

Werner Busch

Caspar David Friedrich

I.

Nationale Stereotypen entstehen, sieht man von allen Vorläufern ab, recht eigentlich erst im 18. Jahrhundert im Zuge nationaler Selbstbewußtwerdung und Ausgrenzungsbemühungen unter anderem als Resultat von Kolonialismus und europäischen Neuordnungsversuchen. Ihr sprechendster Ort ist die politische Karikatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, und ihre Zuspitzung erfahren sie in der Französischen Revolution, als die Angst vor dem Übergreifen der Revolution auf nichtfranzösisches Territorium zu einer forcierten Benennung nationaler Eigenheiten – in bono und in malo – führte. Doch was passiert nach der Revolution? Wie kann es kommen, daß das Individualitätsstreben der deutschen Romantik, das Vertiefen in die eigene Subjektivität, der Versuch, aus den hierbei gemachten Erfahrungen eine neue Welt zu stiften, nach dem Scheitern der Revolution, wie kann es kommen, daß diese historisch genau zu datierende Bewußtseinsform als typisch deutscher Mystizismus diskreditiert wurde, der als Wesenskonstante des Deutschen mehr zu fürchten sei als aller Sansculottismus, dem noch Goethe 1795 in den Schillerschen *Horen* die Krone alles Schreckenerregenden und die Gesellschaft Zerstörenden zuerkannt hatte?¹ Einen gewichtigen Beitrag nun weniger für die Stereotypisierung als für die Diskreditierung des Romantischen hat zweifellos Goethe selbst geliefert. Das erschöpft sich mitnichten in der notorischen Bemerkung von dem Klassischen als dem Gesunden, dem Romantischen als dem Kranken.² Schon die Weimarer Preisaufgaben, die Goethe mit den Weimarer Kunstfreunden ab 1799 ausschreibt, sind als bewußt bezogene Gegenposition zu den ersten frühromantischen Schriften von Wackenroder, Tieck und Friedrich Schlegel zu lesen. Friedrich Schlegel begriff das durchaus und antwortete den Weimarnern mit Nachdruck in seinen «Gemäldebeschreibungen» von 1803 bis 1805. Alles das, was Goethe abgelehnt hatte, wird hier propagiert. Bewußte Anknüpfung an die altdeutsche Kunst wird gefordert, weil hier ein naives und entfremdetes Naturverhältnis gesehen wird, eine quasi natürliche Frömmigkeit; eine Erneuerung der Kunst wird erwartet durch die Rückkehr in den Dienst der Kirche. Zweifellos gibt Schlegel hier die eigene frühromantische Position tendenziell bereits wieder auf. Doch gerade durch die geforderte Rückkehr der Kunst in den Schoß der Kirche einerseits, durch ihre Historisierung andererseits gewinnt die Schlegelsche Romantikauffassung ihre kulturpolitische Stoßkraft.

Eine Zeitlang mochte Goethe noch hoffen, er könne den weiteren Gang der Kunst in seinem Sinne beeinflussen. Einerseits markierte er die Grenze

des für ihn noch Erträglichen deutlich, andererseits bemühte er sich um die romantischen Künstler. Runge nahm 1801 an den Weimarer Preisaufgaben teil und quälte sich redlich mit dem gestellten Thema «Achill und Skamandros», die kritische Stellungnahme der Weimaraner brachte ihn zu sich. «Wir sind keine Griechen mehr», schrieb er an seinen Bruder, «wie können wir denn auf den unseligen Einfall kommen, die alte Kunst wieder zurückrufen zu wollen.»³ Runge entwarf 1802/03 seine *Zeiten*, ließ sie 1805 für eine erste Auflage stechen, schickte sie Anfang 1806 Goethe, der sie 1807 für die *Jenaische Allgemeine Literatur Zeitung* durchaus positiv rezensierte, was Runge den Mut zu einer erhöhten zweiten Auflage gab. Den naturzyklischen Grundgedanken konnte Goethe akzeptieren, die Genauigkeit in der Wiedergabe pflanzlicher Bildung, die zeichnerische Klarheit, bis zu einer gewissen Grenze auch die Tiefsinnigkeit goutieren, er war bekanntlich nicht frei von einem Vertrauen in mystisch-okkulte Kosmosbilder. Die Grenze allerdings war erreicht, als die Brüder Riepenhausen, die 1803 zu Goethes Begeisterung die Polygnotschen Gemälde in strengen Umrißzeichnungen rekonstruiert hatten, diese 1805 in Stichform mit einem begleitenden Text herausgaben, in dem sie das Unvollkommene des Griechischen betonten, weil ihm die geistige Vollendung, die allein dem Christlichen und seiner Symbolsprache vorbehalten gewesen sei, gefehlt habe. In Meyers Rezension inseriert Goethe die wütenden Bemerkungen über «die neukatholische Sentimentalität», «das klosterbruderisirende, sternbaldisirende Unwesen».⁴ Doch als 1805 Caspar David Friedrich Zeichnungen zu den Weimarer Preisaufgaben einsandte, die nichts mit dem gestellten Thema zu tun hatten, teilte Goethe ihm dennoch einen halben Preis zu. Die Vollendung der Zeichnung, die Ausführung imponierte ihm, das Thema versuchte er zu übersehen. Den weiteren Werdegang Friedrichs verfolgte Goethe mit Aufmerksamkeit. Bilder von ihm wurden in Weimar ausgestellt, es kam zu Ankäufen, Goethe besuchte ihn 1810 in seinem Atelier, schließlich forderte er ihn im Herbst 1816 auf, Wolkenstudien in Öl auf der Basis der Howardschen Wolkenterminologie, die Goethe 1815 kennengelernt hatte, zu fertigen. Friedrich lehnte offensichtlich ziemlich brüsk ab. Die leichten, freien Wolken wollte er nicht sklavisch in eine Ordnung gezwängt sehen. Goethe mußte enttäuscht sein, daß alle seine Bemühungen nichts fruchteten. Sein Adlatus Meyer hatte schon 1809 Friedrichs atmosphärische Begabung besonders gelobt, und so hielt Goethe Friedrich für fähig, seine Vorstellungen von der Landschaftsmalerei einzulösen. Endgültig niedergelegt hatte Goethe diese in dem 1813 begonnenen und 1816 vollendeten Aufsatz *Ruisdael als Landschaftsmaler*, der den Auftakt zu einer Serie von Aufsätzen gegen die romantische Landschaftsauffassung bildete und den man geradezu als einen erneuten, auf Friedrich gerichteten Bekehrungsversuch lesen konnte. Goethe schien die Hoffnung nicht aufgeben zu wollen, denn in Friedrichs Werk konnte er weder altchristliche Thematik noch historistische Stilisierung der Form entdecken und damit auch keine

ostentative Verweisdimension auf etwas dem Bild nicht wesensmäßig Eingeschriebenes.

