

Werner Busch

Forschungsbericht zur nicht unproblematischen kunsthistorischen Romantik-Forschung in Deutschland: Friedrich, Runge und Zeitgenossen

Die deutsche kunsthistorische Romantik-Forschung nach dem Zweiten Weltkrieg ist nicht ohne die Hypothek des ‚Dritten Reichs‘ zu denken. Die Kulturpolitik der Nationalsozialisten hat Caspar David Friedrich zum Inbegriff des ‚deutschen Wesens‘ gemacht. Aus Anlass von Friedrichs 100. Todestag veranstaltete die Dresdener Gemäldegalerie 1940 eine Ausstellung, die ihre besondere Sinngebung in der Zeitschrift *Die Kunst im Deutschen Reich* erfuhr, wo es heißt, Friedrich verkörpere „innerste Züge unseres nationalen und völkischen Wesens“.¹ Am Ende resümiert der Aufsatz mit dem Titel *Deutsche Innerlichkeit*: „In Caspar David Friedrichs Werk, der Leistung keines anderen Volkes vergleichbar, wird das ewige Deutschland immer wesentliche Züge seiner Seele in seiner Verkündigung erblicken.“² Eine solche Formulierung spielt unter anderem mit dem romantischen Begriff der Kunstreligion. Als nach zwölf Jahren das auf 1000 Jahre angelegte Reich am Ende war, wollte man von der nationalistischen Dimension nichts mehr wissen, die mit Kurt Karl Eberleins Volksbuch zu Caspar David Friedrich von 1939 in der Propagierung des Friedrichdeutschen – nach dem Vorbild des Rembrandtdeutschen von Julius Langbehn – gegipfelt hatte.³ Die Zuschreibung der Innerlichkeit allerdings sollte gewahrt bleiben. Die humanistische Entpolitisierung Friedrichs führte dazu, dass man vorerst auf die unproblematischere Beschäftigung mit der deutschen Spätromantik in Gestalt von Ludwig Richter und Moritz von Schwind auswich. Nach dem Zusammenbruch konnten sie eine Trostfunktion übernehmen. Man kann sich die Auflagenhöhe etwa der Blauen Bücher zu Ludwig Richter heute kaum noch vorstellen; Richters Werke wurden, wie schon nach dem Ersten Weltkrieg, zum deutschen Hausschatz. Die enge, kleinbürgerliche Idylle, ein wenig resignierend und naturverklärend, konnte offenbar der Zeitstimmung adäquat Ausdruck geben.

1 Werner Kloos: *Deutsche Innerlichkeit. Zum 100. Todestag von Caspar David Friedrich*. In: *Die Kunst im Deutschen Reich* 5 (1940), S. 150–159, hier S. 151.

2 Ebd., S. 159.

3 Kurt Karl Eberlein: *Caspar David Friedrich, der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch deutscher Kunst*. Bielefeld u. a. 1939.

Nach der deutschen Konsolidierung in den späten 50er und frühen 60er Jahren begann die systematische Erforschung der Kunst des zuvor weitgehend verpönten 19. Jahrhunderts, gefördert durch die Fritz-Thyssen-Stiftung. Ein Resultat war das Werkverzeichnis zu Caspar David Friedrich, das der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft 1967 bei Helmut Börsch-Supan in Auftrag gab und das 1973/74 zum 200. Geburtstag Friedrichs vorlag.⁴ Wie der Autor schreibt, hat ihm diese Arbeit ermöglicht, seine an der Bildgestaltung Caspar David Friedrichs orientierte Dissertation zu überdenken und systematisch durch Untersuchungen zur allegorischen Aussage der Bilder zu ergänzen. Sein Ziel war die Entschlüsselung der Friedrichschen Bildersprache. Die Forschung ist bis heute auf dieses umfassende Kompendium, das alle denkbaren und damals zur Verfügung stehenden Quellen zu Friedrich zusammengetragen hat, angewiesen. Börsch-Supan hat seine Entschlüsselungsergebnisse in einem Bedeutungsindex niedergelegt, in dem er so gut wie alle Gegenstände Friedrichscher Bilder mit Symbolbedeutung beladen hat. Das hat bis zum heutigen Tag zu einer unversöhnlichen und scheinbar unauflösbaren Debatte über die Berechtigung dieser Setzungen geführt.

