

DAS NATIONALE UND DAS SUBLIME. ZWEI PARADIGMEN DER CASPAR-DAVID-FRIEDRICH- FORSCHUNG IN NEUEN BEITRÄGEN

Von Regine Prange

1. Friedrich und die deutsche Nachwelt

Erfolg und Mißerfolg Caspar David Friedrichs in seiner Zeit sowie die Wiederentdeckung des Werks und seine Rezeption in diesem Jahrhundert waren und sind eng verknüpft mit der nationalstaatlichen Entwicklung, dem jeweilig herrschenden Selbstverständnis des werdenden oder gewordenen deutschen Staats. Daß Hauptwerke Friedrichs vom wiedervereinten Deutschland 1992 in das zur ‚Kulturhauptstadt Europas‘ erkorene Madrid geschickt wurden, unter Hintanlassung konservatorischer Bedenken, zeigt den offenbar für unverzichtbar gehaltenen nationalen Symbolwert, der eine lange und bekanntermaßen wenig erfreuliche Tradition besitzt. Den Auftakt hatte bereits die von Fürst Repnin initiierte Dresdner Ausstellung ‚patriotischer Bilder‘ im März 1814 gegeben, auf der *Das Grab des Arminius* und *Der Chasseur im Wald* zu sehen waren. Als Patriot eines zwar geeinten, doch kaum vormärzlichen Hoffnungen entsprechenden Deutschen Reiches ist Friedrich schließlich für die Kunstgeschichte entdeckt worden. Von Aubert stammt die erste Vereinnahmung des Malers für den deutschen Imperialismus, die Kern 1915 noch für die aktuelle Kriegspropaganda zuspitzte,¹ sozusagen in Fortführung der fürstlichen Politik im Vormärz, die Friedrich und seine Bilder nur solange schätzte, als sie für die Mobilisierung des Volkes gegen Napoleon nützlich schienen. Die mitten im Ersten Weltkrieg stattfindende, ihre staatstragende Motivation noch zart umschreibende Publikation und Ausstellung der Denkmalentwürfe durch G. F. Hartlaub² fand im Na-

¹ Andreas Aubert: Caspar David Friedrich. ‚Gott, Freiheit, Vaterland‘. Hrsg. von G. J. Kern. Berlin 1915. Letzterer im Vorwort: „War einst der Name Friedrich ein Symbol für deutsche Art, als sich Jung-Deutschland zusammenscharte, um den Korsen zu stürzen und dem Vaterlande die ersehnte Freiheit zu erringen, so möge er heute uns ein Ansporn sein, im Kampfe auszuharren und nach einem neuen Frieden, wie wir ihn erhoffen, das Banner der deutschen Kunst neu zu entfalten.“ Vgl. Aubert (S. 5): „Der Gedanke in Friedrichs ‚Grab des Arminius‘ ist dieser: Lieber den Heldentod als die Schmach. Lieber den Freiheitskampf für das deutsche Volk gegen das fremde Joch, wenn es auch fallen sollte bis auf den letzten Mann.“

² G. F. Hartlaub: Caspar David Friedrich und die Denkmals-Romantik der Freiheitskriege. In: *Zeitschrift für bildende Kunst* 27 (1916). S. 201: „Wer seinen [Friedrichs] architektonischen Nachlaß durchmustert . . ., – der erfährt, daß von alledem die Kriegerdenkmäler nur einen Bruchteil bilden; freilich für uns wohl den wertvollsten und beziehungsreichsten.“

tionalsozialismus eine sich ganz der „Wissenschaft vom Deutschen“³ hingebende Fortsetzung. Zwischen 1938 und 1942 erschienen zahlreiche, auf ein breites Publikum ausgerichtete Bücher über Friedrich, unter denen Eberleins ‚Volksbuch deutscher Kunst‘ die ideologische Vereinnahmung bis zur Danksagung an Hitler trieb.

Auf diesen ‚Boom‘ reagierte die Forschung nach dem Zweiten Weltkrieg mit einer Abspaltung der als ‚nordisch‘ diskreditierten ästhetischen Form. Börsch-Supans Konzentration auf die Bildgestaltung (1960) und die hiervon unabhängige Systematisierung der Motive im Rahmen der maßgeblichen, mit auf Jähnigs Forschung beruhenden Monographie sind symptomatisch für dieses Prinzip der Disjunktion. Enthielt sich die stilgeschichtliche Analyse jeder inhaltlichen Problematisierung, bleibt bei der Aufstellung des Motivrepertoires die spezifische Werkstruktur unberücksichtigt. Nicht unvereinbar mit jener Hermetik, die sich, vor dem Hintergrund der falschen Aktualisierung Friedrichs im Nationalsozialismus, auf die Grenzen des Werks zurückzog, ist die 1974 mit der Hamburger Ausstellung verstärkte Suche nach dem ‚historischen Friedrich‘. Das im Bereich der Friedrich-Forschung vor allem durch die Namen Hinz, Rautmann, Märker, Kunst und Schneider vertretene Projekt einer ‚kritischen Kunstgeschichte‘ folgte Sumowskis Postulat von 1970, erst die Aufdeckung des ‚Wollens‘ der Zeit werde eine Erschließung des Werks voranbringen, womit die Anlehnung an die ‚Kritische Theorie‘ allerdings auf den Namen beschränkt blieb zugunsten eines von Zweifeln nicht berührten positivistischen Wissenschaftsverständnisses. Im Rekonstruieren des Neoprottestantismus und seiner literarischen Ausdrucksformen, durch die Integration Friedrichs in die Tradition der Landschaftsmalerei und die Erhebung seiner überlieferten Kunstbetrachtungen zur Theorie seines Werks verabschiedete man sich vom ‚deutschen Sonderfall‘, einer Deutungsvielfalt die Tore öffnend,⁴ die augenfällig mit dem pluralistischen Freiheitsverständnis einer parlamentarischen Demokratie koinzidiert. Einer direkten Auseinandersetzung mit Friedrichs nationalistischer Vereinnahmung vor 1945 stellte und stellt man sich im ausschließlichen Bestreben, Friedrichs politischen Standort zu bestimmen.⁵ Das personenzentrierte In-

³ Kurt Karl *Eberlein*: Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch Deutscher Kunst. Bielefeld und Leipzig 1939. S. 46.

⁴ Werner *Hofmann*: Zu Friedrichs geschichtlicher Stellung. In: Ausst. Kat. Caspar David Friedrich 1774–1840. Hamburger Kunsthalle 1974. S. 69: „Wer Friedrich nur als Romantiker oder nur als Wegbereiter des Realismus verstehen möchte, wer ihn zum Mystiker oder Patrioten stilisiert, projiziert in ihn sein eigenes Wunschenken und bezahlt dafür den Preis der Einseitigkeit. Friedrichs Kunstverstand kommt dabei zu kurz.“

⁵ Erneut widmete sich etwa Peter Rautmann der nationalistischen Rezeption Friedrichs, um lediglich dessen „von der Freiheitsidee geprägt[e]“ Vorstellung nationaler Einheit dagegen zu halten. Die Identität zwischen Werk und Auffassung des Malers ist vorab beschlossen, die

teresse erweist sich im nach wie vor fast jede Buchveröffentlichung über Friedrich einleitenden Selbstbildnis von 1810.

Freilich ist die (relative) Fortschrittlichkeit des patriotischen Engagements im Vormärz und Friedrichs Festhalten an republikanischen Staatsvorstellungen auch in der Ära der Restauration nicht mehr aus dem Gedächtnis zu streichen, wurde die nationalistische Interpretation nachdrücklich als Mißverständnis entlarvt, als ein auf ungebrochenes Einverständnis zielendes Verkennen der in Friedrichs Werk sich manifestierenden ‚Entzweiung‘ von Mensch und Natur.⁶ Dieses Résümee allerdings, das politisch ebenso wie ästhetisch nicht weiter konkretisiert wurde, zeigt, daß es bei der Aufarbeitung der ‚deutschen Nachwelt‘ Friedrichs nicht um eine Revision kunsthistorischer Methoden ging. Ohne die inhaltliche Aufklärung über die revolutionäre Rolle der patriotisch gesinnten Liberalen im Vormärz hier geringschätzen zu wollen, mag ein Blick auf die nicht gesehenen Kontinuitäten das Dilemma der gegenwärtigen Friedrich-Forschung⁷ wenn nicht aufzuheben so doch begründen helfen.

Die Richtigstellung der ideologischen Position Friedrichs folgte nach wie vor der von Kern, dem Herausgeber des Aubertschen Nachlasses, ausgegebenen Losung, den ‚echten, unverfälschten‘ Friedrich, und nicht den angeblichen Vorläufer des Impressionismus zum Gegenstand kunstwissenschaftlichen Forschens zu machen. Diese in ihrem nationalen Dünkel durchsichtige Abgrenzung gegen die französische Kunstentwicklung findet ihre Begründung in der neuen Romantik des deutschen Expressionismus, der, so Kern im Vorwort zu Auberts Friedrich-Buch, erkannt habe, daß Farbe ebenso wie Zeichnung nicht als solche Geltung beanspruchen, sondern wie die Kunst generell Ausdruck seien, Symbol

Landschaften Friedrichs kommen nach wie vor nur als deutsche in den Blick. (‚Romantik im nationalen Korsett. Zur Friedrich-Rezeption am Ende der Weimarer Republik und zur Zeit des Faschismus‘. In: Ausst. Kat. C. D. Friedrich. Winterlandschaften. Hrsg. von Kurt Wettengel. Dortmund 1991. S. 33–41. Zitat S. 34.

⁶ Werner Hofmann (Hrsg.): Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Frankfurt a. M. 1974.

⁷ Anlässlich der Dortmunder Caspar-David-Friedrich-Tagung im Juli 1990 wurde kritisch vermerkt, daß die inhaltlichen Deutungsbeiträge mit den naturwissenschaftlich fundierten Studien (zum Repliken-, Varianten- und Kopienproblem) unverbunden blieben und zudem die traditionellen, von Börsch-Supan und Sumowski abgesteckten Bahnen von den jüngeren Wissenschaftlern kaum mehr in Frage gestellt würden. Friedrich Gross: Noch Fortschritte in der Caspar David Friedrich-Forschung? Die Dortmunder CDF-Tagung vom 27. bis 29. Juli 1990 zwischen Deutungsanstrengung, Kennerschaft und naturwissenschaftlichem Spezialistentum. In: Kritische Berichte 4 (1990). S. 96 ff. Die seither erschienenen Publikationen scheinen diese Tendenz für die Friedrich-Forschung insgesamt zu bestätigen, zumal das Problem sich grundsätzlicher stellt: Die empirische Datensammlung, egal auf welchem Gebiet, hat die Interpretationsarbeit ersetzt, die Unverbundenheit der Einzelbeiträge ist, wie hier auszuführen sein wird, ein Kennzeichen der etablierten kunsthistorischen Forschungsmethoden.