Das war bei den Nazarenern anders. Cornelius war dem Lukasbund beigetreten, Overbeck und Wilhelm Schadow waren zum Katholizismus konvertiert, Dürers Geburtstag wurde vom Lukasbund von 1815 an regelmäßig gefeiert, der Freskoauftrag für die Casa Bartholdy war erteilt, die Gruppe vergrößerte sich zusehends. Es mochte Goethe erscheinen, als nähmen nach dem Wiener Kongreß die Nazarener entscheidenden Einfluß auf die offizielle Kulturpolitik. Durch die Feder Heinrich Meyers ließ er 1817 mit dem Aufsatz über «neudeutsche religios-patriotische Kunst» eine Philippika auf die Nazarener niedergehen. In der Folgezeit kam Goethe auf die hier geäußerten Argumente immer wieder zurück. Die Bindung an Religion und Nation scheint ihm der Grundfehler dieser Kunst, die damit die alle eigentliche Kunst definierende Autonomie verrate. Mit Eckermann etwa sprach er «über die falsche Tendenz solcher Künstler, welche die Religion zur Kunst machen wollen».⁵ In den *Maximen und Reflexionen* heißt es: «Es gibt keine patriotische Kunst und keine patriotische Wissenschaft. Beide gehören, wie alles hohe Gute, der ganzen Welt an [...]»⁶ Es half nichts. 1819 veranstalteten die Nazarener im Palazzo Cafarelli eine erste Ausstellung deutscher Künstler in Rom, und vor allem Friedrich Schlegel und Johann David Passavant schritten zur Propagierung und Verteidigung. Ihre Schriften richteten sich nicht nur implizit gegen Goethe. Schlegel nutzte die fromme, altdeutsche Kunst der Nazarener, zu denen sich auch seine beiden Stiefsöhne Philipp und Johannes Veit gesellt hatten, für einen wohlfeilen Angriff auf den französischen, von der Herkunft her republikanischen Klassizismus,⁷ und Passavant verband nachdrücklich Historismus und Nationalismus: «[...] ein jedes Volk [habe] nach Außen seine besondere auf Geschichte und Religion sich gründende Eigentümlichkeit», «[...] anwendbar bleibt bei einem Volke nur das, was aus ihm selbst entsprungen oder doch sehr verwandt ist»,⁸ und von daher sei es absurd, die Antike für das Deutsche zum Vorbild zu erwählen. Es ist sonderbar, am Ende seines Lebens mußte Goethe realisieren, daß sein klassizistisches Paradigma für die Kunst nicht durchzusetzen war, selbst die realistischen Düsseldorfer Neuansätze um 1830 erschienen ihm nur als eine Fortsetzung der romantischen Bestrebungen, er sah in ihnen keine die Wirklichkeit bejahende Lebendigkeit. Doch nach seinem Tode 1832 mit seiner Verklärung zum Inbegriff deutscher Klassizität begannen seine Argumente zumindest indirekt zu greifen. Die romantischen Künstler, insonderheit Caspar David Friedrich, wurden vollständig vergessen, die Nazarener, ganz gegen ihr Grundbekenntnis, akademisierten sich, ihre altdeutsch-katholische Stilisierung wich einem gemäßigten offiziellen Klassizismus.

II.

Die erneute Wendung, nun zu einer endgültig nationalistisch argumentierenden Interpretation der Romantik, die in einer geradezu triumphalen Wiederentdeckung Caspar David Friedrichs gipfelt, stiftete die Jahrtausendausstellung 1906. Die Kunstgeschichte möchte die Wiederentdeckung gerne als Ruhmesartikel des Faches verbuchen, doch liest man die Texte zur neuen Wertschätzung Friedrichs, die deutlich im Geiste des Rembrandtdeutschen Julius Langbehn geschrieben sind, so trübt sich das Bild auf der Stelle ins Dunkelste. War schon die Jahrtausendausstellung selbst als «Kundgebung deutschen Kulturwillens und Kulturbewußtseins»⁹ begriffen worden, so mußte Friedrich erhalten als Vertreter «unverfälschter deutscher Form», er konnte gegen die «Talmikultur» der Gründerzeit ins Feld geführt werden, gegen deren leeren Akademismus. In ihm, so war man überzeugt, habe sich der «Instinkt der Rasse» Bahn gebrochen,¹⁰ zeige sich echte Nationalkultur, denn er schöpfe «aus den noch unentweihten Quellen der Natur».¹¹ Für Zivilisationskritik und Diskreditierung der Moderne schien Friedrich geeignet. Damit war die Richtung vorgezeichnet und das Repertoire für die Aneignung Friedrichs im Dritten Reich bereitgestellt. In Kurt Karl Eberleins *Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler – Ein Volksbuch deutscher Kunst* von 1939 konnte der Rembrandtdeutsche nun sein Pendant im Friedrichdeutschen finden,¹² konnte der einsame einzelne Friedrich für das vaterländische Schicksal stehen, für deutsche Innerlichkeit, Seelentiefe und Heroismus. Eberlein verstieg sich schließlich zu der Feststellung: «Diese Romantik ist deutsche Kampfkunst, ist Entsaugungskunst, ist Opferkunst»;¹³ insofern kann der Einzelgänger Friedrich nun Vorbild für die Volksgemeinschaft sein. Hitler sah das 1937 in der Eröffnungsrede der ersten «Großen Deutschen Kunstausstellung» nicht anders – und Eberlein dürfte auf seine Rede reagiert haben: Die Romantiker «fühlten und empfanden als Deutsche und rechneten natürlich dementsprechend mit einer dauernden Bewertung ihrer Werke, entsprechend der Lebensdauer des deutschen Volkes»,¹⁴ und so verwundert es nicht, daß Friedrichs Bilder in der Reichskanzlei hingen. Spätestens hier ist das Romantische zum Wesensmerkmal des Deutschen geworden.

