf einer realen Erfahrung, einer realen Meinung beruhten. Friedrich konnte die Erfahrung machen, daß mit seinen kritischen Bildern sich jene schmückten, gegen die sie gerichtet waren. Intentionen wurden in ihr Gegenteil verkehrt: so mochte es scheinen, als hätte er sie nie gehabt. Indem seine Autorintention dem Künstler rückblickend zerbrach, blieb ihm die Attitüde dessen, der stets negiert. Wie viele große Künstler im 19. Jahrhundert gab er sich hinfort als zurückgezogener Sonderling: er schrieb ein kunstkritisches Manuskript voller geistreicher Verhöhnungen und Beschimpfungen der Kollegen und des Publikums, das in seiner analen Qualität erst jüngst durch die unzensurierte Edition der Handschrift zugänglich geworden ist,<sup>36</sup> und er verfaßte Knittelverse wie den folgenden: „Doch um die Menschen nicht zu hassen,/Muß ich den Umgang unterlassen. [...] Um nicht von Langeweil' geplagt zu sein,/Halt' ich mich fern von Euch, allein.“<sup>37</sup> Ein Ton, der vielleicht nicht zufällig an Wilhelm Busch erinnert - die karikierende Haltung ver-

steckt nur eben die Verachtung, den Haß, die Selbstzweifel. Hartlaub analysierte die Melancholie Friedrichs und bei ihm findet sich die Bemerkung, die Melancholie Friedrichs sei nicht mehr die kosmische, die große der Dürerzeit, ihr fehle das „Bindend-Magische der alten Melancholie.“<sup>38</sup> Sollte sie eher eine Haltung gewesen sein, Ausdruck der Tendenz zur objektiven Entwertung positiver Gehalte der Werke? Diese Frage kann an dieser Stelle gewiß nicht geklärt werden, aber es sei doch die Vermutung ausgesprochen, daß Caspar David Friedrichs tragikomische Postur als „Menschenfeind,“ der über das Lob seines Publikums „still [...] Oft [...] gelacht“,<sup>39</sup> der Situation eines Hofkünstlers wider Willen geschuldet war.