letzten Endes für das sich zusammenscharende ‚Jung-Deutschland‘. Diese sich historisch verstehende Betrachtungsweise grenzt sich also gegen die immanent kunsthistorische Deutung Friedrichs ab, die in ihm einen Vorläufer der Moderne erkannt hatte und hob die ihr Argument unterstützende Selbständigkeit der Farbe in Werken wie *Sturzacker* in den nun reklamierten symbolischen Wertigkeiten auf, eine an diesem historischen Ausgangspunkt der Friedrich-Forschung deutlich nationalistisch inspirierte Tendenz, die methodisch durch die Ikonologie verankert worden ist. Die spätestens mit Friedrichs Kunst einsetzende Krise der Repräsentation ist von der klassischen wie der ‚kritischen‘ Friedrich-Forschung daher nicht wahrgenommen worden, der die symbolische Lesweise und mit ihr die Ausklammerung des ästhetischen Faktors seit Aubert in *Fleisch und Blut* übergegangen ist. So wird Friedrich in der schon zitierten Publikation von 1974 nicht nur gegen ideologische und ökonomische Vereinnahmung verteidigt, sondern auch gegen die ‚Bedeutungslosigkeit‘ der gegenstandslosen Kunst und der Pop-Art.⁸

2. Friedrich und die Moderne

Die nun einmal nicht abzuweisende frühe Beobachtung, daß sich in Friedrichs Kompositionen die abstrakten Tendenzen der Moderne ankündigten, wurde von anderer Seite wieder aufgegriffen, jedoch unter dasselbe Verdikt des Symbolischen gestellt. Rosenblums durch Lankheit vorweggenommener Versuch, eine ‚Nordroute‘ der künstlerischen Entwicklung von Friedrich zur Abstraktion zu konstruieren, legitimiert die Auslassung der französischen Moderne mit weltanschaulichen Positionen, einer wiederum sich mit dem Germanischen legierenden religiösen Naturmystik.⁹ Die Befangenheit gegenüber den Autonomiebestrebungen von Linie und Farbe bei Friedrich speist sich auch hier noch aus dem expressionistischen Antimodernismus, der die zeitgenössische Kunst vom Vorwurf des Dekorativen und Inhaltsleeren befreien will durch die Kreation einer ‚symbolischen Form‘. Diese Linie setzt sich in der These Rosenblums fort, die aus den Apologien des Abstrakten Expressionismus stammt und vor allem durch Barnett Newman vorgebildet worden ist.¹⁰ Im Rahmen der Posi-

⁸ Christina *Uslular-Thiele*, Klaus *Wolbert*: Ästhetische und ökonomische Verwertung in der BRD. In: Caspar-David-Friedrich und die deutsche Nachwelt (wie Anm. 6). S. 64 ff.

⁹ Klaus *Lankheit*: Die deutsche Frühromantik und die Grundlagen der ‚gegenstandslosen‘ Malerei. In: Neue Heidelberger Jahrbücher 1950; Robert *Rosenblum*: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko. London 1975.

¹⁰ Barnett *Newman*: ‚The Sublime is now‘. In: The Tiger’s Eye. Vol. 1. No. 6. 15 December 1948.

tionierung des *Mönch am Meer* am Anfang einer bis zu Rothko reichenden Kunstentwicklung nun erschien ein anderer Begriff wieder in der Friedrich-Debatte, der gegenwärtig zu einer inflationär gebrauchten Vokabel geworden ist: das Sublime. Mit Rosenblums ‚Nordroute‘ der Abstraktion verknüpft schien sich hier eine Kategorie anzubieten, die eine bloße Rekonstruktion von Kontext korrigiert und wieder zu künstlerischen Kriterien vorstößt. Doch stellt sich auch Skepsis ein, ob in der Anwendung des Begriffs auf Friedrichs Kunst nicht die unverdaute Rede vom „unendlichen Nordraum“ wiederkehrt, die schon in Börsch-Supans christlich neutralisierter Rede vom Unendlichen abgeschüttelt werden sollte.

Der von Brentano in die Betrachtung von Friedrichs *Mönch am Meer* eingebrachte und von Kleist poetisch ausgeschmückte Begriff des Sublimen in dem berühmten Text für die Berliner Abendblätter markiert wie das nationale Element in den Grabmalsbildern eine offizielle Anerkennung Friedrichs, nämlich Ausstellung und Ankauf der Gemälde *Mönch am Meer* und *Abtei im Eichwald* durch den preußischen Kronprinzen. Lediglich aufgrund der Würdigung Kleists, die als Seelenverwandtschaft des Dichters mit dem Maler ausgedeutet wird, und vor allem wegen ihres stolzen Ergebnisses, daß Friedrich zwar weniger gut gemalt habe als die Holländer, durch seine Gesinnung aber unabhängig von der Kunst der alten Meister sei, hatte Aubert den *Mönch am Meer* anzuerkennen vermocht. Kleists sublime Metaphorik, seine Rede vom „Reiche des Todes“, der „Einförmigkeit und Uferlosigkeit“, die sich zum Bild der weggeschnittenen Augenlider steigert, ist in ihrer Bedeutung als kongenialer Kommentar nie bestritten, der Bruch mit Goethes und Ramdohrs Vorstellungen, die in „geschickter Vereinigung des geistig Bedeutenden und des sinnlich Rührenden“ die „echte Kunst“ sahen und bei Friedrich „wohltuende Befriedigung“ vermißten, stets verstanden worden.¹¹ Burkes Begriffsbestimmung des Sublimen, ohne die Kleists Text nicht denkbar wäre, hatte erstmals den Schrecken in die ästhetische Erfahrung eingeführt, unter der Voraussetzung freilich einer nicht realen Gefahr, wie sie im Anblick des Meeres oder der Berge erscheint. Die Entgegensetzung zum Schönen prädestinierte das Sublime zu einem Zentralbegriff der ‚nicht mehr schönen Künste‘. Nach Newmann und Rosenblum hat gegenwärtig vor allem Lyotard den Begriff in der ästhetischen Theorie der Moderne etabliert.¹²

¹¹ Zit. nach Sigrid Hinz: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. Berlin 1974. S. 212.

¹² Siehe vor allem Jean-François Lyotard: Das Erhabene und die Avantgarde. In: Merkur 38 (1984). Heft 424. S. 151–163 und ders.: Der Augenblick. Newmann (1983). In: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. Berlin 1986.

Wie verhalten sich nun die 1810 erstmals an Friedrichs *Mönch* erprobte ästhetische Kategorie des Erhabenen und die 1814 offiziell benannte patriotische Qualität seiner Bilder zueinander? Während die erste im Sinne Kleists eine Reflexion der Werkerfahrung meint, ruft die zweite eine Funktion des Dargestellten im gesellschaftlichen Kontext auf, bezieht sich also nicht primär auf das Bild als Bild. Das Sublime und das Nationale müßten im Diskurs über Friedrich mithin unvereinbar sein, da sie unterschiedliche Bezugspunkte besitzen. Der Versuch, Ihrer Verwendung nachzuspüren, gilt also schließlich der althergebrachten und dennoch ungelösten Frage nach dem Verhältnis zwischen Werk und Wirklichkeit, ästhetischer und gesellschaftlicher Erfahrung.

3. Das Kleine Mannheimer Skizzenbuch

Zwei neuere Beiträge von Hans Dickel seien zunächst unter diesem Gesichtspunkt der Vermittlung von Form und Inhalt erörtert. Im Zentrum des von ihm bearbeiteten Katalogs der Mannheimer Kunsthalle „*Caspar David Friedrich in seiner Zeit. Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier*“ (Weinheim 1991) stehen die beiden Sammlungsschwerpunkte, das Kleine Mannheimer Skizzenbuch und die Entwürfe zu einem Denkmal der Befreiungskriege. Dickel befaßt sich mit diesen, die frühe nationalistische Rezeption Friedrichs berührenden Themen in zwei separaten Essays und ausführlichen Katalogtexten. Wichtige Einsichten bietet die mit zahlreichen bisher unbekanntem Einzelheiten aufwartende Dokumentation zur Entstehungsgeschichte der Mannheimer Friedrich-Sammlung im Ersten Weltkrieg (S. 2 ff.). G. F. Hartlaub, damaliger wissenschaftlicher Mitarbeiter und späterer Direktor der Kunsthalle, war 1915 durch seine Vorlesung über Friedrich mit dem Enkel und Nachlaßverwalter des Künstlers bekannt geworden und konnte von ihm einen (gleichwohl nur sehr geringen) Teil seines Kunstbesitzes erwerben. Die von Hartlaub 1916 organisierte Ausstellung ‚Kriegergrabmal und Kriegerdenkmal‘ half offenbar, sowohl den Mannheimer Oberbürgermeister als auch den Friedrich-Enkel vom patriotischen Nutzen der Kunst Friedrichs zu überzeugen und so Kauf und Verkauf zu motivieren. Umfassend dokumentiert Dickel die nachfolgende, von Hartlaub im Auftrag Harald Friedrichs durchgeführte Veräußerung und Zerstreuung des übrigen Nachlasses. Hartlaubs Auswahl von neun Blättern für die Kunsthalle bleibt allerdings unbefragt bezüglich möglicher inhaltlicher oder stilistischer Kriterien, noch erlaubt sich der Autor einen Kommentar zu der von Hartlaub verfügtten Freigabe zur Auflösung des Skizzenbuches, dessen ursprüngliche Blattfolge wie die des Großen Mannheimer Skizzenbuches nicht

einmal notiert worden war. Das hieraus sprechende, dem heutigen, auf Rekonstruktion des ursprünglichen Werk-Kontextes so konzentrierten Zeitalter scheinbar gänzlich ferne Kunstverständnis wäre wie die selektive Rezeption Friedrichs unter nationalistischen Vorzeichen im Rahmen einer Studie zur Mannheimer Sammlungsgeschichte ein spannendes Thema gewesen. Die vorliegende Publikation beschränkt sich im Sinne einer ‚Wiedergutmachung‘ auf die unbedingt verdienstvolle Rekonstruktion des Skizzenbuches nach einer Liste des Friedrich-Entdeckers Andreas Aubert (S. 4–11), der 1906 das Skizzenbuch ausgeliehen und die Zeichnungen registriert hatte. Die Wiedergabe der Blätter nach dieser, in den einzelnen Zuordnungen überzeugende Folge macht auf eine bisher vielleicht ungenügend wahrgenommene Weise die Bedeutung und Eigenart der figürlichen Studien Friedrichs bewußt. Eindrücklich ist besonders die gehäufte Kombination figürlicher Studien mit kleinen Genreszenen, Tier- oder Werkzeugmotiven. In der Zusammenstellung der auf einem Felsen sitzenden *Frau mit abgewandtem Gesicht* (Kat. Nr. 21, Abb. 18, S. 21) mit der Studie einer Sense auf dem selben Skizzenblatt, dessen Rückseite letzteres Motiv im Großformat wiederholt, teilt sich viel über den modernen ‚Montagecharakter‘ von Friedrichs Bilddenken mit, auch wenn die auf einem Blatt vereinten Studien an verschiedenen Tagen entstanden. Die Besessenheit, mit der Friedrich Sensen in Verbindung mit melancholischen Frauen zeichnete – Auberts Liste führt allein sechs Beispiele dieses Typs auf – würde eine separate Studie rechtfertigen. In denselben Bildzusammenhang gehört offenbar die Studie eines zerbrochenen Beils unter der Figur eines schlafenden Knaben (Abb. 27, S. 25). Von Aubert werden im übrigen diese Nebenszenen auf der Vorderseite der Skizzenblätter nicht erwähnt, sondern nur die Wiederholungen auf der Rückseite – eine Unterlassung, die in der Abbildungspraxis perpetuiert wurde. So ist z. B. die kürzlich in Madrid ausgestellte Sepia ‚Zwei Mädchen unter einem Baum (Freundinnen)‘ auch im Mannheimer Katalog unvollständig reproduziert (Abb. 22), nämlich ohne die Skizze zweier Pferdebeine, die sonderbarerweise auf die unnatürliche Liegeposition des einen Mädchens Bezug nimmt und so eindrucklich das reihend-assoziative Bilddenken Friedrichs vor Augen bringt.