Nun sollte man denken, mit dem Ende des Dritten Reiches sei auch dieser völkische Gedanke obsolet geworden. Das ist nun leider nicht so. Ungewollt hat die Kunstgeschichte daran ihren Anteil. 1975 erschien Robert Rosenblums ungemein folgenreiches Buch *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*. Die These des Buches, ebenso einfach wie eingängig, lautet in einem Satz gesagt: Es gibt eine durchgehende Tradition, hier nordisch genannt, von der deutschen Romantik bis zum amerikanischen Abstrakten Expressionismus, in der es den Künstlern darauf ankommt, durch ihre Bilder eine Transzendenzenerfahrung in einer als säkular erkannten Welt zu ermöglichen. Rosenblum sieht eine ununterbrochene Kette von Künstlern damit be-

faßt, romantische Erfahrungen zu revitalisieren: von Friedrich und Turner über van Gogh, Hodler, Munch, Kandinsky, Klee und Mondrian zu Beginn der Moderne um 1900 von einem eigenen amerikanischen Strang von Landschaftsmalern wie Bierstaedt über Georgia O'Keeffe, Talk, Still und Pollock zu dem eigentlichen Höhepunkt dieser Tradition bei Rothko und Newman. Das Übernatürliche soll in der Natur zum Ausdruck gebracht werden, und die ästhetische Kategorie, die dieses Überwältigende faßt, ist die des Sublimen.

Eines zweiten, älteren Buches muß gedacht werden, das Rosenblum nur am Rande zitiert – doch muß es ihm ein Gutteil seiner Grundidee eingegeben haben: Sixten Ringboms *The Sounding Cosmos; a Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting* von 1970. Mit diesem Buch war die kunsthistorische Fiktion eines fortschreitenden formalen Prozesses in der Moderne bis zu reiner Abstraktion obsolet geworden. Die kosmologisch-anthroposophische Dimension eines Großteils der Moderne um 1900/1910 wurde sichtbar, und auch diese Tradition war bis in die Romantik zurück und bis in die Gegenwart hinein zu verfolgen; der Weg führt einerseits über Carl Gustav Carus und seine Schriften zu Caspar David Friedrich, dessen Schüler Carus war, andererseits aber auch über Carus zu Goethe und seiner Metamorphosenlehre, die letztlich mystisch-okkulte Traditionen neben genauester Naturbeobachtung nicht verleugnen konnte, und vorwärts führen alle Wege zu Joseph Beuys, selbst wenn auf dem Wege eine Fülle anthroposophisch-theosophisch oder rosenkreuzerisch fundierter Künstler sichtbar geworden ist – von Brancusi bis Yves Klein.

Die Berliner Jahrhundertausstellung von 1999 bündelte diese kunsthistorischen Vorstellungen, indem sie einerseits Friedrichs *Mönch am Meer* und sein Pendant *Die Abtei im Eichwald* mit der Berliner Fassung von Barnett Newmans *Who's afraid of red, yellow and blue* konfrontierte und im darauffolgenden großen Saal einer Serie von Kandinskys zur Abstraktion führender Kompositionen eine Reihe von Yves Kleins rein blauen Bildern gegenüberstellte. Einzelstudien, wie die von Regine Prange über das Kristalline, die dieses romantische Kunstsymbol mit seiner kosmologischen Metaphorik von Friedrich bis Bruno Taut und Paul Klee verfolgt, haben den Stand der Forschung in dieser Frage unhintergebar gemacht.¹⁵ Doch sind diese Ergebnisse – wofür sie per se nichts können – dem Mißbrauch ausgesetzt, und sie leisten ihm dann Vor-schub, wenn sie die aufgezeigte Tradition für «nordisch» und für ein Wesensmerkmal des Deutschen erklären.

Ein Beispiel mit kulturpolitisch verheerenden Folgen: 1994/95 fand in Edinburgh und London eine große Ausstellung unter Beteiligung zahlreicher englischer und deutscher Kunsthistoriker statt mit dem Titel «The Romantic Spirit in German Art 1790–1990»; sie wurde später in München übernommen, die ursprünglich knapp 300 Exponate wurden hier megaloman zu einer Schüttung von über 500 Bildern.¹⁶ Ein großer romantischer Brei entstand, der geradezu urwüchsig von Friedrich zu Beuys führte. Die zahlreichen Katalog-

essays gaben sich alle Mühe zu differenzieren; es half wieder nichts, hängen blieb die Grobthese. Die englische Presse fiel unisono über die Ausstellung her, selbst linksliberale Organe wie *Guardian* oder *Independent* überschlugen sich. Der Weg führte aus dieser Sicht weniger von Friedrich zu Beuys als direkt von Friedrich zu Hitler und in die Reichskanzlei. Der deutsche Mystizismus wurde als fortdauernde Weltgefahr beschworen. Mystischer Urschleim wurde zur braunen Soße. Die selbsternannten Mystagogen kommen nach dieser Vorstellung offenbar immer aus Deutschland.

Es braucht hier nicht darüber nachgedacht zu werden, inwieweit eine derartige Reaktion sich aus Ängsten über das wiedervereinigte erstarkte Deutschland erklärt. Die Frage sollte hier vielmehr lauten, wie man als Wissenschaftler derartig nationalistischen Verallgemeinerungen gegensteuern kann. Wohl nur durch eine klare Historisierung der jeweiligen Phänomene. Nun sind einer derartigen Historisierung Postmoderne und Poststrukturalismus nicht gerade förderlich. Noch weniger förderlich sind allerdings ironisch-intellektualistische Distanzierungen, in denen der Intellektuelle sich über alle Niederungen des typisch Deutschen und Nationalen erhebt, um es damit in seiner Existenz nur permanent zu bestätigen. Ein Sich-lustig-Machen über deutsche Innerlichkeit oder deutschen Wald schreibt die Klischees nur fort. Abschätzig Sätze wie: «Nie war die Malerei in der Moderne deutscher als hier» in bezug auf Friedrichs Landschaften in einer Untersuchung über «Ansichten der deutschen Kunst» von 1999 dürften letztlich kontraproduktiv sein.¹⁷ Wir halten es mit Werner Hofmanns kürzlich erschienener Streitschrift *Wie deutsch ist die deutsche Kunst?* (1999), der das wesensmäßig Deutsche durch jeweiliges genaues Hinschauen, durch historisches Herleiten und Vergleichen im internationalen Rahmen schlicht aus der Welt schafft.¹⁸ Das Sublime, um es so zu sagen, wird man trotz Kant und Schiller kaum zu einer deutschen Kategorie machen können.

III.