## Endnoten

- 1 Schadow 1849/1987, *Kunstansichten*, S. 96-97.
- 2 Kleist u.a. 1810, *Empfindungen vor einer Seelandschaft*.
- 3 Schadow notierte die Worte des Königs „unmittelbar danach“ und teilte sie brieflich Böttiger in Dresden mit. Auch Hirt gab die Worte Friedrich Wilhelms weiter und kommentierte sie. Vgl. Schadow 1849/1987, *Kunstansichten*, S. 530-531.
- 4 Nipperdey, *Geschichte*, S. 30-31.
- 5 Aubert 1915, C.D.F. 'Gott, Freiheit, Vaterland', S. 10-11.
- 6 Beispielhaft für den gelingenden Versuch solcher Einbindung war die Gründung eines „Kaiserlich Russischen und Königlich Preußischen Verwaltungsraths für die Deutschen Angelegenheiten und Lande“ nach April 1813. „Minister von Stein“ war „Vorsitzer“, Niebuhr und andere Patrioten Mitglieder - sogar Arndt, der sich zuvor als Emissär in St. Petersburg zur Vorbereitung der Konvention von Tauroggen im Grunde hochverräterisch betätigt hatte, wirkte für die Kommission und erhielt dafür das „Versprechen“ einer staatlichen Anstellung. Arndt 1842, *Erinnerungen*, S. 200-201.
- 7 Im Druck von 1849 'Absicht' - der Herausgeber von Schadow 1849/1987, *Kunstansichten*, S. 530, teilt mit, daß die Notiz Schadows von 1812 'Aussicht' schreibt.
- 8 Der auf einem Gemälde darzustellende Naturausschnitt müsse stets „inner den Schranken des deutlichen Sehens liegen“ forderte etwa Lambert 1759, *Die freye Perspective*, S. 41. Damit war alles, was durch den Betrachtungswinkel verzerrt oder aus irgend einem anderen Grund schwer erkennbar war, als Gegenstand der Malerei normativ ausgeschlossen.
- 9 Humboldt 1792, *Ideen*, S. 158.
- 10 Humboldt 1792, *Ideen*, S. 174.
- 11 Humboldt 1792, *Ideen*, S. 169.
- 12 Das Problem der kunstreflexiven Aufhebung der visuellen Zugänglichkeit der Werke wird von Prange 1989, *Reflexion und Vision*, diskutiert.
- 13 BSJ 1973, *Werkverzeichnis*, Nr. 219.
- 14 BSJ 1973, *Werkverzeichnis*, S. 333-334.
- 15 Bericht Karl Försters über einen Atelierbesuch bei Friedrich am 19.4.1820, zitiert nach BSJ 1973, *Werkverzeichnis*, S. 357.
- 16 Bartoschek 2001, *Wohnungen Friedrich Wilhelms III.*, S. 205.
- 17 Warnke 1985, *Hofkünstler*, S. 289-91.
- 18 Warnke 1985, *Hofkünstler*, S. 289-91.
- 19 Schadow 1849/1987, *Kunstansichten*, S. 162. Vgl. zur Gaertner-Sammlung des preußischen Königshauses auch Bartoschek 2001, *Wohnungen Friedrich Wilhelms III.*
- 20 In die Eremitage gelangte nach 1917 der noch 15 Werke umfassende Rest der Caspar-David-Friedrich-Sammlung der Zaren. „Zwanzig Jahre lang trafen aus Dresden regelmäßig Bilder und Zeichnungen ein. Wie viele es genau waren, ist kaum noch festzustellen, doch lassen Briefe, Dokumente und Erinnerungen darauf schließen, daß sich in den Palästen von St. Petersburg und Umgebung sehr viel mehr befanden, als uns überliefert sind.“ Aswarischtsch 1991, *Russische Auftraggeber*, S. 36.
- 21 Rosenblum 1991, *Werke von C.D.F. aus Rußland*, S. 14.
- 22 Aus Lodovico Dolces (*L'Areino ovvero Dialogo della Pittura*, 1557) Erzählung über Alexanders Besuch, zitiert nach Warnke 1985, *Hofkünstler*, S. 295.
- 23 BSJ 1973, *Werkverzeichnis*, S. 353, hielt diesen Direktankauf für wahrscheinlich und wies die Zweifel von Sigrid Hinz zurück.
- 24 *Russische Sammlungen*, 1991, S. 58, unter Verweis auf eine Interpretation Antonia Iserginas 1956.
- 25 Vgl. hierzu meinen Aufsatz *Ein kunsttheoretisches Modell im schwarzen Raum. Neue Erkenntnisse über einen Zyklus von Transparentgemälden Caspar David Friedrichs* im Publikationsband des 'Internationalen Symposiums Blackbox'. Bern 2001 (erscheint demnächst).
- 26 Nipperdey 1994, *Geschichte*, S. 59 u. 60.
- 27 Das erweist sich wenig später erneut in einem allerdings etwas anders gelagerten Fall bei Menzel. Vgl. Kohle 1997, *Menzels Friedrich-Bilder*.
- 28 Prange 1989, *Reflexion und Vision*, S. 284.
- 29 Wolfradt 1924, *Landschaft der Romantik*, S. 22.
- 30 Wilhelm-Kästner 1940, *C.D.F. und seine Heimat*, S. 9-10.
- 31 BSJ 1973, *Werkverzeichnis*, S. 40.
- 32 Rautmann 1979, *Landschaft als Sinnbild*, S. 50.
- 33 Grave 2001, *C.D.F. und die Theorie des Erhabenen*, zeigt, daß Johann Gottlob von Quandt, Mäzen Friedrichs und Kunsttheoretiker, eine Ästhetik des Erhabenen vertreten hat. Zur Stützung der aus der Analyse des Werks gewonnenen Überzeugung, Friedrich habe diese Ästhetik nicht geteilt und seine eigene, schriftlich nicht zum Ausdruck gekommene „Theorie des Erhabenen“ „entfaltet“ (S. 125), unterstellt Grave u.a. die „Lektüre von Schriften wie denen von Schiller oder Kant“ (S.97) durch den bekanntlich der Lektüre wenig zugeneigten, des Schriftdeutschen kaum mächtigen Künstlers.
- 34 Bericht Karl Försters über einen Atelierbesuch bei Friedrich am 19.4.1820, zitiert nach BSJ 1973, *Werkverzeichnis*, S. 357.
- 35 Dahl, *Friedrich*, S. 217.
- 36 Die Konkurrenten sind für Friedrich u.a. „Affen“, „Kinder [die] in die Stube schießen“, wählen ihre „Mittel dazu aus dem Kehrigt“ und stellen „irgend einen Pißwinkel“ dar. Friedrich ca. 1828-33, *Äußerungen*, S. 68, 82 u.121.
- 37 Friedrich, undatierte „Aphorismen“, zitiert nach Hinz 1968, *Bekenntnisse*, S. 82.
- 38 Hartlaub 1941, *Melancholie*, S. 272.
- 39 Friedrich, undatierte „Aphorismen“, zitiert nach Hinz 1968, *Bekenntnisse*, S. 82.