Dickels Ausführungen zum Ganzen des Kleinen Mannheimer Skizzenbuchs (S. 29 ff. und S. 73 ff.) setzen sich leider nicht dezidiert mit jenen Besonderheiten des visuellen Materials auseinander, sondern folgen alten Deutungsmustern, vor allem Börsch-Supans Vermutung, Friedrich habe in diesen Skizzen den Tod einer Geliebten verarbeitet (S. 32). Diese ausschließlich anvisierte Korrespondenz zwischen Biographie und Skizzenwerk verharret beim Mißerfolg konventioneller symbolischer Leseweisen: Wenn auch „nicht geklärt werden“ könne, ob „die Sensenstudien als Hinweis auf einen Verstorbenen oder auf den Tod im

allgemeinen zu lesen sind, oder aber nur Notizen von der Ernte im Spätsommer darstellen“ (S. 31), glaubt Dickel, in Kosegartens Romanzen den sinnstiftenden Kontext der weiblichen Figurenstudien zu erkennen, die das Motiv der Freundinnen und das der sehnsuchtsvoll Ausschau haltenden jungen Frau bereithielten (S. 31). Damit ist Sumowskis Ausführungen zum Frühwerk in seiner Abhängigkeit von Kosegarten ebenso Genüge getan wie der von Börsch-Supan aufgegebenen Liebesthematik. Ob die biographische und literarische Lesweise allerdings der Bildgestaltung Friedrichs gerecht wird, darf bezweifelt werden. Einen qualitativen Unterschied der Stillage verdeutlicht Dickel selbst mit seinem Zitat aus Kosegartens ‚Inselfahrt‘, denn vom „ambrosischen Schlummer[s]“ auf „schwellende[m] Moos“ (S. 31) sind die *Zwei Mädchen unter einem Baum* und *Zwei Mädchen vor einem Felsblock* (Abb. 22 und 23, S. 23) weit entfernt.

Das Skizzenbuch insgesamt wird, in Übereinstimmung mit Börsch-Supans Hypothesen, als Ausdruck einer persönlichen Lebenskrise und ihrer Bewältigung gesehen, wobei ganz besonders zwei Blätter als Dokumente der ‚persönlichen Betroffenheit‘ des Künstlers figurieren. Der am 3. 2. 1802 gezeichnete *Wanderer am Meilenstein* (S. 26, Abb. 28) deutet auf den noch trauernden Friedrich, die Inschrift „nach Haynichen / 1 1/2 Stunde“ auf die tote Geliebte, denn „in H.“ hatte Friedrich gegenüber Lund brieflich eine Freundin erwähnt (S. 32, Anm. 64). Das *Selbstbildnis mit Mütze und Visierklappe* hingegen, am 8. 3. entstanden und von Dickel wie Börsch-Supan ans Ende des Mannheimer Skizzenbuches geordnet, obwohl es in Auberts Liste nicht genannt wird, sei als Zeugnis des wieder gesunden aktiven Künstlers Friedrich zu werten. Dickel geht in seiner psychologischen Deutung des Skizzenbuches als in sich geschlossenem Zyklus der ‚Passion‘ des Künstlers so weit, den Meilenstein am linken Bildrand der Skizze des *Wanderers* als Grenzziehung gegen die vorangegangenen Seiten zu begreifen.

Die im Rahmen der Liebestheorie doch zwingend sich stellende Frage, *in welcher Weise* Friedrich durch jene weiblichen Figuren seinen Kummer hätte verarbeiten können, *welcher Art* also die Widerspiegelung der für sich genommen nicht allzu bedeutsamen Lebensproblematik im Bilde sei, wird lediglich in Vermutungen gestreift, die nicht auf das Skizzenbuch selbst gerichtet sind. Angeblich autobiographische Aspekte der auf Studien des Mannheimer Skizzenbuches basierenden Holzschnitte, besonders des *Knaben, auf einem Grab schlafend*, werden ergänzt durch den Motivkreis um Friedrichs ‚Sage‘, die auch nur in allgemeinsten Weise Schuldverstrickung und Erlösungshoffnung thematisiert. Unausweichlich scheint auch der Hinweis auf den ertrunkenen Bruder, der mit

dem Motiv des schlafenden Knaben in Verbindung gebracht und dessen Tod als traumatisches Ereignis mit Friedrichs Liebeskummer verquickt wird.

Am Schluß jedoch heißt es lapidar, der „persönliche Anlaß der Figurenstudien des Kleinen Mannheimer Skizzenbuches“ bleibe „verborgen“ (S. 35). Die Fülle der beigebrachten Daten führt also nicht zu der angestrebten Verknüpfung der Lebensumstände Friedrichs mit den Inhalten des Skizzenbuches. Korrespondenzen zwischen Leben und Werk bleiben auf Vermutungen angewiesen.

Friedrichs artifizielle Figurenkompositionen, die sich den maßstäblich angelegten anekdotisch-biographischen und literarischen Leseweisen eher verweigern, werden als dilettantische klassifiziert. Zu der schon angeführten *Frau mit abgewandtem Gesicht* bemerkt Dickel, wie „unbeholfen der Künstler Figurenskizzen und Naturmotive kombiniert“. Die aggregathaften Kompositionsweisen diffamiert er als „plumpe[n] Motiv-Koppelungen“ (S. 78), so daß ein innerer ästhetischer Bezug auf die spätere Landschaftskunst und ihren Montagecharakter nicht ernsthaft in den Blick kommen kann. Mit der ästhetischen Qualität jener frühen Skizzen wird auch deren allegorischer Charakter trivialisiert. So gewiß und plump stellt sich z. B. der Fels als „Zeichen der Glaubensgewißheit“ (S. 77) visuell nicht dar, eher setzt sich, ihm widersprechend, das Motiv der Todesverfallenheit oben in dem teilweise entwurzelten Baumstamm fort. Diese Verdichtung gegensätzlicher Qualitäten wäre allein aus psychoanalytischer Sicht begreifbar, zumal Fels und entwurzelter Baum nach Freud (GW XI, S. 160, S. 195) eindeutige und konstante Traumsymbole sind, deren ödipaler Angsthintergrund, projiziert auf die trauernde Frau und symbolisiert in der Sense in Friedrichs Zeichnung geradezu überdeutlich hervortritt und überdies in weiteren Motiven erscheint; genannt sei nur das Mädchen an einer sargähnlichen Truhe (Abb. 25, S. 24), das im bekannten Holzschnitt als ‚Frau mit dem Raben am Abgrund‘ (Hamburg) wiederkehrt. Auch die kindliche Sitzpose der Trauernden auf dem Felsen mit herabhängenden, nicht den Boden erreichenden Beinen wiederholt das formal wie inhaltlich vorgetragene Moment des Losgelöstseins, Abgeschnittenen, ebenso wie die Abwendung des Gesichts Verweigerung der Kommunikation und Introspektion zum Ausdruck bringt. Daß diese, moderne künstlerische Techniken vorwegnehmende reihende Isolierung von Motiven, die mit den Sinnen auch eine geradezu surrealistisch-schockartige Wirkung einzukalkulieren scheint, als bloß schülerhaft gebrandmarkt wird, zeigt klassizistische Tendenzen des Autors, die ein Ramdohr glänzender darzulegen vermochte.

Auch die Beurteilung der Landschaften und Porträts kann nicht durchgängig akzeptiert werden, obgleich die (nicht neue) Einsicht, daß Friedrich um 1800 noch Konventionen folgt, dem lockeren Strich Klengels etwa, nicht von der Hand zu weisen ist. Während jedoch die Abwertung mancher Landschaften als schematischer Prospektmalerei, z. B. der *Landschaft bei Lößnitz* (Kat. 10), überzeugt, wie auch die Betonung des konventionellen Stils der Familienporträts (Kat. 25, 26), ist bezweifelbar, ob der Zeichnung des *Felsentors im Uttevalder Grund* (Kat. 12) der Charakter eines Touristenbilds bescheinigt werden kann, während erst die Sepia das „Pittoreske ins Symbolische“ hebe. Dickel rekurriert hier auf die von Mitchell angeführten Almanach-Kupferstiche, die zwar dasselbe Motiv wie Friedrichs Zeichnungen zeigen, im direkten Vergleich freilich gerade die Unterschiede zwischen trivialer und künstlerischer Aneignung hervortreten lassen.¹³ Der bei Mitchell abgebildete Stich aus dem Leipziger Taschenkalender zeigt eine summarische Vielfalt und vegetabile Verkleidung der Felsarchitektur, die zur Kulisse der belichteten Vordergrundsbühne wird. Bei Friedrich verengt und konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf die Gesteinsformen, die naturwissenschaftlich genau wiedergegebene Schichtung der zwischen die Felswände gezwängten, eine Öffnung aussparenden kleineren Gesteinsbrocken. Die Tektonik des Felsentors macht zugleich den Bildaufbau aus; eine räumliche Distanzierung ist durch die Einpassung der beiden Figuren in die Öffnung vermieden.

Die nicht allein von Dickel ausschließlich gesehene Alternative zwischen einer symbolischen und einer vedutenhaften Landschaftsauffassung scheint den Blick auf die Kontinuitäten zwischen Frühwerk und reifem Werk zu verdecken. Generell wird der Bestand an Zeichnungen Friedrichs weniger in der Beziehung auf das Gesamtwerk diskutiert als in die Abhängigkeit trivialer Gattungen gerückt, was die Frage aufwirft, worin die in der Einleitung ausgesprochene Wertschätzung dieses Sammlungsbestandes liegt und warum durchgängig das ‚Falschzeichnen‘ der Figuren für dilettantisch gilt, während Friedrichs naturfremde Landschaften in ihrer künstlerischen Qualität unbestritten sind.

Die in ihrer außerordentlichen Wichtigkeit für Friedrichs künstlerische Entwicklung erst unlängst von Leo Koerner¹⁴ hervorgehobene *Trauerszene am Strand* (Kat. 8) bezeichnet Dickel als „künstlerisch mißglückt“ und diagnostiziert wiederum „plumpe Zusammenstellung der Figuren“ im Gegensatz zum Pendantbild der *Abschiedsszene* (Kat. 9), die doch unübersehbar akademischen

¹³ Timothy Mitchell: From Vedute to Vision. The Importance of Popular Imagery in Friedrich's Development. In: Art Bulletin 44 (1982). S. 414 f., Abb. 7–9.

¹⁴ Leo Koerner: Caspar David Friedrich and the subject of landscape. London 1990. Siehe auch Rezension der Verf. in: Kunstchronik 45 (1992). S. 111–121.