Im Jubiläumsjahr 1974 fanden in Dresden und Hamburg, in Ost und West, große Ausstellungen statt, die beide auf ihre Weise eine Gegenposition zu Börsch-Supan einnahmen. In Hamburg propagierte man den von der frühromantisch-naturmystischen Literatur beeinflussten Friedrich und sah im Gegensatz zu den Börsch-Supanschen Sinnfestschreibungen eine tendenzielle Sinnoffenheit der Bilder. Auf der Dresdener Ausstellung, mehr noch auf der in Greifswald folgenden Friedrich-Konferenz, war es der politische Friedrich, der gesehen wurde als das „Produkt eines sich ausformenden bürgerlich-demokratischen Lebensgefühls, eines neuen Geschichtsbewußtseins und Nationalgefühls“. Nun fand in Hamburg parallel zur Friedrich-Ausstellung 1974 der Deutsche Kunsthistorikertag mit einer Friedrich-Sektion statt, und hier wurde ebenfalls von einer jüngeren Generation dem politischen Friedrich das Wort geredet. Diese Position fand in zwei Publikationen ihren Niederschlag, dem von Berthold Hinz, Hans-Joachim Kunst, Peter Märker u. a. herausgegebenen Band *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich* und dem von Werner Hofmann mit einer gewissen Reserve verantworteten Band *Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Aspekte zum Verhältnis von Mensch und Natur in der bürgerlichen Gesellschaft*.⁵ Gerechtfertigt sah man sich in Ost und West durch Friedrichs Engagement in den Freiheitskriegen, seine Zugehörigkeit zum Kreis der verdäch-

4 Helmut Börsch-Supan u. Karl Wilhelm Jähmig: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*. München 1973.

5 Berthold Hinz, Hans-Joachim Kunst u. a.: *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*. Gießen 1976; Werner Hofmann: *Caspar David Friedrich und*

tigten Demagogen und seine auch spätere Verwendung der Demagogentracht in seinen Bildern, trotz des Verbotes dieser Tracht an der Dresdener Akademie, an der Friedrich Landschaft unterrichtete. Verkürzt gesagt: All das, was Börsch-Supan religiös gedeutet hatte, erfuhr nun seine politische Interpretation mit der gleichen Verbindlichkeit. Es lässt sich auch sagen, woher das Repertoire der politischen Inanspruchnahme der Friedrichschen Gegenstände stammte: aus einem kleinen Buch von Hans Wolf Jäger *Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz* von 1971.⁶ Die Texte der Greifswalder Konferenz erschienen im Übrigen 1978 in einem Sonderband der wissenschaftlichen Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität.⁷ Begleitet wurde die politische Ausdeutung noch durch die Dissertation von Peter Märker 1974, die erstaunlicherweise soeben noch einmal unverändert erschienen ist, und durch die von Peter Rautmann 1976.⁸

Damit war, gelinde gesagt, die Debatte eröffnet, wobei die frühromantisch-naturmystische Deutungsvariante in doppelter Hinsicht im Vorteil war. Zum einen konnte sie die religiöse und die politische Position gleichermaßen integrieren und einer Deutung unterstellen, die sie aufgehen ließ in einer eher unbestimmten utopischen Zukunftshoffnung nach dem Scheitern der Französischen Revolution, nach welcher dereinst im Schlegelschen Sinn der universale Zusammenhang wieder hergestellt sein würde. Zum anderen konnte sie sich in Umberto Ecos Vorstellung vom offenen Kunstwerk aufgehoben sehen, der zufolge definitive Sinnzuschreibungen grundsätzlich in Frage zu stellen sind. Das Problem der frühromantischen Deutungsvariante liegt allerdings darin, dass beinahe beliebig das gesamte Arsenal frühromantischer Literatur und Theoriebildung auf das Haupt des armen Friedrich gehäuft wurde, der darunter kaum mehr zu erkennen war, jedenfalls seine individuellen Konturen verlor. Einschlägigstes Beispiel hierfür ist Joseph Leo Koerners zuerst 1990 erschienenes Buch, das auf Deutsch unter dem Titel *Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt* 1998 herauskam und neben sämtlichen deutschen romantischen Literaten selbst Wordsworth heranzieht.⁹ Heraus kommt in dieser Tradition letztlich ein pantheistischer und zu-

die deutsche Nachwelt. Aspekte zum Verhältnis von Mensch und Natur in der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1974.

6 Hans-Wolf Jäger: *Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz*. Stuttgart 1971.

7 *Caspar David Friedrich. Bildende Kunst zwischen der Französischen Revolution und der bürgerlich-demokratischen Revolution von 1848. 1. Greifswalder Romantik-Konferenz 1974* (=Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität; Sonderband). Greifswald 1978; vgl. Hannelore Gärtner (Hrsg.): *Caspar David Friedrich: Leben, Werk, Diskussion*. Berlin 1977.