## Bibliographie

- Arndt 1842, *Erinnerungen*  
Ernst Moritz Arndt, *Erinnerungen aus dem äusseren Leben*, Leipzig 1842<sup>3</sup>.
- Aswarischtsch 1991, *Russische Auftraggeber*  
Boris I. Aswarischtsch, *Friedrichs russische Auftraggeber*, in: Russische Sammlungen 1991, S. 29-46.
- Aubert 1915, C.D.F. 'Gott, Freiheit, Vaterland'  
Andreas Aubert (Aus dem Nachlaß hg. v. G. J. Kern), *Caspar David Friedrich. "Gott, Freiheit, Vaterland"*, Berlin 1915.
- Bartoschek 2001, *Wohnungen Friedrich Wilhelms III.*  
Gerd Bartoschek, *Eduard Gaertners Werke in den Wohnungen Friedrich Wilhelms III.*, in: *Eduard Gaertner 1801-1877*, hg. v. Dominik Bartmann, Berlin 2001, S. 205-209.
- BSJ 1973, *Werkverzeichnis*  
Helmut Börsch-Supan und Karl-Wilhelm Jähmig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973.
- Dahl, *Friedrich*  
Johan Christian Clausen Dahl: *Friedrich [...]*, in: Hinz 1968, *Bekenntnisse*, S. 217-219.
- Friedrich ca. 1828-33, *Äußerungen*  
Caspar David Friedrich, *Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden [...]*, hg. v. Gerhard Eimer in Verbindung mit Günther Rath (Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen I. Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, Bd. XVI), Frankfurt 1999.
- Grave 2001, *C.D.F. und die Theorie des Erhabenen*  
Johannes Grave, *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs Eismeer als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*, Weimar 2001.
- Hartlaub 1941, *Melancholie*  
Gustav Hartlaub, *Caspar David Friedrichs Melancholie*, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, H. 3/4, Bd. 8, 1941, S. 261-281.
- Hinz 1968, *Bekenntnisse*  
Sigrid Hinz, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Berlin 1968.
- Humboldt 1792, *Ideen*  
Wilhelm von Humboldt, *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. d. Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. I. Abth., Werke, hg. v. Albert Leitzmann, Bd. 1, 1785-1795, S. 97-254.
- Kohle 1997, *Menzels Friedrich-Bilder*  
Hubertus Kohle: *Geschichte als Gegenwart. Bemerkungen zu Adolph Menzels Friedrich-Bildern*, in: *Bilder der Macht - Macht der Bilder*, hg. v. Stefan Germer (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 12), München 1997, S. 529-549.
- Kohle 1997, *Menzels Friedrich-Bilder*  
Hubertus Kohle: *Geschichte als Gegenwart. Bemerkungen zu Adolph Menzels Friedrich-Bildern*, in: *Bilder der Macht - Macht der Bilder*, hg. v. Stefan Germer (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 12), München 1997, S. 529-549.
- Kleist u.a. 1810, *Empfindungen vor einer Seelandschaft*  
Heinrich von Kleist u.a., *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner*, in: Hinz 1968, *Bekenntnisse*, S. 222-226.
- Lambert 1759, *Die freye Perspective*  
J[ohann] H[einrich] Lambert, *Die freye Perspective, oder Anweisung, jeden perspektivischen Aufriß von freyen Stücken und ohne Grundriß zu verfertigen*, Zürich 1759.
- Nipperdey 1994, *Geschichte*  
Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*, München 1994<sup>9</sup>.
- Prange 1989, *Reflexion und Vision*  
Regine Prange, *Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs. Zum Verhältnis von Fläche und Raum*, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 34, 1989, S. 280-310.
- Rautmann 1979, *Landschaft als Sinnbild*  
Peter Rautmann, *Caspar David Friedrich: Landschaft als Sinnbild entfalteter bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung*, Frankfurt / Bern / Las Vegas 1979.
- Rosenblum 1991, *Werke von C.D.F. aus Rußland*  
Robert Rosenblum, *Werke von Caspar David Friedrich aus Rußland*, in: *Russische Sammlungen*, 1991, S. 9-27.
- Russische Sammlungen*, 1991  
*Caspar David Friedrich. Gemälde und Zeichnungen aus russischen Sammlungen*, hg. v. Sabine Rewald, Frankfurt / Wien 1991 (Deutsche Lizenzausgabe von: Chicago / New York, Art Institute of Chicago / Metropolitan Museum of Art, The Romantic Vision of Caspar David Friedrich, 1990).
- Schadow 1849/1987, *Kunstansichten*  
Johann Gottfried Schadow, *Kunstwerke und Kunstansichten (1849)*, Kommentierte Neuausgabe, hg. v. Götz Eckart, Berlin 1987.
- Warnke 1985, *Hofkünstler*  
Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.
- Wilhelm-Kästner 1940, *C.D.F. und seine Heimat*  
Kurt Wilhelm-Kästner u.a., *Caspar David Friedrich und seine Heimat*, Berlin 1940.
- Wolfradt 1924, *Landschaft der Romantik*  
Willi Wolfradt, *Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik*, Berlin 1924.