Traditionen verhaftet bleibt (S. 64). Sumowskis Hinweis auf Kosegarten bleibt für Dickel auch hier maßgeblich. Wie schon bei den *Freundinnen* stellt sich aber auch bei diesen frühen Strandszenen aus dem Berliner Skizzenbuch die Frage, was Friedrichs dem Pastor verpflichtete „brave Dichtungen“ (S. 65) über die Bilderfindungen verraten. Die an den ‚Kosegarten-Komplex‘ geknüpfte Feststellung, daß sich die Zeichnungen als Sinnbilder des Abends und des Morgens aufeinander beziehen lassen, geht über eine grobe Einfühlung in die Rezeptionsgewohnheiten des zeitgenössischen Publikums nicht hinaus und scheint auch nicht der von Dickel bestätigten Einschätzung adäquat, daß Friedrich hier zum ersten Mal die perspektivische Gliederung durch die Schichtkomposition ersetzt habe. Denn dieser Bruch muß unbedingt auch mit einer Modifikation der semantischen Qualität einhergehen, die durch eine Konfrontation mit den „plumpen“ Motivkoppelungen des Mannheimer Skizzenbuches vielleicht eher hätte erhellt werden können als durch Friedrichs sentimentale Gedichte.

Die grundsätzliche Vernachlässigung der ästhetischen Qualitäten des Frühwerks wird schließlich auf fatale Weise wettgemacht durch die Adaption der besagten populären psychologischen Deutungsmuster. Das Kleine Mannheimer Skizzenbuch lasse nicht nur Friedrich als „unsicheren Zeichner“ erkennen, der „unruhige[m] Duktus“, „Verdickungen“ und „harte Kanten und das nur lückenhafte Gerüst der jeweiligen Darstellung“ als „Spuren nervöser Spannung“ machten es zum „Dokument einer persönlichen Krise“ (S. 33). Erst nach Verarbeitung einer schmerzlichen Erfahrung, gemeint ist wieder die unbekannte Schöne („mein M.“), habe Friedrich solche Szenen „sentimentaler Tristesse“ aufgegeben, seine depressive Phase durch eine „pantheistische Symbiose[n] von Mensch und Natur“ (S. 35) überwunden und zur eigenen künstlerischen Ausdrucksform gefunden. Wie diese religiöse Vorstellung auf seelische Gesundheit schließen lasse bzw. mit der auch von Dickel an anderer Stelle betonten distanzierten Darstellung der ‚erhabenen‘ Natur zusammenstimmt, bleibt hier ein offenes Problem. Offenbar hat die fiktive Gegenüberstellung von ‚gesund‘ und ‚krank‘ als Deutungsmuster immer noch nicht ausgedient. Ein kurioses Indiz dafür liefert auch der Katalogtext zu *Engel in Anbetung* (Kat. 35), der neben den bekannten religiösen und politischen Deutungen im Rahmen des Hamburger Sepiazzyklus die Auffassung des Mediziners D. Kerner zitiert, der 1974 die ‚abnormen‘ Motive der Skelette (im vorausgehenden Blatt des Zyklus) und der Engel als Symptome von Friedrichs Geisteskrankheit wertete (S. 93).

Auch jenseits des Kuriosen zeigt sich an diesem Detail wieder die Brisanz der Rezeptionsgeschichte. Solange diese nicht selbst zum Interpretationsgegenstand innerhalb der Werkbetrachtung werden kann aufgrund der formalen Einengung auf immer weiter ausgreifende Datensammlungen, die es nicht erlauben, ein

Phänomen als vermitteltes zu begreifen, müssen sich die einmal ausgebildeten Deutungsgewohnheiten immer wieder durchsetzen. Die Form wird von Aubert bis Dickel nur als Spur ihres Autors gelesen, des seelisch zerrütteten wie des patriotischen Friedrich. Der Tod des Bruders und der vermutete einer vermuteten Geliebten sind zu leeren Deutungsschablonen geworden, die relevant nur im Rahmen einer wissenschaftlichen Fundierung solcher Biographismen werden könnten. Willi Wolfradts noch näher an den Erkenntnissen der Psychoanalyse argumentierende Beobachtungen von 1924 über die „Wandlung des künstlerischen Eros“¹⁵ könnten die bisherige anekdotische Sicht auf Leben und Lieben Friedrichs auf eine allgemeinere historische Grundlage zu stellen helfen. Von seinen Überlegungen zu „Sexualität und Naturgefühl“ wie der bei Nemitz herausgestellten Analogiebeziehung zwischen Natur und Körper ausgehend,¹⁶ wäre auch der Rolle der weiblichen Melancholiedarstellungen in Hinsicht auf die Entwicklung des Landschaftsstils näherzukommen. Durch die Kombination mit den Studien von Sensen erhält das Bild der Weiblichkeit ja durchaus etwas Bedrohliches, das mit dem Kleistschen Bild der weggeschnittenen Augenlider und also mit dem Erhabenen in einem inneren Sinn zusammenstimmt. Hier könnte ein Freuds Forschungsergebnisse einbeziehender Deutungsansatz sicherlich weiterführen.¹⁷

4. Denkmalsentwürfe

Auch Dickels zweiter Aufsatz (S. 43–54), der die Denkmalsentwürfe behandelt, argumentiert an zentraler Stelle mit dem Aspekt von Qualität bzw. formalen

¹⁵ Willi Wolfradt: Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik. Berlin 1924. S. 86 ff.

¹⁶ Fritz Nemitz: Caspar David Friedrich. Die unendliche Landschaft. München 31942. S. 20. Vgl. zu diesem Aspekt eine anonyme Kritikerstimme: Von der Dresdener Ausstellung 1814. Journal des Luxus und der Moden 29 (1814). S. 535–538: „Die Natur, so scheint es, jubelt bei Friedrich nicht laut und selbstsüchtig sich vordrängend, so wenig als sie in dumpfer, zäher Trägheit versunken stumm verschlossen brütet; sie ist vielmehr ein streng züchtiges, schweigsames Weib, voll tief verschlossener Huld und Glut, gleich den Frauen des nordischen Mythos, zu tief und mächtig erglühenden Gemüths einerseits, und zu hehr und stolz andererseits, als daß sie sich ganz aussprechen könnte, oder möchte, dadurch aber umso mächtiger und gewaltiger bannend.“ Zitiert nach Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig: Caspar David Friedrich. München 1973. S. 82.

¹⁷ Vgl. Hans-Thies Lehmann: Das Erhabene ist das Unheimliche. Zur Theorie einer Kunst des Ereignisses. In: Merkur 43 (1989). S. 751 ff. Bes. S. 753 zur „erotischen Schwingung“ im Gefühl des Erhabenen. Hüten müßte sich ein solcher Neuansatz davor, die christliche Zeichensprache Friedrichs als Sexuelsymbolik zu ‚enthüllen‘. Vielmehr ginge es darum, die ästhetische Sublimierung der im Frühwerk offenbaren ödipalen Problematik im reifen Werk zu erfassen.

Besonderheiten. Sicher mit mehr Recht als bei den Zeichnungen des Mannheimer Skizzenbuchs spricht er diesen Entwürfen einen künstlerischen Wert ab, wobei aber die betonte Konventionalität weniger Anlaß zu wertenden Beurteilungen gibt als der angebliche Dilettantismus der figürlichen Zeichnungen. Der wenig originäre Charakter der Denkmalsentwürfe zieht auch keinerlei Reflexion über ihr Verhältnis zur sonstigen künstlerischen Produktion Friedrichs nach sich, ebensowenig Überlegungen zur Rezeptionsgeschichte, die gerade an solchen schwachen Werken ansetzt. Hartlaubs umfassende Publikation über die Grabmalsentwürfe, die das ‚Tektonische‘, mithin die Nähe zum Klassizismus betonte, wird zwar zurecht kritisiert als eine Umgehung der politisch brisanten Thematik mit „stilkritischem Feinsinn“ (S. 44). Dem setzt Dickel allerdings eine fragwürdige inhaltliche Leseweise entgegen, die letzten Endes im Sinne Hartlaubs die Abkehr Friedrichs von gotisierenden Formen und „religiösem Hintergrund“ (S. 48) in den 1820er Jahren (Kat. 43, 44, 45) aus nationalpolitischem Ethos positiv abhebt gegen die frühere Legierung von Politischem und Religiösem. Unverständlich ist der Vorwurf an den Künstler, sich an den Befreiungskriegen nicht beteiligt zu haben, worin gar die Ursache seines „falsche[n] Pathos“ (S. 47) gesucht wird. Wenn überdies von der „fatalen“ Mischung patriotischer und religiöser Vorstellungen oder von politischem „Mißbrauch religiöser Einstellungen“ (S. 48) die Rede ist, gerät Religion wie früher schon angedeutet zum ideologiefreien Raum. Die religiöse Vorstellungswelt Friedrichs und seiner Zeit ist, wie später noch deutlich, gültiger Maßstab für Dickel und seine Vorstellung von der ‚Gesundung‘ Friedrichs.

Der Versuch, Friedrichs Entwürfe aus seinen Lebensumständen und aus dem politischen Kontext zu erschließen wie umgekehrt das Werk nur als Hinweis auf schon bekannte historische oder biographische Fakten begreifen zu wollen, zeigt sich in der Folge notwendig als ‚gegenstandslose‘ Wissenschaft. Dickel versucht nämlich, den „explizit“ nationalpolitischen Sinn jener klassizistischen Denkmalsentwürfe durch die Suche nach einem ausländischen Auftraggeber zu erhärten, da ein solcher im restaurativen Deutschland nicht denkbar sei. Daß es einen solchen Auftraggeber überhaupt geben müsse, folgert er aus der sorgfältigen Ausführung der in Mannheim befindlichen Entwürfe der 1820er Jahre, Vorstufen zu einem ungewöhnlich großen und ebenfalls akkurat ausgeführten Entwurf im Herzog-Anton-Ulrich-Museum (Abb. 35, S. 45). Anders als die eilig ‚aus direkter Betroffenheit‘ hingewischten der unmittelbaren Nachkriegszeit (Kat. 38, 41, 42) seien diese Zeichnungen als „nüchtern konstruierte Planrisse“ (S. 48) zu betrachten, ähnlich wie die Entwürfe für den Chor der Stralsunder Marienkirche.

Während also das dilettantisch wie das flüchtig Gezeichnete für einen fragilen Seelenzustand spricht, begründet technische Sorgfalt die Distanz zum Bildgegenstand, wie sie einem Auftragswerk gebührt. Aber der Versuch zur Kontextbildung mißlingt auch hier; ob der Zarenhof bei Friedrich einen Denkmalsentwurf bestellt hat oder nicht, bleibt ungewiß. Diese These nämlich wird auf anderthalb Seiten entwickelt, des Zaren preußische Gattin Charlotte zur Auftraggeberin gekürt, doch nur, um als solche wieder verworfen zu werden mit dem Hinweis auf die (bekannte) Weigerung des Zarenhofs, der Witwe Friedrichs finanzielle Hilfe zu gewähren. Der zuvor mit apriorischem Aplomb vorgetragene zwingende Schluß von der sorgfältigen Ausarbeitung der Zeichnungen auf einen bestehenden Auftrag weicht der überraschenden Vermutung, Friedrich habe nur *gehofft*, mit seinem Entwurf den russischen Regenten als Auftraggeber gewinnen zu können.