So sehr es notwendig erscheint, überhistorische Setzungen wie das wesensmäßig Deutsche historisch aufzulösen, so wenig läßt sich bestreiten, daß Friedrich und das sich an ihn Anschließende wie der romantische Mystizismus zu den Bausteinen des kollektiven Gedächtnisses der Deutschen gehören. Über keinen älteren Künstler dürften mehr Bücher in deutscher Sprache auf dem Markt sein als über Friedrich. Coffetable books, populäre und wissenschaftliche Darstellungen, Paperbacks, Kataloge. Und insofern fragt sich, was prädestiniert ihn dafür? Es sind wohl zwei Dinge: der Künstlertypus und die tendenzielle Offenheit seiner Werke. Vom Typus her scheint Friedrich geradezu eine Idealverkörperung eines bürgerlichen Helden, der nach dem Tode des klassischen Helden vor allem als Geistesheroe und Künstler firmiert. Der klassische Held, so Hegel, setzt sein Recht aus sich heraus, bestimmt

seine Geschicke übergesellschaftlich selbst und steht damit an der Spitze der Gesellschaft, der bürgerliche Held ist gesellschaftlicher Außenseiter.¹⁹ Der Künstler ist eine Ausprägung dieses Typus, sein idealer Anspruch und seine Produkte sind dem Markt nicht, zumindest nicht widerspruchslös, zu vermitteln. Der Verbrecher, wie wir von Baudelaire bis Benjamin lernen können, ist ein anderer, der Dandy ein dritter.²⁰ Doch der Künstler ist als Verkörperung des Typus insofern besonders geeignet, als sich sein Außenseitertum schon von jeher ihm anschloß – als exzentrischer Habitus, als melancholische Veranlagung, als gottähnlich im Schöpferischen. Allerdings bereitete seine soziale Integration, bei zugestandenem Marotten und gelegentlich ideeller Belohnung, lange kein Problem: An der höfischen Tafel fand er am Katzentisch seinen Platz neben dem Koch und dem Gärtner, im städtischen Raum bestimmten die Gilden die Häufigkeit seines Vorkommens und seinen Preis. Um 1800 weitgehend freigesetzt von den Bindungen an Hof, Stadt und Kirche, konnte sein Außenseitertum existenzbedrohend werden. Zum Helden taugte nun, wer nicht nur den klassisch zugestandenen Künstlerhabitus bestätigte, sondern die neuen, sozialen Bedingungen so weit als möglich negierte und eine gänzliche Ausschließlichkeit für seine Künstlerexistenz in Anspruch nahm, unkorruptierbar seiner «Bestimmung» folgend. Da es im kleinstaatlichen Deutschland keine Bohème wie in Frankreich gab, fand sich auch kein öffentlicher Ort, der als Bühne für die Formierung einer nach außen gewendeten Existenz des Künstlers hätte dienen können. So blieb nur der Weg nach innen: ins Atelier und ins eigene Innere.

Friedrich entsprach der Vorgabe vollkommen: ein melancholischer, schwerblütiger Einzelgänger, arm, aber aufrecht, ein besessener Arbeiter, der seine Tätigkeit als Dienst an der Kunst, vor allem aber als Gottesdienst begriff, gegen den Zeitgeist anschwimmend, nach kurzem Erfolg weitgehend verkannt und fortschreitend vergessen, dabei unbeirrbar seinen Weg gehend. Sein Atelier, das wir vor allem durch drei Bilder seines Freundes Kersting kennen: völlig kahl, allein mit einer Staffelei, einem Beistelltischchen und einer Reißschiene an der Wand ausgestattet, die Fenster im unteren Teil durch Läden verschlossen, um das rechte indirekte Mallicht zu erzeugen, aber so auch allen Kontakt nach außen kappend, der dort tätige Künstler allein seinen Vorstellungen anheimgegeben.²¹ Seine schriftlichen Äußerungen zur Kunst – bezeichnenderweise in einer ersten Zusammenstellung 1924 *Bekanntnisse* genannt – sind von einer kargen Apodiktik, auch hier unverwechselfähige Individualität hervorkehrend, in jeder Beziehung eigenständig.²²

Am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn stehen zwei Extremwerke – der *Tetschener Altar* und der *Mönch am Meer* –, die die öffentliche Meinung polarisierten. Als Weihnachten 1808 der *Tetschener Altar* für kurze Zeit in Friedrichs Atelier ausgestellt wurde – bei Lampenlicht und auf schwarzem Tuch –, wurde der karge Raum zu einer Pilgerstätte für Kunstinteressierte, der Künstler selbst entzog sich, indem er verreiste. Der ausbrechende so ge-



Tetschener Altar

nannte «Ramdohr-Streit» zeigt die Wirkung. Der *Mönch am Meer* und sein Pendant, die *Abtei im Eichwalde*, kamen zeitversetzt, aber jeweils zu spät, in die Berliner Ausstellung 1810. Aufsehen erregten sie genug. Der von Kleist unautorisiert und grundsätzlich überarbeitete und erweiterte Text zum *Mönch* von Arnim und Brentano beschäftigt die Germanistik seitdem. Und am Ende seines Lebens, in den dreißiger Jahren, bereits von Krankheit gezeichnet, noch einmal zwei Bilder, zwar zeitgenössisch kaum noch zur Kenntnis genommen, dafür aber in der Forschung des 20. Jahrhunderts um so mehr bewundert: die *Lebensstufen* und das *Große Gehege*. Letzteres, wie der *Mönch am Meer*, zeitgenössisch ohne jede Parallele, von extremer formaler Zuspitzung und Reduktion, bis heute, wiederum wie der *Mönch am Meer*, ohne jede konsensfähige Deutung. Diese Mischung aus erratischer Persönlichkeit und hermetischem Werk wollte wohl zur bürgerlichen Heroisierung taugen: Dabei war Friedrich nicht eigentlich ein künstlerisches «Genie», d. h. spontan, aus dem Impuls in überwältigender Geste handelnd, als vielmehr grüblerisch, in großer Langsamkeit und Sorgfalt seiner Auffassung des Gegenstandes nachspürend: Ethos, nicht Pathos trieben ihn um.