8 Peter Märker: *Geschichte als Natur. Untersuchungen zur Entwicklungsvorstellung bei Caspar David Friedrich*. Kiel 1994; Peter Rautmann: *Caspar David Friedrich. Landschaft als Sinnbild bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung*. Frankfurt a.M. 1979 [zugleich: Hamburg, Diss., 1976].

9 Joseph Leo Koerner: *Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt*. München 1998.

gleich der Ästhetik des Sublimen verpflichteter Friedrich – wogegen Johannes Grave schon in seiner Magisterarbeit *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen* 2001 Einspruch erhoben hat.¹⁰ Dem einseitigen Verständnis der drei genannten Positionen habe ich versucht entgegenzuarbeiten, zuerst in einem Aufsatz von 1987 mit dem Titel *Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst*.¹¹ Es sollte der Widerspruch der drei Ansätze insofern aufgelöst werden, als ich die zeichenhafte Eindeutigkeit, sei sie nun religiös oder politisch orientiert, und die Annahme der tendenziellen Sinnoffenheit durch die Ablehnung der Behauptung von Allegorie oder Symbol im ersten Falle und von gänzlicher Unbestimmtheit im zweiten Falle im Begriff der Metapher zu vereinigen gesucht habe. Die Metapher eröffnet ohne gänzliche Festschreibung bestimmte Bedeutungsfelder, die vom Betrachter in der Rezeption Friedrichscher Bilder auf durchaus subjektive, d. h. relative Weise zu besetzen sind. Dieser Gedanke eines metaphorischen Verfahrens bei Friedrich ist von Hilmar Frank in seinem gelehrten Buch mit dem Titel *Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich* von 2004 aufgegriffen worden und durch den im Zusammenhang mit der Landschaftsmalerei um 1800 von Christian August Semler im Rückgriff auf den von Rousseau geprägten Begriff der „rêverie“ ergänzt worden, mit dem ein Terminus gefunden ist, der den von Friedrichs Figuren vollzogenen Blick in die Landschaft nicht einfach als eine Reflexionsform begreift, die auch aufklärerisch-rational zu denken wäre, sondern als einen träumerischen Modus, bei dem die Wirkung des Gesehenen nur halb bewusst ist.¹² Friedrich gibt die Richtung der Erfahrung vor, er folgt nicht einem vorgängigen Text, der etwa im Werk zeichenhaft eingelöst würde.

Nach den Ausstellungen und Konferenzen hat in der DDR das an Boden gewonnen, was man, entschieden positiv verstanden, Regionalforschung nennen könnte. In den Archiven der DDR sind weitere Quellen zu Friedrich aufgetan worden, zusammengefasst 1985 von Karl-Ludwig Hoch, dessen Dissertation von 1981, nur im Typoskript vorhanden, nach wie vor die beste Charakterisierung von Friedrichs religiöser Position liefert.¹³ Hierzu hat Johannes Grave, allerdings ohne die Dissertation von Hoch zu nennen, 2011 einen weiteren Vorschlag gemacht:

10 Johannes Grave: *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs „Eismeer“ als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*. Weimar 2001.

11 Werner Busch: *Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst*. In: *Romantik*. Beiträge von Werner Busch u. a. Annweiler 1987, S. 1–29.

12 Hilmar Frank: *Aussichten ins Unermessliche. Perspektiven und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*. Berlin 2004.