Mithin ist das historische Erkenntnisinteresse unbefriedigt, konnten die Denkmalsentwürfe nicht als Zeitdokument ausgewertet werden. Die Konsequenz der hier vorgebrachten Kritik, deren Zweck eben nicht die von Dickel demonstrierte ‚Falsifizierung‘ bezwecken darf, sondern einen neuen Inhalt aus sich heraus treiben soll: Nur eine Sichtweise, die sich der staatlich vorgegebenen Rezeptionsbedingung von Friedrichs Kunst bewußt ist und diese auch werkimmanent beobachtet, hätte die Trivialität der Denkmalsentwürfe in ihrer Betrachtung wirklich berücksichtigen und ihre Historizität in dem Versuch einer bewußt vorgenommenen Politisierung künstlerischer Produktion ausmachen können, die für die verlorene repräsentative Funktion nach dem Ende der konventionellen Bildsprache eintrat.¹⁸

5. *Das Eismeer*

Der angebliche Dilettantismus der figürlichen Skizzen und die reißbrettgenaue Zeichnung der Denkmalsstudien führten in den besprochenen Essays jeweils auf einen außerkünstlerischen Zusammenhang, ohne daß dieser faßbar geworden wäre. Wie aber wird argumentiert bei einem anerkannt reifen Meisterwerk, dem Hamburger Gemälde *Das Eismeer* (1823/24)? Über dieses Bild verfaßte

¹⁸ Vgl. Hans-Georg *Gadamer*: Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Antikunst heute. In: Ende der Kunst – Zukunft der Kunst. Hrsg. von der Bayerischen Akademie der schönen Künste. München/Berlin 1985. S. 16 ff. Bes. S. 23.

Dickel eine 1990 erschienene Studie unter dem Titel „*Eiszeit der Moderne*“¹⁹, welche die Formverwandtschaft mit Beuys' Installation *Blitzschlag Lichtschein auf Hirsch* zum Thema macht, Friedrichs Kunst also nicht nur in die Genese der Moderne einordnet, sondern mit ihrem wohl radikalen Endpunkt verknüpft. Dieser enorme Brückenschlag scheint zunächst viel für sich zu haben, denn schlaglichtartig wird die von Friedrich bereits geleistete Verdichtungsarbeit deutlich, die einen solchen Vergleich erst ermöglicht. Tatsächlich könnten diese beiden Werke die zwischen *Mönch am Meer* und Rothkos Farbfeldmalerei gespannte Geschichtsschreibung der Moderne aktualisieren. An einer solchen ist aber Dickel ebensowenig gelegen wie Rosenblum. Ebenso wie sein Vorgänger interessiert er sich weniger für den zwischen Romantik und Gegenwart stattfindenden *Wandel* der künstlerischen Produktion, sondern vor allem für „einen gemeinsamen Problemhorizont“ (S. 242), womit das historische Interesse schon relativiert ist. Das Erhabene kommt hier ins Spiel, ausdrücklich auch schon in Monika Steinhausers 1989 erschienenem Essay „*Im Bild des Erhabenen*“²⁰, der bereits die visuelle Umsetzung des Sublimen von Boullée über Friedrich und Géricault bis Beuys und Anselm Kiefer zeigt und damit zu einer Revision der ‚Nordroute‘ Rosenblums einlädt. Dickels Konzentration auf das eine Bildpaar läßt eine Berücksichtigung dieses weiten historischen Kontextes vermissen, zumal er das Sublime keineswegs mehr, wie Kleist, auf einen ästhetischen Diskurs bezieht, sondern unmittelbar mit dem Politischen legiert. Rosenblums ‚Abstract Sublime‘ bleibt unberücksichtigt zugunsten einer ausschließlichen Beziehung auf Natur. Im Bild ihrer distanzierten Erhabenheit übe Friedrich Opposition gegen die gezähmte Natur der Malerei des Biedermeier. Die enttäuschte 68er Generation habe erstmals *Das Eismeer* richtig verstanden als „Sinnbild gesellschaftlicher Verhärtung“, aber auch als „Übergang von dem blind gewordenen Fortschrittsglauben zu einer ‚grünen‘ Naturandacht“ (S. 232). Von hier aus zu Beuys' Eichenpflanzung ist es nicht weit, lassen sich *Blitzschlag* und *Eismeer* auf das Prinzip Hoffnung bringen. Beide Werke „relativieren die Zivilisation gegenüber der Natur“, „thematisieren die Grenzen der menschlichen Existenz, aber auch die Grenzen der Kunst“ (S. 244). Genügt es jedoch, auf die romantische Ideologie des Künstlers als Bote einer höheren Wahrheit zu verweisen, um im Einklang mit dieser, bekanntermaßen gerade die abstrakte Malerei begleitenden Intention der ‚Sichtbarmachung des Unsichtbaren‘ *Das Eismeer* für ein Sinnbild des kosmischen Zusammenhangs von Natur und Mensch zu halten? Diese auch auf Beuys' Installation ausgedehnte allegori-

¹⁹ Hans Dickel: *Eiszeit der Moderne. Kälte als Metapher in Caspar David Friedrichs ‚Eismeer‘ und Joseph Beuys' Installation ‚Blitzschlag Lichtschein auf Hirsch‘*. In: *Idea 9* (1990). S. 229–248.

²⁰ Monika Steinhauser: *Im Bild des Erhabenen*. In: *Merkur 43* (1989). S. 815–832.

sche Deutung bedingt eine szenisch-psychologische Lesweise, die sowohl der Protagonistenrolle der Eisschollenarchitektur („Vorne droht sofort der Untergang . . .“) als auch dem heterogenen Ensemble von Beuys (Tiere . . . von einer Art Unwetter überrascht“) unangemessen ist.

Es zeigt sich, daß die 1974 konstatierte ‚Entzweiung‘ von Mensch und Natur in Friedrichs Landschaften einer ‚grünen‘ Interpretation von *Das Eismeer* den Boden bereitete. „Distanz zwischen Mensch und Kosmos“ meint bei Dickel nichts anderes mehr als den allerorten gelehrten und in Friedrichs Landschaft georteten Respekt vor der ‚Umwelt‘, während die Idyllen eines Ludwig Richter mit dem Ruch illegitimer Müllbeseitigung versehen scheinen.

Der Verzicht auf eine ökonomisch-gesellschaftliche Konkretisierung besagter ‚Entzweiung‘ schon in den 1970er Jahren paart sich mit Ungenauigkeit bei der Bestimmung der jenem Stichwort zugrundeliegenden Zweizonigkeit der Bildstruktur. Ein unbewußtes Problem der Friedrich-Forschung bestand stets darin, die von Börsch-Supan 1960 gleichermaßen beschriebenen übergreifenden Flächenfigurationen mit der moralisierenden Ausdeutung des ‚Hier‘ und ‚Dort‘ nicht vereinbaren zu können. Dieses Problem stellt sich Dickel in besonderer Weise, denn *Das Eismeer* revidiert die Zweischichtigkeit zugunsten einer Verdichtung von Nah- und Fernsicht in einer Gestalt. Der Autor beschreibt dies als eine alternative Darstellung der erhabenen Natur im Verstellen des Blicks, verlegt quasi die ästhetische Grenzlinie aus dem Bild heraus zwischen Bildraum und Betrachter. Damit wird das Gemälde zur Vision erklärt, was vielleicht dem Bild *Die Kathedrale* entsprechen würde, jedoch nicht der komplexen Werkstruktur, wie sie *Das Eismeer* aufweist. Der monumental im Vordergrund errichteten Eisarchitektur, die in sich den Widerspruch von realistischen und abstrakten Formqualitäten austrägt, die sonst meist auf Vorder- und Hintergrund verteilt erscheinen, entspricht allein ein Verständnis des Bildes als ‚Symbol‘ der Kunst.²¹ Dickels Vergleich mit Beuys zielt aber gerade darauf, den Abstraktionsprozeß, der mit dieser Selbstreflexion der Malerei einsetzt, zu umgehen, geradezu ungeschehen zu machen. Das Abstrakte ist nicht abstrakt, wenn es die „Natur in ihrer abstrakten Größe“ (S. 236) zeigt. Eine historische Betrachtungsweise bleibt ausgeklammert. Daß Friedrich der illusionistischen und mit ihr der symbolischen Seherwartung entgegenarbeitet, Beuys hingegen auf abstrakte Kunst reagiert mit einer provozierenden Materialität, scheint nicht der Unterscheidung wert.

²¹ Zur weiteren Begründung dieser These sei verwiesen auf die Interpretation des Bildes im Rahmen meiner Dissertation ‚Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne‘. Hildesheim 1991. S. 15 f.

Das Sublime dient hier als Rückbindung der künstlerischen Form an Natur, insofern es das „unfaßbare andere der Natur“ benennt (S. 239). Der ikonologische Bezug auf Beuys findet logisch im Rahmen einer philologischen Disposition statt, die glücklich das Motiv der Ziege auf „funktionierende Landwirtschaft“ zurückführt, um schließlich die Exegese in der „Begegnung zwischen Diesseits und Jenseits“ münden zu lassen (S. 238 f.). In dieser scheint dann doch das Ideal einer „Allianz der Zivilisation mit der Natur“ (S. 244) auf, die in der Rede von ‚Entzweigung‘ schon vorbereitet war. Nicht die provokatorische Materialität des Beuysschen Werks, sondern seine ökologische (Selbst-)Vereinbarung ist der Vergleichsmaßstab für Friedrich. Eben die fragwürdige, auf Expressionismus und Romantik zurückweisende Selbstüberhöhung des Künstlers als Stifter einer neuen Gesellschaft ist das, was Dickel für Beuys und Friedrich und gegen die zeitgenössische Kunst einnimmt.

Das Erhabene als Name für das ‚Unbekannte in der Natur‘, das nicht erst Baumeister zur ‚Erklärung‘ seiner abstrakten Werke diente, rückt in eine Reihe mit beliebigen anderen ‚Bedeutungen‘ bis zur völligen Auflösung des Werks in seinem Kontext. Peter Rautmann hat in seinem 1991 in der Kunststück-Reihe erschienenen Buch *„Das Eismeer. Durch Tod zu neuem Leben“* den Pluralismus der inhaltlichen Bezüge auf eine frappierende Weise vorangetrieben. Da der Autor aufgrund seiner Dissertation über Friedrichs ‚Landschaft als Sinnbild entfalteter bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung‘ (Frankfurt a. M. 1979) sowie den Beitrag zum Hamburger Sepiazzyklus in dem Sammelband *„Bürgerliche Revolution und Romantik“*²² zu den damaligen Herausforderern der traditionellen Friedrich-Forschung gehört, stellt sich hier die von Dickel aufgeworfene Frage nach der politisch motivierten Identifikation mit diesem Gemälde erneut. Vor allem interessiert der Aspekt der ‚Entzweigung‘ von Mensch und Natur, der in seiner Allgemeinheit sowohl die Erfahrung des Sublimen wie das Streben nach einem liberal verfaßten Nationalstaat, aber auch religiöse Vorstellungen begleitet.