## Zusammenfassung

Die Rolle visueller Medien für die Repräsentation des preußischen Herrscherhauses erschöpfte sich nicht darin, Bilder oder Skulpturen auf Bestellung ausführen zu lassen - sie konnte sich auch und vielleicht sogar wirksamer darin manifestieren, dass der preußische Herrscher sich demonstrativ den Interessen des Kunstpublikums seiner Zeit annäherte. Als ein so zu verstehender politischer Akt kann der Ankauf eines Gemäldes Caspar David Friedrichs („Morgen im Riesengebirge“) 1812 durch Friedrich Wilhelm III. interpretiert werden.

Dieser Ankauf wurde nicht etwa durch Agenten, sondern durch den König persönlich in der Berliner Akademieausstellung vorgenommen, nachdem bereits zuvor 1810 zwei Gemälde (*Der Mönch am Meer*, *Abtei im Eichenwald*) aus der Berliner Akademieausstellung durch das Königshaus gekauft worden waren. Der Souverän diskutierte bei dieser Gelegenheit öffentlich über das Gemälde, er stellte einen Bezug zwischen seiner Person und den Gemälden her. Der preußische Herrscher trat dabei nicht nur als Kunstkritiker auf, sondern ging auch das Risiko ein, sich als Privatperson unangemessen öffentlich zu enthüllen. Es ging um die Identifizierung eines visuellen Mediums, in dem eine potentiell gemeinsame (Natur)Erfahrung des Souveräns und ‚seines‘ Volks vermeintlich Bild geworden war. Im Schein des Mediums konnte ein ideologischer Zusammenhang Gestalt gewinnen: eine vermeintlich durch Erfahrung vermittelte Gemeinsamkeit des Herrschers mit dem von ihm faktisch ohne die Legitimation durch irgendeine Erfahrung Beherrschten.

Für dieses historische Verständnis des Mediums als politisch wirksame Instanz war es nicht notwendig, dass die Medien bestimmte Inhalte transportierten - bereits in ihrer abstrakten, doch nur je konkret zu Stande kommenden vermittelnden Kraft lag die Potenz, politische Kollektive zu konstruieren und die sogenannten ‚nationalen Identitäten‘ herauszubilden. In einer Allianz frühromantischer Medientheorie und offizieller Politik in Preußen könnte ein durch die Kunstgeschichte noch nicht ausreichend wahrgenommener Grund für die unter modernen Bedingungen erstaunlich langfristige Wirksamkeit gerade der preußischen Herrschaftsinzenierung.

## Autorin

Susanne Deicher ist Professorin für Kunstgeschichte am Fachbereich Design/Innenarchitektur der Hochschule Wismar. Publikationen: *Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian*, hg. v. Susanne Deicher; Berlin 1993; *Piet Mondrian. Protestantismus und Modernität*, Berlin 1995.

Susanne Deicher, „Herrscher und Beherrschte - überraschende Kooperationen“, in: *kunsttexte.de*, Sektion Politische Ikonographie, Nr.1, 2001 (11 Seiten). [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de)