13 Karl-Ludwig Hoch: *Caspar David Friedrichs Frömmigkeit und seine Ehrfurcht vor der Natur* [Leipzig, Diss., 1981].

*Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik.*¹⁴ Verkürzt gesagt ist demnach Friedrich Protestant mit einem streng ausgeprägten lutherischen Gnadenbegriff; es gibt Züge von Pietismus bis hin zum Herrnhutertum, seltenere Einsprengsel von Pantheismus, den man besser nach einem um 1820 von dem Theologen Karl Christian Friedrich Krause im Gespräch mit Carl Gustav Carus geprägten Begriff ‚Panentheismus‘ nennen sollte, denn ein reines Verströmen in die Natur gibt es bei Friedrich nicht, alle Erfahrung ist an den einen Gott zurückgebunden. Man kann auch von Zügen der negativen Theologie sprechen, wie Schreier es 1990 getan hat.¹⁵ Glaubensgewissheit auf Erden gibt es nicht, nur Hoffnung auf Erlösung nach dem Tode. Zusätzlich hat von westlicher Seite Gerhard Eimer in seiner Arbeit *Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich* von 1982 schwedische Einflüsse auf Friedrichs Glaubensauffassung geltend gemacht,¹⁶ was nicht ganz abwegig ist: Friedrich war Schwede. Sein König Gustav IV. Adolf, dem er zuerst den *Tetschener Altar* widmen wollte, was aus politischen Gründen schließlich nicht mehr möglich war, stilisierte sich zum Retter des Protestantismus nach dem Vorbild seines Vorfahren Gustav II. Adolf; er hatte ausgeprägt pietistisch-herrnhuterische Züge, die ihren Ausdruck etwa in einer Natureinkehr mitten in der Schlacht fanden.

Dieses Problem der Friedrichforschung, die durch sein Werk aufgegebene theologische Verortung, scheint mir im Großen und Ganzen geklärt, der in dieser Frage vor kurzem noch einmal unternommene Neuanlauf nicht haltbar zu sein. Doch dazu gleich noch im Zusammenhang. Aus der Regionalforschung hervorgegangen, wenn auch erst nach der Wende publiziert, ist eine ganze Reihe von genauen Untersuchungen zu Friedrichs Reisen und seinen dabei vorgenommenen motivischen Erschließungen bestimmter Regionen: Rügen, Harz, Sächsische Schweiz, Böhmen, aus der Feder von Hermann Zschoche, Frank Richter und dem bereits zitierten Pfarrer Hoch.¹⁷ Diese Forschungen waren Voraussetzung für das gerade erschienene, von Christina Grummt in zehnjähriger Arbeit erstellte Werkverzeichnis der mehr als 1000 Zeichnungen Caspar David Friedrichs, in dem es durch Autopsie aller Zeichnungen möglich war, Skizzenbuchzusammenhänge zu sichern, Reiseverläufe zu präzisieren, Datierungen zu korrigieren und Entwick-

14 Johannes Grave: *Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik*. Zürich 2011.

15 Christoph Schreier: Negative Theologie? Zur Evokation des Transzendenten bei Caspar David Friedrich. In: *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte VIII* (1990), S. 99–113.

16 Gerhard Eimer: *Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich*. Frankfurt a. M. 1982.

17 Hermann Zschoche: *Caspar David Friedrichs Rügen. Eine Spurensuche*. Husum u. a. 2007; ders.: *Caspar David Friedrich im Harz*. Husum 2008; Frank Richter: *Caspar David Friedrich. Das Riesengebirge und die böhmischen Berge*. Husum 2012; Karl-Ludwig Hoch: *Caspar David Friedrich in der Sächsischen Schweiz. Skizzen, Motive, Bilder*. Dresden 1996.

lungsstränge aufzuzeigen.¹⁸ Durch die Qualität der Zweitonabbildungen aller Zeichnungen liegt nun ein unerlässliches Arbeitswerkzeug vor, bei aller denkbaren Kritik im Einzelnen.

Zu den Ergebnissen der Regionalforschung gehört schließlich auch, dass bestimmte, im Schatten der Großen (Friedrich und Runge) stehende Künstler auch in ihrem Bezug zu diesen sichtbar werden, wie etwa Klinkowström, der 2010 im Rahmen der Greifswalder Ausstellung *Die Geburt der Romantik. Friedrich, Runge, Klinkowström* einen aus den Quellen gesicherten Platz in der Romantikforschung erhält,¹⁹ was zuvor schon in vorzüglicher Weise der von einem Kolloquium begleiteten Carus-Ausstellung in Dresden und Berlin für diesen Freund Friedrichs und Goethes gelungen war. Katalog und Kolloquiumsband erschienen 2009.²⁰