Die Fülle der aufgezeigten Analogien des *Eismeeers* zu zeitgenössischen Theorien und Ereignissen und die Vergleiche mit Kunstwerken aller Epochen übertrifft alles bisher Dagewesene. Zahlen können hier für sich sprechen: 34 Vergleichsabbildungen aus den verschiedensten Epochen und Gattungen stehen 6 Vergleichen mit anderen Werken Friedrichs, darunter 3 Studien von Eisschollen, gegenüber. Eine Verankerung im kunsthistorischen Kontext der Land-

²² Der 1976 im Rahmen der Kunstwissenschaftlichen Untersuchungen des Ulmer Vereins von Horst Bredekamp, Klaus Herding u. a. herausgegebene Sammelband trägt *Das Eismeer* als Titelbild. Wiederum als Schlüsselbild rangierte *Das Eismeer* 1992 auf der Friedrich-Ausstellung in Madrid.

schaftsmalerei und der deutschen Romantik (z. B. die Gegenüberstellung mit Runge) fehlt völlig zugunsten einer vom Torso von Belvedere bis Wilhelm Buschs *Eispeter* reichenden ikonographischen Reihe. Eine solche Isolierung des Werks zur Herstellung von ‚Kontext‘ ist Kennzeichen der populären medial aufbereiteten Kunstbetrachtung, wie sie im Rahmen der Sendung ‚Hundert Meisterwerke‘ Sigrun Paas 1986 Friedrichs Gemälde angeeignet ließ. Das Panorama des Katastrophischen wird bei Rautmann ausgeschmückt nicht nur durch Exkurse in die Kristallsymbolik der Romantik und des Expressionismus, sondern mittels Einfühlung in Friedrichs antithetisches Denken sogar um diametral Entgegengesetztes erweitert: *Das Eismeer* als „Anti-Arkadien und negative Utopie“ (S. 45) motiviert die Einbeziehung von Poussins *Et in Arcadia ego* und Schinkels *Blick in Griechenlands Blüte*. Dahinter steht die auch bei Dickel beobachtete Neigung, den Ist-Zustand des Gemäldes in ein übergeordnetes Ganzes einzubinden, das Negative als Vorstufe des Positiven zu entschärfen. Anhand eines nicht überlieferten Bildpaars folgert Rautmann dann auch eine mögliche Pendantbedeutung, ausgehend von einem Bericht des Sammlers Quandt über einen Auftrag an Friedrich, zu einer südlichen Landschaft von Rohden ein Pendantbild zu schaffen, das eine schroffe nordische Landschaft vorstelle.

Die Umdeutung der starren Bildarchitektur in ein Naturschauspiel ist in Rautmanns Beschreibung der „Konfliktstruktur des Bildes“ (S. 10–14) noch viel auffälliger als bei Dickel. Die Beschreibung folgt dabei der einleitend zitierten des Bildhauers David d’Angers, der Friedrichs Atelier 1934 besucht und seine Kunst als „Tragödie der Landschaft“ klassifiziert hatte. Dieser zeitgenössische Versuch, gleichsam Ramdohrs Verdikt gegen die Landschaft, die auf die Altäre krieche, ins Positive zu wenden durch ihre Konnotation mit literarischen Werten, wäre als Rezeptionsphänomen ein dankbarer Untersuchungsgegenstand, zumal im Bild der tragischen Landschaft der Nationalsozialismus Erhabenheit für sich beanspruchte.²³ Eine solche Fragestellung würde aber voraussetzen, daß Beschreibung und Werk in ihrer Eigenständigkeit begriffen würden, damit Nicht-Übereinstimmung in den Blick kommen kann. Rautmann benutzt hingegen den naiven Illusionstrieb des Bildhauers, der an einem „Nordmeerbild“, wohl identisch mit dem *Eismeer*, nur die „große schreckliche Tragödie“

²³ Berthold *Hinz*: Die Mobilisierung im deutschen Faschismus. In: Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt (wie Anm. 6). S. 56 ff. Bes. S. 58: „Im Völkischen Beobachter vom 5. 9. 1944 wird kurz vor dem Ende des ‚Dritten Reiches‘ der Maler [Friedrich] unter dem Motto ‚Tragiker der Landschaftsmalerei‘ zur moralischen Aufrüstung des letzten Aufgebotes beschworen.“ (S. 58) *Herding* wies auf die konservativen Seiten im Kunstbegriff des David D’Angers hin in seiner Rezension zu Timothy J. *Clark*: *The Absolute Bourgeois. Artists and politics in France 1848–1851*. London 1973. In: *Kritische Berichte* 6 (1978). S. 39–50. Bes. S. 42.

eines Schiffbruchs wahrnahm, um sich selbst und den Lesern das Bild als szenisches Schauspiel zu vergegenwärtigen. Die Architektur der ineinandergeschobenen und in der Mitte pfeilartig aufgerichteten Eisschollen wird rationalisiert durch die Fiktion einer (im übrigen nicht dargestellten) „Landzunge“ als vermeintlich natürlicher Bedingung für die gerade so und nicht anders aufgetürmten Schichten. Daß auch durch solche gedanklichen Hilfskonstruktionen eine homogene räumliche Erschließung des Eisgebirges nicht möglich ist, wird mit Hilfe der zeitgenössischen Beschreibung offenbar verdrängt.

Gleiches gilt für die Oberflächenqualitäten, die keineswegs so einfach zu lesen sind, wie Rautmann vorgibt. Mitnichten sieht man „Eis mit Erdresten“ sich verbinden, denn sowohl die nuancenreichen Gelb-Grün- und Brauntöne haben ebenso wie die Struktur der Eisquader eine abstrakte Qualität, die sich dem wiedererkennenden Sehen widersetzt. Die radikale ästhetische Verfremdung der Naturstudien konnte man in der Madrider Ausstellung genauestens studieren. „Zeitweiliges Schmelzen, erneute Schneefälle und erneutes Vereisen“ für eine „flockige Oberfläche“ verantwortlich zu machen, die mit den „scharfkantigen Eisplatten kontrastiert“, heißt, durch eine imaginierte Vorgeschichte des Dargestellten die nichtmimetische künstlerische Struktur in eine abbildhafte zurückverwandeln zu wollen.²⁴ Die Rede von einer „verschneite[n] Zwischenzone“ ist viel realistischer als das, was im Bilde zu sehen ist. Denn die als Schnee identifizierte weißliche Masse bricht sich an den Eisplatten, besonders im mittleren Bildbereich, bildet ornamental stilisierte Gischtkronen aus, die erstarrte Bewegung stilisiert vermitteln, kaum aber mit Schnee und auch nicht mit physikalischen Erwägungen einer „Drehbewegung um die zentrale Bildachse“ zusammenstimmen. Die Konfliktstruktur des Bildes liegt aber, so tektonisch starr und hermeneutisch kühl *Das Eismeer* gebaut ist, für Rautmann in seiner Dramatik: Die Schollen „türmen sich“, „drücken“ und „drängen“, „schieben“ und „treiben“, während in der Ferne „feierliche Ruhe“ herrsche. Das Manöver erinnert, und dies mag ein Kernproblem der Kunstgeschichte zur Moderne berühren, an Klees Interpretation abstrakter Werke als quasinatürlicher ‚Genesis‘ ihrer bildnerischen Elemente.

Die Kontrastierung von dinghafter „Landregion“ und lichterfülltem Himmel ergänzt nur die schon in dem über sich hinaus weisenden Pfeil-Monument anvi-

²⁴ Diese Intention ist in allen bisherigen Interpretationen zu *Das Eismeer* zu beobachten, ob sie nun der hier dargestellten szenischen Lesweise folgen oder abstrakte Qualitäten isoliert wahrnehmen, als eine auf Tatlins Turm vorausweisende Spirale (bei Tina Grütter: *Melancholie und Abgrund. Die Bedeutung des Gesteins bei C. D. Friedrich. Ein Beitrag zum Symboldenken der Frühromantik*, Berlin 1986. S. 159) oder als eine religiöse Erhebung signalisierende „bedeutungsvolle[n] . . . Architektur“ (*Börsch-Supan*, wie Anm. 16. S. 387).

sierte Korrespondenz zwischen Zerstörung und Erlösung. Der Hintergrund erscheint also als ‚Kommentar‘ zum Naturschauspiel, das als solches zwar das Doppelgesicht des Todes ausprägt, jedoch in seiner Substanz auf den Ausdruck von Zerstörung und Qual festgelegt wird. Das Rivalisieren von ästhetischen Elementen und ihren gegenständlichen ‚Bedeutungen‘ darf nicht in den Blick kommen. So erscheinen formale Aspekte entweder völlig losgelöst von der Bildgestalt, wenn etwa „Fadenkreuz“ oder „Diagonalkreuz“ als Konstruktions-schemata eingezeichnet werden (S. 14), oder aber sie werden in der direkten Zuordnung zu inhaltlichen Momenten aufgehoben, so im komplementären Gegenüber von Gegenstandsfarbe und Flächenfarbe (S. 13). Kein Zweifel besteht also für Rautmann wie für David d’Angers, dessen Bildbeschreibung immer wieder zitiert wird, daß im *Eismeer* eine Naturkatastrophe dargestellt sei, die im gläsern-idealen Hintergrund transzendiert werde. Nicht realisiert wird die Aufhebung des zweischichtigen Bildraums im Monument. Der nicht nur mit Hilfe d’Angers, sondern auch durch Fotografien und zeitgenössische Darstellungen von Eisschollen unterstützte Realitätscharakter der Bildwelt ist wie die (auch von Dickel aufrechterhaltene) Zweischichtigkeit unabdingbar für eine allegorische Deutung, die, so vielfältig die angebotenen visuellen und weltanschaulichen Versatzstücke auch sein mögen, sich stets auf die ebenso schlichte wie prekäre Formel ‚durch Tod zu neuem Leben‘ reduzieren läßt.

Auch Rautmann kommt nicht mehr umhin, das Sublime in seine Betrachtung einzubeziehen, wobei die Bevorzugung Kants und Schillers vor Burke oder Kleist, die beide unerwähnt bleiben, nicht überrascht. Mit Hilfe dieser Bezugnahme enthält sich Rautmann einer übermäßigen Betonung des Schreckens, um sogleich zu den durch Qual und Leiden gestärkten ‚geistigen Zielen‘²⁵ überzugehen, die im Hintergrund des Bildes ein „in sich geschlossenes Ganzes“ zu sehen nahelegen. Die im folgenden gefundene ‚Bedeutung‘ des Sublimen im ‚historischen Kontext‘ schließt sich Dickels Verständnis des Bildes als Sinnbild der allgemeinen Erstarrung im Deutschland der Restauration an. Das Erhabene und das Nationale fallen zusammen, unter umgekehrten Vorzeichen wie in Hitlers Rede von der Kunst als einer „erhabene[n] und zum Fanatismus verpflichtende[n] Mission“. ²⁶ Das sublim Nationale verbindet sich nun mit den unterdrückten Freiheitsbewegungen des Vormärz, ohne daß die Stoßrichtung des ‚germanisch‘ definierten Sublimen revidiert worden wäre, nämlich die Aggression ge-

²⁵ Vgl. *Lehmann* (wie Anm. 17). S. 753 f. zur nachträglichen Säuberung des Sublimen vom „pathologischen und sexuellen Beigeschmack“ bei Kant.