Die Bestimmung dieses Ethos bei tendenzieller Sinnoffenheit der Werke hat die neuere Friedrich-Forschung in sehr unterschiedliche, sich zum Teil ausschließende Richtungen gehen lassen. Kulminationspunkt war der zweihundertste Geburtstag Friedrichs im Jahre 1974, der eine Fülle von Publikationen hervorgebracht bzw. in der unmittelbaren Folge angeregt hat. Sichtbaren Ausdruck fand das Jubiläum in großen Ausstellungen in West und Ost, in Hamburg und Dresden. Möglich war die intensive Beschäftigung mit Friedrich nur, weil ein Jahr vor dem Jubiläumsdatum das großartige Werkverzeichnis von Börsch-Supan erschienen war, ungemein präzise im Detail durch Ausschöpfung breiter Quellenbestände einerseits und durch Nachweis werkgeschichtlicher Zusammenhänge andererseits. Doch das Werkverzeichnis bezog auch in der Deutungsfrage deutlich Position, worauf die beiden Ausstellungen in Ost und West auf je eigene Weise reagierten, gefolgt von Kongreßakten in der DDR und einer Sammelpublikation von politisch engagierten 68ern in der Bundesrepublik.²³ Damit waren drei klar voneinander zu scheidende Deutungsansätze markiert; sie propagierten den religiösen, den politischen und, wie man sagen könnte, den naturmystischen Friedrich. Der religiöse und der politische schienen einander auszuschließen. Die politische Position, die Friedrich zum Freiheitskämpfer im deutschen Rock machte, hatte den Zeitgeist auf ihrer Seite und konnte den religiösen Friedrich leicht als konservative Fiktion diskreditieren. Die naturmystische Position vermittelte zwischen den beiden anderen insofern, als sie die politische wie die religiöse Dimension in Friedrichs Werk in frühromantischer Literatur- bzw. Literarbezügen aufgehen ließ. Aus dieser Sicht zweifelte sie bereits an der Berechtigung der Annahme eindimensionaler Konnotationen der Friedrichschen Bilder, seien sie religiös oder politisch verstanden. Die Vertreter der religiösen und politischen Position hatten Friedrichs Bilder klassisch ikonographisch gelesen, jedem Gegenstand, verstanden als eindeutiges Zeichen, wurde eine religiöse respektive politische Bedeutung beigemessen, gerechtfertigt durch tradierte Symbolik oder Metaphorik, der Bildsinn ergab sich aus einer Addition der Bildzeichen. Notwendig mußte nach Zeichenbedeutungen gesucht werden, die sich einem gemeinsamen Deutungshorizont verdankten. Beide Positionen reflektierten nicht, ob ihnen das jeweilige Bild in seiner individuellen Verfaßtheit ein Recht auf Annahme eindeutiger Konnotationen überhaupt einräumt. Selbst wenn die naturmystische Position – Friedrich liest die Natur in seinem (frühromantischen) Sinne und beteiligt auch den Betrachter an seiner Lektüre – bereits Rezeptionsfragen berücksichtigt, so verzichtet sie doch in ihrer vorschnellen Anbindung an Texte auf eine Berücksichtigung der Bedeutung von Werkprozeß und struktureller Anlage für die Sinnkonstituierung Friedrichscher Bilder. Ein einsamer, wenig rezipierter Aufsatz von 1974 hat sich auf sehr subtile Weise strukturanalytischen Fragen bei Friedrich gewidmet, doch da es ihm in hermeneutischer Immanenz allein darum geht, das jeweilige Werk als Transzendenzerfahrung stiftend zu begreifen und zu-

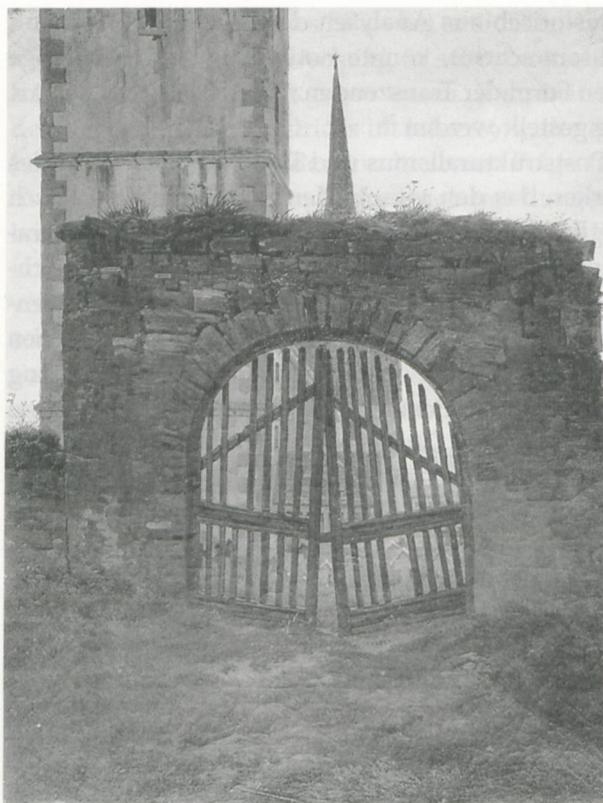
dem der Werkbegriff überhistorisch aus Analysen der Bilder von Newman und Rothko gewonnen zu sein scheint, konnte notwendig nicht die Frage nach der historisch bedingten Form der Transzendenzdarstellung und der Art der Transzendenzzerfahrung gestellt werden.²⁴

Heute, im Zeitalter von Poststrukturalismus und Dekonstruktion und des Ecoschen offenen Kunstwerkes, das den verschiedensten, nicht hierarchisch gestuften Diskursen zugänglich ist, hat die naturmystische Ausdeutungsvariante mit einer gewissen Notwendigkeit Saison. Denn frühromantische Dichtung und Theorie, die sich selbst bereits als vom Rezipienten fortzuschreibende Kritik begreift, scheint, beraubt man sie ihres Anspruches auf utopischen Vorschein unentfremdeter Naturerfahrung bzw. auf Eröffnung einer Ahnung eines universalen Zusammenhanges, leicht einer diskursiven Offenheit zu vermitteln. Joseph Leo Koerners *Caspar David Friedrich and the subject of landscape* von 1990 dürfte Ausdruck dieser Position sein.²⁵ Über weite Strecken kann man ihr folgen: Die Bilder zeigen nicht Natur als Abbild, sondern das Erlebnis von Natur, die Gegenstände haben keine eindeutigen Konnotationen, vielmehr ist die Sinnstiftung rezeptionsbedingt und wird im individuellen Werk jeweils neu geprägt, ohne subjektive Erfahrung und Sinnbeimesung kommt das Bild nicht zur Wirkung etc., doch wird auch hier nicht die Frage beantwortet, wie und wodurch denn das Erlebnis der Natur und nicht Natur als Abbild gezeigt wird, wie und wodurch die Rezeption gesteuert wird (in der Tat gehen wir davon aus, daß sie als geschichtliches Produkt nicht gänzlich freigegeben sein kann), wie und wodurch denn Sinnbeimesung herausgefordert wird und schließlich, dann doch, welcher Art und wie weitgehend damit die Sinnvorgabe durch den Künstler ist.