In jüngerer Zeit sind vier größere Arbeiten zu Friedrich erschienen, Werner Hofmanns Buch von 2000, mein eigenes von 2003, das von Hilmar Frank von 2004, gefolgt von meiner lexikalischen Zusammenfassung im Allgemeinen Künstler-Lexikon 2005, und schließlich das soeben erschienene Buch von Johannes Grave 2012.²¹ Alle Arbeiten versuchen auf unterschiedliche Weise sich dem Problem der Interdependenz von Form und Inhalt zu nähern. Hofmann konstatiert Kontrastkoppelungen besonders bei den Friedrichschen Bilderpaaren, betont den offenen Kontext der Werke, sieht extreme Formfiguren, die Ausdrucks- und Bedeutungsfigur zugleich sind, betont die spannungsvolle Verschränkung von Nähe und Ferne in der Vertikalstaffelung, lehnt, wie auch ich, die wenigen orthodox-religiösen Bilder wegen ihrer Einsinnigkeit ab und macht den Schillerschen Begriff der ‚dunklen Totalidee‘ stark. Das ähnelt dem von Frank ins Zentrum gestellten Begriff der „rêverie“ und markiert einen halbbewussten Zustand von Wahrnehmung oder, mit Schleiermacher zu reden, von Anschauung, Gefühl und Erkenntnis. Ich selbst habe versucht, über eine genaue Untersuchung des Werkprozesses – Friedrich montiert seine Bilder aus vor dem Objekt studierten Wirklichkeitspartikeln zu einem künstlerischen Organismus, der die Wirklichkeitsver-

18 Christina Grummt: *Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das gesamte Werk*. 2 Bde. München 2011.

19 Uwe Schröder (Hrsg.): *Die Geburt der Romantik. Friedrich, Runge, Klinkowström*. Greifswald 2010.

20 Petra Kuhlmann-Hodick, Gerd Spitzer u. Bernhard Maaz (Hrsg.): *Carl Gustav Carus. Natur und Idee. Katalog*. Berlin 2009; dies. (Hrsg.): *Carl Gustav Carus. Wahrnehmung und Konstruktion. Essays*. Berlin 2009.

21 Werner Hofmann: *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*. München 2000; Werner Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*. München 2003; Frank: *Ausichten ins Unermessliche* (Anm. 12); Johannes Grave: *Caspar David Friedrich*. München 2012.

pflichtung transzendiert – hinter Friedrichs Bildkonstruktionsfiguren zu kommen, und meine, sie in den Vorstellungen der romantischen Mathematik eines Novalis, Oken und vor allem Schleiermacher gefunden zu haben. Novalis läßt Mathematik auf sehr grundsätzliche Weise religiös auf, was zu der Setzung führt: „Reine Mathematik ist Religion“. ²² Schleiermacher, der Novalis' mathematische Fragmente herausgegeben hat, selbst wenn sie unter Friedrich Schlegels Namen erschienen sind, hat selbst über transzendente Mathematik am Beispiel der Kegelschnitte reflektiert und sieht die Hyperbel als die höchste Form, als Inbegriff der Unendlichkeitsvorstellung. Es ist diejenige Form, die Friedrich, wie man schon in den 20er Jahren beobachtet hat, am häufigsten als Bildfigur verwendet. Das Konkrete der Natur geht im Abstrakten der Mathematik auf als der einzigen Form, die Verweisungsdimensionen auf das Göttliche eröffnet.

Diese Bemühungen von Hofmann, Busch und Frank mündeten in den Essener und Hamburger Katalog der Friedrich-Ausstellung von 2006, ²³ der zu wütenden Antworten und Rezensionen derjenigen geführt hat, die man die neuen Traditionalisten nennen könnte und die letztlich den Börsch-Supanschen Ansatz fortzuschreiben möchten – am drastischsten Reinhard Zimmermann, ²⁴ in gemäßigter Form in einer ausführlichen Rezension meines Buches Christian Scholl, der seine Position dann 2007 in seinem umfangreichen Buch zu Friedrich, Runge und den Nazarenern unter dem Titel *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst* niedergelegt hat. ²⁵ Selbst wenn Scholl einen weiteren Sinnbildbegriff propagiert, so ist doch Friedrichs Anbindung an barocke Ikonographie und Emblematik für sein Argument zentral. In diesem Sinne hat nun allerdings Thomas Noll, bereits 2006 und ebenfalls in Göttingen, ein Buch des Titels *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich* mit dem verräterischen Untertitel *Physikotheologie, Wirkungsästhetik und Emblematik* herausgegeben und damit Friedrich gänzlich im 18. Jahrhun-

²² Novalis: *Schriften*. Hrsg. v. Ludwig Tieck u. Friedrich Schlegel. Paris 1840, S. 276.

²³ Hubertus Gaßner (Hrsg.): *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik. Katalog*. München 2006.