²⁶ Zit. nach *Steinhauser* (wie Anm. 20). S. 829.

gen die Verfremdung oder Aufgabe des Naturbilds in der modernen Kunst. Die Bebilderung der vermeintlich in Friedrichs Bild angetroffenen Antipoden Qual und Vollendung soll eine Leere ausfüllen, die der zeitgenössische wie der heutige Betrachter wohl spüren mag. Die Illustration des Leidens, in Friedrichs Bild vermieden, wird wenigstens am Laokoon auf „Gewalt der historischen Zeit“ (S. 58) rückführbar; Winkelmanns Beschreibung des Torso von Belvedere verleiht dem Fragmentarischen der Eisschollen eine anschaulichere Note. In Entsprechung hierzu erscheint die „zeitgenössische politische Gewalt“ (ebd.), illustriert durch Exekutionsszenen, durch Gericaults *Abgeschlagene Körperglieder* und Goyas *Desastres*. Auch die Annahme, es existiere ein Pendant, das den Gedanken des ‚neuen Lebens‘ stärker betone, zeigt den Wunsch, die Hermetik des Bildes aufzusprengen. Rautmann bekennt dadurch indirekt, daß sein Verständnis des Destruktiven, dem das ‚Andere‘ folge, am *Eismeer* selbst nicht ganz nachzuvollziehen ist. Allein der völlig vernachlässigte Werkkontext könnte zeigen, daß hier eine ganz eigenständige Komposition angetroffen wird. Das Motiv der Kristallarchitektur würde im Werkzusammenhang auch auf die diaphanen Dombilder führen, die auf andere Weise eine Sonderstellung beanspruchen, so wie auch auf die Funktion von Architektur als Bildmotiv und Analogon zur Bildstruktur bei Friedrich generell.²⁷

An Rautmanns Buch zeigt sich also, daß die ältere Deutung, die dem Motiv des Schiffbruchs letzten Endes die moralische Aussage entnimmt, trotz einiger Ausschmückung und mit Rekurs auf die Forschungen der 1970er Jahre, erhalten bleibt. Die Korrektur, die Rautmann, Märker u. a. am Kurs der traditionellen Friedrich-Forschung anbrachten, betraf eine Ausweitung der empirischen Arbeit, die eine ‚Konkretisierung‘ von Diesseits und Jenseits in der politischen und philosophischen Vorstellungswelt der Zeit versprach. Abgesehen von der Zweifelhaftigkeit der Projektion mystisch-populärer Vorstellungen von Tod und Wiedergeburt auf die Bildgestalt des *Eismees* stellt sich hier wieder die Frage nach dem Erkenntnisinteresse des Kunsthistorikers, das in der pluralistischen Vielfalt der Bezüglichkeiten zersplittert. Die reformierte Ikonologie tendiert zu einem neuen Formalismus, der unter bestimmten Stichworten bestimmte Phänomene versammelt, so wie die Stilgeschichte formale Elemente klassifizierte.

²⁷ Dazu Regine Prange: Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs. Zum Verhältnis von Fläche und Raum. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 34 (1989). S. 280–310.

6. Resümee und Ausblick

Die antithetische Begrifflichkeit des Diesseits und Jenseits, aus Riegls Termini Körperraum und Freiraum gebildet, sind trotz aller noch so rigiden Ablehnung von Börsch-Supans Interpretationsmuster prinzipiell beibehalten worden. Dies gilt sogar für die schärfsten Kritiker einer ikonographischen Auslegbarkeit des Friedrichschen Werks, wie für Brötjes Untersuchung an anderer Stelle schon ausgeführt wurde.²⁸

Christoph Schreier knüpft in seinem Aufsatz „*Negative Theologie? Zur Evokation des Transzendenten bei Caspar David Friedrich*“²⁹ an dessen Überlegungen an, d. h. er stellt die religiöse Deutung der Landschaften in Frage, da eine eindeutige Präsenz des Göttlichen nur in den sog. Visionsbildern, z. B. in *Die Kathedrale*, gegeben sei. Die von der Forschungsliteratur ‚hinzugewußte‘ pantheistische Beseelung der Natur werde in den Bildern selbst nicht mitgeteilt, deren Schwerpunkt nicht auf dem Detail liege, da stets der Blick ins „Weite, Nebulöse, Atmosphärische“ (S. 99) führe. Dieser Bereich allerdings wird von Schreier, durchaus im Einklang mit Börsch-Supan, und ebensowenig in der Anschauung begründet, als Transzendenz gekennzeichnet. Die Korrektur bezieht sich nicht auf die Existenz und Benennung antithetischer Bildschichten, sondern auf deren Verhältnisbestimmung. Schreier betont, daß es um ein Bekenntnis der Distanz, um die Konstatierung der „Gottesferne“ gehe (S. 100). Das, was bestritten wird, nämlich die symbolische Lesbarkeit, ist aber bereits wieder eingeführt mit der Identifizierung des Fernen als einer „transempirischen Realität“ (S. 102). Denn die Bildhintergründe *selbst* sind keineswegs „transempirisch“, sondern können nur als Zeichen für das Absolute *gelesen* werden, was wiederum ein rein subjektiver Akt ist. Dickels ‚grünem‘ Begriff des Sublimen, der durch Distanz zur Einheit von Mensch und Natur gelangen will, korrespondiert der Zirkelschluß der sogenannten ‚Negativen Theologie‘, die identisch mit Lyotards Begriff des Sublimen ist. So büße der Mensch, etwa im *Mönch am Meer*, zwar „seine normgebende Funktion als Maß aller Dinge“ ein, doch gerade diese Überwältigung durch ‚das Andere‘ schaffe die Einsicht in die Existenz des Göttlichen, nicht freilich dessen ‚Ansicht‘ (S. 104). Das Göttliche könne also nur „anwesend im Modus seiner Abwesenheit“ (S. 106) sein. Da nach wie vor aber ein Teil des Bildes, nämlich der nicht-gegenständlich faßbare Bereich der Ferne und des Himmels, als Zeichen des Absoluten aufgefaßt wird, ist die Korrektur an der Chiffre des Göttlichen keine Revision von Börsch-Su-

²⁸ Ebenda. S. 284.

²⁹ Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte 8 (1990). S. 99–111. Auf diese Studie wies mich M. Brötje hin.

pans Modell. Auch hier ist die religiöse Vorstellung, mithin der außerkünstlerische Kontext, letzten Endes erklärungs-mächtige Instanz. Denn ob das Göttliche positiv als Vision oder ex negativo präsent ist – immer wird schon der sinnstiftende Akt des Betrachters vorausgesetzt, der die Abwesenheit räumlich und gegenständlich faßbarer Bildelemente nicht empirisch (als Farbe auf Leinwand) wahrnimmt, sondern als Zeichen für Geistiges schon verstanden glaubt. So kommt es zur Verwechslung von Ideologie und Werkstruktur, wenn etwa Newmans Arbeiten, die schon Rosenblum in die Tradition der romantischen Metaphysik stellte, als *Vergegenwärtigung* der transzendentalen Erfahrung gegen Friedrichs bloßes *Hinweisen* auf das sinnstiftende Jenseits abgegrenzt werden (S. 105 f.). Auch Schreier spricht, wie die von ihm kritisierten Ikonographen, von Erfahrungen, die Friedrichs Werk „selbst nicht . . . einzulösen vermag“ (S. 106).

Die behandelten Texte zeigten die Integration partieller Inhalte des Sublimen in pantheistische oder christliche Vorstellungen von Unendlichkeit bzw. seine Reduktion auf die bloß philosophiegeschichtliche Hintergrundinformation neben anderen. Die herrschende Kunstgeschichte scheint nichts so sehr zu fürchten wie den kunsthistorischen Kontext.

Auch Lyotard bindet die Vokabel, sich auf eine Bemerkung Kants stützend, an eine religiöse Tradition – das zu einer transempirischen Größe deklarierte Judentum, welches sich „stets des Undarstellbaren und Unerinnerbaren angenommen“ habe.³⁰ Die im Erhabenen empfundene Panik korrespondiert im Bild des Juden einer ‚Urverdrängung‘, die sich anders als die ‚sekundäre Verdrängung‘ der Repräsentanz entziehe. Die Rückbeziehung dieser ominösen Vokabeln auf ihren Ausgangspunkt, die Differenz zwischen Psychose und Neurose³¹, mag den Verweis auf mythisches Judentum überflüssig machen und den in archaische Tabuvorstellungen ausgreifenden Diskurs auf rationale Grundlagen stellen. Suspekt ist die Konstruktion eines bei Kant ansetzenden ‚Judentums‘ nämlich insofern als sie den Prozeß der Moderne von der Aufklärung trennt. Auf die bildende Kunst übertragen hieße dies, die Freisetzung innerer Angst durch den Verlust der alten Autoritäten wieder auf eine Gottesvorstellung zurückzuführen und damit den von der Aufklärung beschrittenen Weg des Zweifels, der auch die Selbstbezüglichkeit der Kunst begründet, zugunsten einer zynischen Anbetung des Nichts wieder zu verlassen. Die Rede von der Kunst, die nicht das Unsagbare sage, sondern „sagt, daß sie es nicht sagen kann“ bezeich-

³⁰ Uwe Bernhardt: Die Kehrseite des abendländischen Geistes. Über Lyotards Versuch, Ausschwitz zu denken. In: Merkur 43 (1989). S. 929–934. Zitat S. 931.

³¹ Zum Realitätsverlust bei Neurose und Psychose vgl. Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Bd. XIII. S. 361–368. Bes. S. 365 f.

net diesen auch von Schreier für Friedrich beanspruchten Agnostizismus. An die Stelle dieser absoluten Negation müßte Hegels ‚bestimmte Negation‘ treten, läge ein Arbeiten mit dem Begriff der Idiosynkrasie nahe, den Silvia Bovenschen, anknüpfend an Adornos ‚Ästhetische Theorie‘, als Movens künstlerischer Prozesse vorstellte.³² Der seit Friedrich die Gesetze der Avantgarde bestimmende permanente, sich stets erneuernde Widerstand gegen den ‚guten Geschmack‘, die Normen der Alltagsästhetik, ist mit dem erhabenen Schrecken verwandt. Während Lyotard jedoch das Erstarren vor dem wiedererscheinenden ‚Urverdrängten‘ geschichts- und ortlos faßt und als Denkverbot etabliert, ist in der ‚idiosynkratischen Wendung [der Kunst] gegen sich selbst‘³³ der aufklärerische Kampf gegen das Vorurteil, also die Aufhebung von Verdrängung, mitgedacht. Das Sublime im Sinne Lyotards erklärt Kunst wieder durch das, was sie nicht ist, und wie die Ikonologie bei der Datensammlung verharret, bleibt es hier, gleichsam als ihr Kommentar, bei der Konstatierung eines „es gibt“, das wahlverwandt mit Wittgensteins Schweigegebot scheint. Das esoterische Umkreisen eines Nicht-Nennbaren vermeidet, und hier liegt die restaurative Bedeutung des Sublimen, die in der Figur der Idiosynkrasie beschlossene Tendenz zur Selbstaufhebung der Kunst, d. h. ihres der Lebenswelt übergeordneten Status, den sie durch den permanenten Prozeß der Introspektion preiszugeben droht.

In jener konservativen Auffassung des Sublimen stimmen auch die Friedrich-Interpretationen zusammen. An die neuerdings um sublime Qualität ergänzte ‚unendliche Landschaft‘ lagern sich die patriotische Gebärde und die Melancholie des Künstlers an. Daß diesem seine eigenen Bilderfindungen „ein Räthsel“ blieben,³⁴ wird zum Charakter des Sublimen hinzuaddiert, so also auch das Unbewußte als Surrogat der klassischen Bildungsinhalte aufrufbar.

Eine begriffliche Arbeit an dieser Kategorie, die für die Friedrich-Forschung von Nutzen sein kann, scheint daher nur durch eine Zusammenführung philosophischer und kunsthistorischer Fragestellungen möglich, die beispielhaft in Jörg Zimmermanns Studie *„Bilder des Erhabenen – Zur Aktualität des Diskur-*

³² Silvia Bovenschen: Über Empfindlichkeit. Idiosynkrasie und Alltagsästhetik. Vortrag, gehalten am 2. September 1992 im Rahmen des Hannoveraner Kongresses ‚Die Aktualität des Ästhetischen‘.