IV.

In der folgenden Werkanalyse soll versucht werden, eine Antwort auf die aufgeworfenen Fragen und das offensichtliche methodische Dilemma zu finden. Gewählt sei dafür ein eher unscheinbares Werk, denn die hier vorgeschlagene Annäherungsweise muß sich auch vor einem auf den ersten Blick geradezu simplen Bild bewähren. Das Gemälde trägt den Titel *Der Kirchhof* und stammt mit reichlicher Sicherheit aus der zweiten Hälfte der 1820er Jahre. Offenbar war es 1833 in Bremen unter dem Titel *Der Kirchhof zu Prißnitz bei Dresden* ausgestellt, es ist heute in der Bremer Kunsthalle. Die Lokalisierung ist zu bestätigen durch eine Zeichnung eines Friedrich-Schülers, die den beinahe identischen Blick zeigt. Ferner ist überliefert, daß Friedrich 1824 gemeinsam mit Carl Gustav Carus auf dem Friedhof von Prißnitz Grabkreuze gezeichnet hat. So dürften Friedrich bei der Ausführung des Gemäldes eigene zeichnerische Studien zur Verfügung gestanden haben.²⁶

Immer mehr begreifen wir, daß Friedrich grundsätzlich seine Bilder auf der Basis unmittelbarer zeichnerischer Naturstudien angelegt hat. Das scheint an



«Der Kirchhof»

sich nichts Besonderes zu sein. Doch Friedrichs Vorgehen unterscheidet sich von einer klassischen Entwurfspraxis insofern, als die zeichnerischen Notate – sie können etwa Geländestreifen, also Landschaftsstrukturen oder Einzelgegenstände umfassen – in gänzlicher Wortwörtlichkeit ins Bild übernommen werden. Das geht so weit, daß selbst ihre perspektivische oder zeitbedingt atmosphärische Sicht verpflichtend für die Übernahme ist. Die Inserierung von Wirklichkeitspartikeln, die sich einer bestimmten Erfahrung und Aufnahme verdanken, scheint für Friedrich die Wahrheit des Gezeigten zu gewährleisten. Doch die Frage ist, wie sich die Wirklichkeitspartikel zu einer bildnerischen Einheit fügen und was für eine bildnerische Einheit das ist, oder anders ausgedrückt, was sie soll.

Unmittelbar ins Auge springt beim gewählten Beispiel zweierlei: Die nahsichtig genommene, im Schatten liegende Friedhofsmauer mit dem morschen, verzogenen Holzlattentor riegelt das Bild, vor allem dadurch, daß sie bildparallel angeordnet ist, nach vorne hin ab. Zum anderen ist das Gatter exakt auf der senkrechten Mittelachse des Bildes angeordnet, sie geht mitten durch den Spalt der einander zugeneigten Torflügel. So ist der vordere Bildteil, ist das Hauptmotiv geradezu achsensymmetrisch angeordnet. Das ist eine

höchst ungewöhnliche und höchst unklassische Anordnung, denn eine deutliche Mittelachsenbetonung legt einerseits die Bildhandlung still und fixiert andererseits den Betrachter vor dem Bild, eine derartige Ordnung hat etwas Unausweichliches. Daß die Anordnung hier nicht starr wirkt, liegt u. a. am Verfallscharakter von Tor und Mauer, an den unruhigen wildwüchsigen Gras- und Lehmpassagen im Vordergrund. Dennoch bleibt das Abriegelnde und Konfrontierende von Mauer und Tor erhalten. Der Querriegel erschwert den Blick auf das Dahinterliegende: Durch die Ritzen des Gatters sieht man einen im Licht liegenden, halb zugewachsenen Friedhof mit Grabkreuzen, ein Kirchengebäude in der Verkürzung mit Anbauten, ihm vorgelagert, halb von der Mauer verdeckt, aber sie überragend, ein breiter Turm, von dem man, da auch er noch relativ nahsichtig erscheint, nur die ersten drei Geschosse sieht, der Rest ist vom oberen Bildrand abgeschnitten, dafür sieht man über dem entfernteren Querhaus einen Turmhelm, der mit einer goldenen Spitze in den Himmel ragt, neben dem Querhaus ein weiteres Nebengebäude und die Andeutung von Landschaft in der Ferne, ein erleuchtetes Feld und Wald oder Hügelstreifen darüber. Die seitlichen schmalen Mauerstücke und das ummauerte Tor sind im oberen Abschluß von einem Gras- und Wildblumenstreifen gesäumt. Wir müssen uns eine offenbar tiefstehende Sonne denken, denn der Gras- und Blumenkranz ist golden durchstrahlt. Der gesamte hintere Teil scheint im Gegensatz zum vorderen keiner Ordnung zu unterliegen, durch den schweren Turm sind die Gewichte deutlich nach links verschoben. Doch es scheint nur so, denn die Ordnung ist hier schwerer auszumachen. Wir meinen schon jetzt, daß dies Absicht ist und einen Wahrnehmungs- und damit auch Erkenntnisprozeß eines geduldigen, sich vertiefenden Betrachters herausfordert.

Zuerst dürfte auffallen, daß der Spalt im Gatter exakt der Form des vom Mauerfirst angeschnittenen Turmhelmes entspricht und daß die linke Schräge dieses Turmhelmes exakt da ansetzt, wo Mauerfirst und senkrechte Mittelachse sich schneiden. Der Spalt, der auf der Mittelachse sitzt, scheint so an den Turm gebunden, und wenn das so ist, dann muß auch die Neigung der Torflügel zueinander genau dem Winkel des Turmhelmes entsprechen. Dann wird man feststellen, daß die waagerechte Mittelachse des Bildes durch den oberen Rand des rechten Mauerstücks markiert wird, wiederum auf den Millimeter genau. Führt man diese Linie durchs Bild, so kommt es auch hier zu einer Verschränkung, die derjenigen von Spalt und Turmhelm ähnelt: Die waagerechte Mittelachse verläuft am Dachansatz des Querhauses und greift dann über auf das Gurtgesims des ersten Geschosses des nahsichtigen breiten Turmes; die linke, vor dem Himmel sich abzeichnende Spitze des Gurtgesimses führt die waagerechte Mittelachse aus dem Bild.