²⁴ Vgl. Reinhard Zimmermann: Das Geheimnis des Grabes und der Zukunft. Caspar David Friedrichs ‚Gedanken‘ in den Bilderpaaren. In: *Jahrbuch der Berliner Museen N.F.* 42 (2000 [ersch. 2003]), S. 187–257; ders.: „Kommet und sehet“. Caspar David Friedrichs Bildverständnis und die Frage des „offenen Kunstwerks“. In: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 62 (2002), S. 65–93, und ausführliche Rezensionen dess. zu den Büchern von Hofmann, Busch, Frank und jetzt Grave, die mit geradezu erschreckender Aggressivität die Autoren angreifen, um die eigene Position zu behaupten.

²⁵ Christian Scholl: *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*. München 2007; vgl. ders.: Rezension zu: Werner Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion* [siehe Anm. 21]. In: *Journal für Kunstgeschichte* 7 (2003), S. 372–381.

dert verankert.²⁶ Apodiktisch wird Friedrich zum Physikotheologen und Emblematiser in barocker Tradition gestempelt. Die Emblemwerke, die auf ihn zur Anwendung gebracht werden, stammen zumeist aus dem 17., weniger aus dem 18. Jahrhundert, und die Physikotheologie, um nur dies vorsichtig anzumerken, ist eine gänzlich aufklärerische Unternehmung. Sie diente der Rechtfertigung neuerer wissenschaftlicher Erkenntnis im religiösen Kontext und verlor gleich nach der Mitte des 18. Jahrhunderts rasant an Einfluss – man denke nur an Kants frühe Abhandlung zum Sublimen aus den 1750er Jahren und vergleiche sie mit seinen Bemerkungen zum Sublimen in der *Kritik der Urteilskraft* von 1790, wo aber auch nichts von physikotheologischem Gedankengut geblieben ist. Friedrich in eine Reihe mit Brockes und Scheuchzer zu stellen, scheint mir nicht möglich zu sein. Wer in Friedrichs Bildern eine optimistische Rechtfertigungsstrategie für naturwissenschaftliche Erkenntnis sehen will, verfehlt seine tiefe Melancholie ebenso wie seinen historischen Ort nach dem Scheitern der Französischen Revolution.

Das jüngst erschienene Buch von Grave wägt vor diesem Hintergrund vorsichtig und souverän ab.²⁷ Es lehnt sowohl die einseitig zeichenhafte wie auch eine auf gänzliche Sinnoffenheit pochende Lektüre der Friedrichschen Bilder ab und betont Friedrichs ausgeprägt ästhetische Bildordnung, die den Betrachter zur Reflexion des Sichtbaren führt und zugleich dessen religiöse Grundierung erfahrbar werden lässt – als möglichen Erfahrungsvorgang und nicht als bloße Setzung. Damit scheint mir die Friedrich-Forschung an einem guten Punkt angelangt zu sein.

Ganz kurz zur Runge- und Nazarener-Forschung. Der Beginn einer ernsthaften, quellenbasierten Runge-Forschung vollzog sich gänzlich wie im Falle Friedrichs. Friedrich ist 1774 geboren, und so lag 1974 das vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft in Auftrag gegebene Werkverzeichnis vor,²⁸ Runge ist 1777 geboren, wieder wurde der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft tätig, und 1975 erschien Jörg Traegers Monographie und kritischer Katalog zu Runge: beides Meilensteine der Erforschung der Romantik, bis heute nicht überholt.²⁹ Und ebenso wie bei Friedrich folgte die Hamburger Kunsthalle bei Runge mit einer großen Ausstellung sowie mit einem Kolloquium *Runge – Fragen und Antworten*, dessen Beiträge 1979 vorgelegt werden konnten.³⁰ Im selben Jahr erschienen auch

²⁶ Thomas Noll: *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich. Physikotheologie, Wirkungssästhetik und Emblematisierung. Voraussetzungen und Deutung.* München 2006.

²⁷ Grave: *Caspar David Friedrich* (Anm. 21).

²⁸ Börsch-Supan u. Jähnig: *Caspar David Friedrich* (Anm. 4).

²⁹ Jörg Traeger: *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog.* München 1975; ders.: *Philipp Otto Runge oder Die Geburt einer neuen Kunst.* München 1977.