³³ Ebenda, nach Mitschrift.

³⁴ „... mir selbst ist, was ich darstellen will, und wie ich es darstellen will, auf gewisse Weise ein Räthsel“; zit. nach Petra Maisak: C. D. Friedrich und Claude Lorrain. Zu einer Briefsendung Friedrichs an Amalie von Beulwitz in Rudolstadt um 1810. In: Pantheon 48 (1990). S. 123 ff., 128.

ses über Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer*³⁵ faßbar ist. Gemeinsamer Ausgangspunkt mit Lyotard ist die bei Kant gedachte ‚indirekte Darstellung‘ des Unendlichen. Kritik übt Zimmermann jedoch an der Übertragung des Kantschen Diskurses auf die Kunst, denn erst in der Romantik sei das Sublime auf die Kunstbetrachtung übertragen worden, exemplarisch in dem von Brentano, Arnim und Kleist verfaßten Text für die Berliner Abendblätter. Den Übergang von der Natur- zur Kunsterfahrung im Bild des Erhabenen und damit die Distanzierung von Kant ebenso wie vom bloßen Abbild des Erhabenen in der Natur beschreibt Zimmermann zunächst an Brentanos Selbstbekenntnis (S. 116). Diese bisher unpublizierte, weil vom Autor gestrichene Eingangspassage macht im übrigen nochmals deutlich, warum die ikonographische Vereinnahmung des Sublimen durch Rautmann und Dickel fehlgelt: Brentano äußert hier seine ganz persönliche Bilderfahrung, die bei aller tiefen Rührung verbleibende Fremdheit und Enttäuschung angesichts der Unmöglichkeit, das, was den Maler bewegte, nachempfinden zu können. Diese Irritation wird im publizierten Text nun poetisch umgesetzt. Brentano beruft sich im Bild der ‚unbegrenzten Wasserwüste‘ zunächst auf die Erfahrung des Erhabenen in der Natur, um diese dann für die Bildbetrachtung zu verwerfen und an die Stelle der Natur das Bild als Bild treten zu lassen. „Das was ich *in dem Bilde selbst* finden sollte, fand ich erst *zwischen mir und dem Bilde*, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild tat; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne; das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See fehlte ganz.“³⁶ Das Scheitern der Identifikation mit der Bildfigur bekräftigt die Unmöglichkeit, die Bilderfahrung der Naturerfahrung anzugleichen. Der Blick auf die ‚unbegrenzte Wasserwüste‘ ko-inzidiert zwar mit Kants Beobachtung des Meeres als eines „alles zu verschlingen drohenden Abgrund[s]“, der Unterschied zwischen jener Natur- und dieser Kunsterfahrung wird jedoch drastisch deutlich im Bezug auf die Flächigkeit des gemalten Hintergrunds. Anders als in der Betrachtung des Meeres verliert der Betrachter vor dem Bild den Gegenstand seiner Sehnsucht. Das Meer wird zur Wand und kann nicht mehr als imaginativer Übergang wahrgenommen werden. Die sich dennoch einstellende „wunderbare Empfindung“ bleibt dunkel, ist

³⁵ Jörg Zimmermann: Bilder des Erhabenen – Zur Aktualität des Diskurses über Caspar David Friedrichs ‚Mönch am Meer‘. In: Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard. Hrsg. von Wolfgang Welsch und Christine Pries. Weinheim 1991. S. 107–127.

³⁶ Zit. nach Hinz (wie Anm. 11). S. 213, Hervorhebungen von R. P. Der von Zimmermann (wie Anm. 35). S. 117 zitierte ‚Urtext‘ ist weniger verständlich, weil der entscheidende Hinweis auf die *zwischen* Bild und Betrachter entwickelte Spannung fehlt. Von einer Verfälschung des Textes in den Werkausgaben kann daher m. E. nicht gesprochen werden.

nicht mehr, wie Zimmermann bemerkt, auf die Art Kants und auch nicht durch Börsch-Supans „Bildinquisition“ (S. 121) auflösbar.

Mit dieser Erkenntnis, daß schon Brentano und Kleist Burkes und Kants Begriff des Sublimen für andere Zwecke einsetzten, nämlich um eine spezifisch moderne Bildstruktur in ihrer Problematik zu erfassen, zeigt sich, wie wenig eine bloß ideengeschichtliche Rezeption des Begriffs Friedrichs Landschaft in ihrem Wesen erfaßt, ebensowenig wie die affirmative Wendung des Begriffs in ein „es geschieht“ bei Newmann und Lyotard. Im Objektverlust entdeckte Brentano die melancholische Qualität Friedrichs, die die Nachwelt, den bewußten Vorstellungen des Künstlers folgend, kompensierte in der Transzendierung des Nichts. Friedrichs *Mönch am Meer* wäre in Brentanos Sinn nicht nur gegen die Illustration der sublimen Naturerfahrung im Landschaftsbild des 18. Jahrhunderts abzugrenzen, sondern auch gegen Boulléés im Entwurf des Newton-Kenotaphs nur zitierte und nicht realisierte sublimale Erfahrung.

Das Erhabene als Abweisung des Wunsches ‚hinüberzugehen‘ wird zudem bei Zimmermann als Anlaß und Ausgangspunkt für die Vielheit der Betrachterstimmen deutlich, die zwar parodistisch bestimmte Sehweisen vortragen, aber auch nicht durchgängig satirisch aufgefaßt werden können. Die Verantwortung für das Gesagte bleibt in der Schwebel. Diese in die Reflexion mündende Bedeutung des Sublimen sieht Zimmermann erst durch Kleists Überarbeitung des von Brentano und Arnim verfaßten Textes klar definiert. Denn Kleist wendet sich nicht, wie Brentano, unmittelbar von der enttäuschten Erwartung an das Bild in die Eröffnung der Ausstellungsgespräche, sondern führt den Dialog mit dem Bild fort bis zu jenem erhabenen Augenblick, der, mit Lyotard, „das Chaos der Geschichte“ unterbreche (S. 122). Kleist setzt sich in dieser eingefügten Passage mit dem Problem auseinander, den nicht in den Sujets selbst wurzelnden Eindruck wiederzugeben und wählt Sprach-Bilder, die nichts schon Dargestelltes übersetzen, sondern „im eigenen Medium ein Äquivalent für die außerordentliche Empfindung“ zu schaffen versuchen (S. 127). Daß „sich mit seinem [Friedrichs] Geiste eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe“, war eines dieser kongenialen Bilder. Zimmermann merkt treffend an, dies sei im Medium des Bildes eben gerade nicht darstellbar, „es sei denn, das Bildfeld selbst würde irreale ins Riesenhafte erweitert“ (S. 126). Das hier vorweggenommene Überschreiten der ästhetischen Grenze, Movens der Moderne, wurde erst in den überdimensionalen Leinwänden der Abstrakten Expressionisten wiederum im Bild des Erhabenen produziert und rezipiert.

Zimmermann scheint sich durch die Konzentration auf Kleists Anteil von den kritischen Potenzen des Sublimen allerdings eher abzuwenden. So versteht er

den erhabenen, sich der Repräsentanz entziehenden Augenblick wiederum auch als existentielle Befindlichkeit, verknüpft mit Heideggers „Hineingehaltenheit in das Nichts“ und dem Solipsismus der These 5.62 aus Wittgensteins ‚Tractatus logico-philosophicus‘ (S. 123). Um den Eindruck einer Negativität, die durch keinen moralischen oder religiösen Trost zu relativieren sei, philosophisch zu verankern, führt er auch Fichte an, wenngleich Kleist statt der Heroisierung des Ichs seine Nichtung beschließe. An diesem Punkt löst sich die Analyse, analog den früher betrachteten ikonologischen Untersuchungen, in geistesgeschichtlich-biographische Deduktionen auf. Kleists „klastrophobische“ Deutung wird schließlich auf seinen kurz bevorstehenden Selbstmord zurückgeführt; für ihn sei der „Augenblick des Erhabenen der im Bild antizipierte Augenblick der eigenen Vernichtung“ (S. 125).

Weiterreichende Überlegungen lassen sich Zimmermanns textimmanenter Analyse des Problems der Darstellbarkeit anschließen. Wie schon angedeutet, führt bei Kleist das Sublime, im Konstatieren, daß die eigenen Gefühle vor dem Bild „zu verworren seien“, um sie auszusprechen, zu einer reflexiven Vortragsform, in der eine bis heute nicht realisierte neue Bild-Betrachter-Beziehung aufscheint. Die ironische Brechung der von Kleist verwandten sublimen Metaphern in den satirischen Dialogen der Ausstellungsbesucher ist nicht nur ‚Kritik der Kritik‘. Brisant scheint besonders die Verschränkung eines poetischen Textes mit (freilich stilisierten) Alltagsäußerungen, insofern sie an Friedrich Schlegels Idee der Universalpoesie gemessen werden kann. Im Überleiten von der eigenen Enttäuschung zum Lauschen „auf die Äußerungen der Verschiedenheit der Beschauer um mich her“ sucht Schlegels Entwurf einer republikanisch verfaßten Poesie Realisierung. Wenn Brentano „die Äußerungen der Beschauer um mich her . . . als zu diesem Gemälde gehörig mit[teilt], das durchaus Dekoration ist, vor welchem eine Handlung vorangehen muß, indem es keine Ruhe gewährt“,³⁷ ist nicht etwa der an die abstrakte Kunst gerichtete Vorwurf des Dekorativen vorweggenommen, noch Gombrichs Postulat der ‚Kommentarbedürftigkeit‘ der Moderne legitimiert. Kleist wie Brentano sind sich wie Schlegel vielmehr bewußt, daß es „noch keine Form [gibt], die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken“.³⁸ Nichts könnte besser die Richtung von Kleists Rede beschreiben, als ein weiterer Satz aus dem Athenäums-Fragment Nr. 116. „Nur sie [die Universalpoesie] kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten *zwischen dem Dargestellten und dem Darstel-*

³⁷ *Hinz* (wie Anm. 11). S. 213.

³⁸ ‚Athenäums‘-Fragment Nr. 116 (1798), zit. nach Friedrich *Schlegel*: Kritische und theoretische Schriften. Stuttgart 1978. S. 90.

lenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.“³⁹ Näher als die selbst die Abwesenheit des Sinnes zum Sinn umdefinierende Friedrich-Ikonographie sind die ‚Empfindungen vor einer Seelandschaft‘ und Schlegels Universalpoesie an der historischen Wahrheit, dem Problem der Repräsentation. Allein an der Loslösung der künstlerischen Form von ihrem gesellschaftlichen Inhalt wäre die Rede von der ‚Entzweiung‘ konkretisierbar, als Bewahrung des revolutionären Impetus des Bürgertums in der Melancholie. Doch konkretisiert sich der gegenwärtige Verlust des Gesellschaftlichen im kräftige Urständ feiernden Nationalen. Der durch Friedrichs *Mönch am Meer* entfachte Widerstreit von Gefühlen und Verstehensweisen, in der Heterogenität der zeitgenössischen Betrachtung noch greifbar, welche die auktoriale Rede und diverse Dialogszenen, verschiedene Stillagen – Konversation, Spekulation und Poesie – zu einem ironischen Ganzen verdichtet, hat sich im Konsens der Ikonologen verflüchtigt, ohne je entfaltet worden zu sein.

³⁹ Ebenda. Hervorhebungen von R. P.