Einmal auf diese von der Bildfläche her gedachten geometrischen Verschränkungen aufmerksam geworden, wird man nicht umhin können, nach der Rolle der für Friedrichs gesamtes Œuvre wichtigsten ästhetischen Tei-

lungslinie zu fragen, nach der des Goldenen Schnittes, der im Gegensatz zur Mittelachsenbetonung keine Fixierung bewirkt, sondern ästhetisches Wohlgefallen auslöst; er bildet eine unorthodoxe, lebendige Linie. Von den vier Linien des Goldenen Schnittes, den beiden waagerechten und den beiden senkrechten, ist die rechte senkrechte in der gesamten Geschichte der europäischen Kunst die wichtigste. In ungezählten Bildern markiert sie, offenbar unseren europäischen Lesegewohnheiten von links nach rechts entsprechend, ein Stück weit von der senkrechten Mittelachse nach rechts versetzt, da, wo wir es als ästhetisch befriedigend empfinden, den Erscheinungsort der Hauptperson, des Helden. Von hier strahlt der Held aus und empfängt die Strahlen aller seiner Planeten.

Das gilt nicht weniger für das Landschaftsbild. In Friedrichs selten harmonisch-glücklichem frühen Sommerbild von 1807 vereinigen sich exakt auf dieser Linie die zwei das Bild beherrschenden Bäume, Birke und Pappel, zu einer aufrechten, verschlungenen Figur, und um nur ja deutlich zu machen, worum es geht, schnäbeln auf den Millimeter genau auf dieser Achse auf einer von den Bäumen ausgehenden Laube zwei Tauben – und in der Laube umarmt sich ein arkadisches Liebespaar. Mensch und Natur erscheinen (ausnahmsweise) in völliger Harmonie.²⁷ Glück für einen kurzen Moment im Leben: Auf den Sommer werden Herbst und Winter folgen. Hier ist die Verwendung des ästhetischen Maßes in seiner Bedeutsamkeit einfach. Ein Jahr später beim *Tetschener Altar* verwendet Friedrich alle vier Linien des Goldenen Schnittes in hochkomplexer Funktion, offenbar eröffnet sich hier für den Künstler ein ausgesprochen breites Spektrum an Möglichkeiten.

Beim *Kirchhof* scheint es auf den ersten Blick keine ostentative Verwendung dieses Systems zu geben. Doch verfolgt man den Verlauf der Hauptlinie, also der rechten Senkrechten des Goldenen Schnittes, so bezeichnet sie zweierlei: eine Lücke im rechten Flügel des Lattentores und die Seitenkante des Kirchenquerhauses. Verlängert man die abgebrochene Latte, so läuft sie auf der rechten Seite des Turmhelmes weiter und führt exakt zur Spitze. In der Lücke jedoch stehen zwei weiße Grabkreuze, zum Schutz überdacht, das Licht fängt sich auf der rechten Dachseite. Die Neigung dieser beiden schrägstehenden Kreuze jedoch ist so, daß ihre Achse wiederum direkt zur Kirchturmspitze führt. Nur noch ein entsprechendes weißes Kreuz mit Schrägdach ist vollständig sichtbar, es steht im Türspalt, und auch seine Neigung weist auf die Turmspitze. Durch ihre Dachform sind die drei Kreuze Pfeile, insofern als Zeichen, als Indikator zu lesen. In Friedrichs berühmtem *Eismeer*-Bild von 1823/24 beispielsweise verweist ein aus Eisblöcken gebildeter Pfeil sehr viel ostentativer genau von der senkrechten Mittelachse im Bildvordergrund aus auf das vom Eis eingeschlossene und zerstörte Schiff.²⁸

Man könnte die Strukturanlage des *Kirchhofes* noch weiter analysieren, doch dürften die für das Verständnis des Bildes wichtigsten Voraussetzungen genannt sein. Allerdings gilt es, noch eines sehr nachdrücklich zu betonen:



«Das Eismeer»

Sicher kann man Tor, Turm, Blumen oder Kreuz mit aus der Symboltradition entlehnter Bedeutung befrachten und dem Bild auf diese Weise durch Inbeziehungsetzen der tradierten Zeichen einen Text unterlegen. Etwa: Das Diesseits liegt im Dunkel, der Weg zum Jenseits ist verschlossen (Tor), doch das ahnbare Licht nährt unsere Hoffnung auf Auferstehung von den Toten (Blumen) und Erlösung im Himmel (Turm).²⁹ Selbst wenn diese Deutung von der Tendenz her sich als richtig erweisen sollte, so nutzt Friedrich doch nicht eine derartige konventionelle Zeichensprache. Ihre Validität ist um 1800 entschieden fragwürdig geworden, denn die Zeichen erheben in der Tradition klassischer Kunst objektiven Anspruch, transportieren Gewißheit; Zeichen und Bedeutung sind in dieser Tradition bruchlos eins. Eben diese Gewißheit ist Friedrich und seinen romantischen Zeitgenossen abhanden gekommen, aber auch einem strengen Protestantismus, in dem wir Friedrich verankern möchten. Das heißt, zwischen Zeichen und Bedeutung tut sich eine Lücke auf, gar ein Abgrund. Bedeutungszuweisung ist allein subjektiv, relativ und nur punktuell möglich und insofern nicht verbindlich vermittelbar.

In diese Lücke stößt die Ästhetik, oder anders ausgedrückt: Friedrich entwickelt ein abstraktes geometrisches, von der Bildfläche her gedachtes Strukturverfahren, von dem er weiß, daß es ästhetisch wirksam ist. Er gibt uns die Natur in ihrer wirklichen Erscheinung. Per se ist die Natur allerdings hoff-

nungslos. Indem er sie aber auf subtile Weise in ein ästhetisches Gebilde überführt, beteiligt er den Betrachter an der Suche nach einer neuen Wahrheit. Nicht ein Abbild von Glaubenssätzen liefert er also, sondern – nun allerdings durchaus frühromantisch gedacht – eine in ästhetischen Glanz verhüllte, als fragmentarisch erfahrene Wirklichkeit, die so nicht – um es noch einmal zu sagen – die alte Bedeutsamkeit zurückbekommt, sondern nur den Vorschein einer neuen entwirft. Damit ist die Lücke zwischen Zeichen und Bedeutung nicht geschlossen, sondern umspielt, im Bewußtsein ihrer fortdauernden Existenz.