³⁰ Hanna Hohl (Hrsg.): *Runge. Fragen und Antworten.* München 1979.

die Akten des entsprechenden DDR-Kolloquiums der 2. Greifswalder Romantik-Konferenz.³¹ Damit hatte auch die Forschung zu Runge ihre Basis. Doch Runge ist spröder als Friedrich, intellektueller, fordert keine Bekenntnisse heraus, und so blieb die folgende Forschung sehr viel gemäßigter und von sehr viel geringerem Umfang. Wichtig sind zwei kleinere Bücher, die Teilaspekte des bei Traeger Aufgerufenen behandeln: der von Konrad Feilchenfeldt kommentierte, noch vor Traegers Monographie publizierte Briefwechsel Brentano – Runge von 1974 und Karl Möseneders Buch über Runge und Jakob Böhme von 1981.³²

Nun basiert alle Runge-Forschung auf den von Runges Bruder Daniel 1840–41 herausgegebenen *Hinterlassenen Schriften*, deren Originalvorlagen nur zum geringsten Teil erhalten sind, was insofern ein besonderes Problem aufwirft, als Daniel die Schriften Philipp Ottos, zumeist Briefe, ganz offensichtlich gereinigt hat, vor allem wohl in politischer Hinsicht. Runge, der schon 1810 starb, hing offenbar nicht nur vaterländischen Gedanken an, sondern auch den Idealen der Französischen Revolution. Und wie bei Friedrich dürften diese Überzeugungen in religiöse Vorstellungen eingebettet gewesen sein, wenn auch bei Runge in stark spekulative Traditionen. Runges Bildersprache hat aufweisbare, strenge Strukturen, allerdings um einiges komplexer als bei Friedrich, was die Annäherung nicht leichter macht. Die Böhme-Bindung öffnet Spekulationen Tor und Tür, die mathematisch fundierten visuellen Strukturen sind so komplex, dass ihr Nachvollzug schwindelerregende Bezüge offenbart. Eine neue große Arbeit von Thomas Lange aus dem Jahr 2010 ist, wie der Titel festhält, dem bildnerischen Denken Philipp Otto Runges gewidmet.³³ Runge war – im Gegensatz zu Friedrich – ein philosophischer Kopf, der sich in Spekulationen verlieren konnte. Die letzte große Zusammenfassung stellt die Hamburger Runge-Ausstellung unter dem Titel *Kosmos Runge* von 2010/11 dar, die weitgehend von Markus Bertsch verantwortet wurde.³⁴ Das die Ausstellung vorbereitende Kolloquium ist ebenfalls in gedruckter Form erschienen.³⁵ Eigene Wege hat die Forschung zu Runges Farbenlehre genommen, angeregt durch Goethes intensive und positive Auseinandersetzung

31 Philipp Otto Runge im Umkreis der deutschen und europäischen Romantik. 2. Greifswalder Romantik-Konferenz 1.–5. Mai 1977 (=Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität). Greifswald 1979.

32 Konrad Feilchenfeldt (Hrsg.): *Clemens Brentano, Philipp Otto Runge. Briefwechsel*. Frankfurt a.M. 1974; Karl Möseneder: *Philipp Otto Runge und Jakob Böhme. Über Runges „Quelle und Dichter“ und den „Kleinen Morgen“*. Marburg 1981.

33 Thomas Lange: *Das bildnerische Denken Philipp Otto Runges*. Berlin 2010.

34 Markus Bertsch (Hrsg.): *Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik. Katalog*. München 2010.

35 Markus Bertsch (Hrsg.): *Kosmos Runge. Das Hamburger Symposium*. München 2013 [diese Publikation geht zurück auf das Symposium „Philipp Otto Runge und die Geburt der Romantik“, das an der Hamburger Kunsthalle vom 8. bis 10. Oktober 2009 stattfand].

mit Runges Farbtheorie, jedoch recht eigentlich erst mit Heinz Matiles Arbeit zu Runges Farbenlehre von 1973, die nach der Runge-Ausstellung und dem Runge-Kolloquium 1979 nochmals überarbeitet worden ist.³⁶