Kann es angesichts dieser Verfaßtheit der Zeichen einen Text geben, der den Bildsinn benennt? Friedrich, daran scheint es keinen Zweifel geben zu können, war ein frommer Protestant, insofern mußte es ihm um eine tendenzielle Restituierung der alten geheiligten Zeichen gehen; er unternahm dies auf ästhetischem Wege, insofern ist es am Betrachter, das Angebot anzunehmen. Friedrich tut alles, um ihn ästhetisch vorzubereiten und seine Wahrnehmung zu lenken. Erlösungsgewißheit kann es auch für Friedrich nicht geben, aber er kann uns auf die Erlösungshoffnung ästhetisch, und wohl nur so, vorbereiten. Wer das Angebot annimmt, der nimmt's, wer nicht, der nicht. Behauptet wird nichts, aber ein Erfahrungsprozeß angeregt. Und insofern ist es dann legitim zu sagen, aber eben auch nur dann: Das Diesseits ist dunkel, kein heilversprechender Weg führt zum Tor, aber wir wünschten uns doch einen. Im Licht hinter dem Tor liegt der Friedhof, also nur angesichts des Todes kann Hoffnung aufkeimen. Durch den Tod zum ewigen Leben – dieser Weg kann nur ästhetisch angedeutet, nicht mehr als Dogma abgebildet werden.

Ist das deutsch? Ist es nicht vielmehr eine Form des Ausdrucks einer generellen Entfremdungserfahrung nach der Französischen Revolution, der andere, auch aus anderen Ländern, an die Seite zu stellen wären?

Werner Busch
Caspar David Friedrich

Anmerkungen

- 1 Johann Wolfgang von Goethe, Literarischer Sansculottismus, in: ders., Werke, Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 12, München 1981, S. 239–244.
- 2 Johann Wolfgang von Goethe, Maximen und Reflexionen, in: ders., Werke (wie Anm. 1), S. 487 (Nr. 863).

- 3 Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*, hrsg. v. Daniel Runge, 2 Bde., Hamburg 1840/41, Bd. 1, S. 6.
- 4 Zit. n. Richard Benz, *Goethe und die romantische Kunst*, München o. J. [1940], S. 120.
- 5 Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. v. Fritz Bergemann, Wiesbaden 1955, S. 103.
- 6 Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in: *Werke* (wie Anm. 2), S. 487 (Nr. 859).
- 7 Friedrich Schlegel, *Über die deutsche Kunstaussstellung in Rom, im Frühjahr 1819, und den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. v. Ernst Behler, Bd. 4, Paderborn/München/Wien 1959, S. 239 f.
- 8 [Johann David Passavant], *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana, zu Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist, von einem deutschen Künstler in Rom, Heidelberg/Speyer 1820*, S. 67 f.
- 9 Georg Fuchs, *Deutsche Form – Betrachtungen zur deutschen Jahrhundert-Ausstellung, München/Leipzig 1907*, S. 68, zit. n. Klaus Wolbert, «Deutsche Innerlichkeit». Die Wiederentdeckung im deutschen Imperialismus, in: *Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt*, hrsg. v. Werner Hofmann, Frankfurt/M. 1974, S. 36.
- 10 Ebd., S. 107.
- 11 R. Syring, *Das Atemholen der Seele*, in: *Theosophische Kultur* 4, 1912, S. 203, zit. n. Wolbert, «Deutsche Innerlichkeit» (wie Anm. 9), S. 54.
- 12 Zit. n. Berthold Hinz, *Die Mobilisierung im deutschen Faschismus*, in: *Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt* (wie Anm. 9), S. 56.
- 13 Zit. n. Werner Hofmann, *Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streitschrift*, Leipzig 1999, S. 19.
- 14 Zit. n. Hinz, *Die Mobilisierung im deutschen Faschismus* (wie Anm. 12), S. 58 (*Völkischer Beobachter*, 19. 7. 1937).
- 15 Regine Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol*. Bruno Taut und Paul Klee, Hildesheim/Zürich/New York 1991.
- 16 Kat. Ausst. *The Romantic Spirit in German Art 1790–1990*, hrsg. v. Keith Hartley u. a., The Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, The Hayward Gallery, South Bank Centre, London, Cambridge 1994; *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990*, Haus der Kunst, München, Stuttgart 1995.
- 17 Hans Belting, *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, Köln 1999, S. 67.
- 18 Hofmann, *Wie deutsch ist die deutsche Kunst?* (wie Anm. 13).
- 19 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 1, in: *ders., Werke in 20 Bänden*, Bd. 13, Frankfurt/M. 1970, S. 236–255.
- 20 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt/M. 1974, S. 80.
- 21 Werner Schnell, *Georg Friedrich Kersting (1785–1847). Das zeichnerische und malerische Werk mit Œuvrekatalog*, Berlin 1994, Kat. Nr. A 29, A 48, A 72.
- 22 Kurt Karl Eberlein, *Caspar David Friedrich – Bekenntnisse*, Leipzig 1924; die heutigen Ausgaben variieren den Titel: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hrsg. v. Sigrid Hinz, Berlin 1968.
- 23 Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973; Kat. Ausst. *Caspar David Friedrich 1774–1840*, Hamburger Kunsthalle, München 1974; Berthold Hinz/Hans-Joachim Kunst u. a., *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*, Gießen 1976; Kat. Ausst. *Caspar David Friedrich und sein Kreis*. Zum 200. Geburtstag, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden 1974; *Caspar David Friedrich. Bildende Kunst zwischen der Französischen*

- Revolution von 1789 und der bürgerlich-demokratischen Revolution von 1848. Caspar David Friedrich-Konferenz 1974.
- 24 Michael Brötje, Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 19 (1974), S. 43–88.
- 25 Joseph Leo Koerner, Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt, München 1998.
- 26 Börsch-Supan/Jähniq, Caspar David Friedrich (wie Anm. 23), Kat. Nr. 357.
- 27 Ebd., Kat. Nr. 164.
- 28 Ebd., Kat. Nr. 311.
- 29 Ebd.

Literaturhinweise

- Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähniq, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973.
- Werner Hofmann (Hrsg.), Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt, Frankfurt/M. 1974.
- Werner Hofmann, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000.
- Hans-Joachim Kunst u. a., Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich, Gießen 1976.
- Christoph Vitali (Hrsg.), Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990, Stuttgart 1995.