Bei aller Bezugnahme auf Jakob Böhmes abstrakte Kosmosanalogien, die sich auch in komplexen mathematischen Konfigurationen niedergeschlagen haben, rekuriert Runge doch primär auf die romantische Arabeske, von der Friedrich Schlegel dekretiert hat, sie sei das einzig denkbare Strukturprinzip des Romans, einer Gattung, die alle anderen Gattungen in sich fassen soll. Die fragmenthaft erfahrene Wirklichkeit soll durch das künstliche Gespinnst der Arabeske gebunden werden und damit nach Schlegel einen utopischen Vorschein des verlorenen universalen Zusammenhangs entwerfen. Runge gibt der Arabeske, traditionellerweise eine bloße Ornamentform, eine verbindliche Struktur, die als dialektischer Dreischritt zu lesen ist. Die Arabeske ist achsensymmetrisch angeordnet, hat ihren Ursprung in einem Punkt auf dem unteren Teil der Symmetrieachse, entfaltet sich dann antithetisch nach links und nach rechts und steigt auf, um oben zu einer höheren Synthese wieder zusammenzufinden. Diese Struktur kann Widersprüchliches, Auseinanderstrebendes fassen, kommt aus dem Unbestimmten, konkretisiert sich, um schließlich transzendiert zu werden. Die Forschung zur Arabeske geht auf Karl-Konrad Polheims Buch zur Arabeske von 1966 zurück.³⁷ Ich habe in meiner Habilitationsschrift von 1979, publiziert 1985 unter dem Titel *Die notwendige Arabeske* die Übertragung auf die bildende Kunst versucht.³⁸ Günter Oesterle hat dann von germanistischer Seite in einer ganzen Reihe von Aufsätzen und Lexikon-Beiträgen der Überlegung zur Arabeske Tiefe gegeben.³⁹ Da er, wie ich auch, zugleich mehrfach zum Capriccio publiziert hat, wird deut-

36 Heinz Matile: *Die Farbenlehre Philipp Otto Runges. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre*. Bern 1973; 2., verb. u. verm. Aufl., München 1979.

37 Karl-Konrad Polheim: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*. München 1966.

38 Werner Busch: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1985.

39 Vgl. Günter Oesterle: Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske. In: Herbert Beck u. a. (Hrsg.): *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert (=Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 11)*. Berlin 1984, S. 120–139; ders., Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen „Der goldne Topf“. In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1* (1991), S. 69–107; ders.: Artikel ‚Arabeske‘. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1: Absenz – Darstellung. Hrsg. v. Karlheinz Barck u. a. Stuttgart, Weimar 2000, S. 272–286; ders.: Das Faszinosum der Arabeske um 1800. In: Walter Hinderer (Hrsg.): *Goethe und das Zeitalter der Romantik (=Stiftung für Romantikforschung, Bd. 21)*. Würzburg 2002, S. 51–70.

lich, dass wir beide das Problem der Aufwertung, ja Absolutsetzung ursprünglich niedrig eingestufte Gattungen bedacht und beide darüber reflektiert haben, dass diese nur möglich ist über die Akzeptanz einer nicht wirklich aufhebbaren Form-Inhalt-Divergenz seit der Romantik, die der Form eine reflexive Dimension zuschreibt und ihre tendenzielle Autonomie als Voraussetzung begreift, zu einer ironischen Aufhebung der Divergenz zu kommen. Zum Jahreswechsel 2013/14 zeigte das Freie Deutsche Hochstift/Goethe-Museum unter dem Titel „Verwandlung der Welt“ eine größere Ausstellung zur Arabeske, die dann auch in der Hamburger Kunsthalle zu sehen war; die Ausstellung sucht bildkünstlerische, literarische und musikalische Arabesken-Auffassung zusammenzuführen. Ferner ist eine vom Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar zu verantwortende Neuauflage der Schriften Philipp Otto Runge in Arbeit, die auf den Vorarbeiten von Konrad Feilchenfeldt fußt.

Ein Wort noch zur Nazarener-Forschung, die nach frühen Vorarbeiten etwa von Margaret Howitt 1886 und Carl Georg Heise 1928 zu Friedrich Overbeck oder von Fritz Herbert Lehr 1924 zu Franz Pforr zumeist in Ausstellungskatalogen (Frankfurt 1977, Rom 1981) ihren Niederschlag gefunden hat.⁴⁰ Erst spät hat dann ein Neuanlauf stattgefunden, zu Overbeck 1999 durch Brigitte Heise, die verstärkt auf die literarischen und autobiographischen Quellen zurückgegriffen hat.⁴¹ Michael Thimann, der sich in den letzten Jahren neben der Handzeichnungsforschung am intensivsten mit den Nazarenern beschäftigt hat, hat die kulturpolitische Dimension, besonders des späten Overbeck, stark gemacht und nachdrücklich auf dessen päpstlich gestützten Versuch einer katholischen Erneuerung der Kunst sowie seine Absicht hingewiesen, systematisch den gesamten Bereich kirchlicher Kunst durchzugestalten, bis hin zu Entwürfen für Kirchen auf dem Balkan.⁴² Die Handzeichnungsforschung verdient einen gesonderten Satz, da sie es gewesen ist, die der Nazarenerkunst den Stempel, sie sei per se konservativ, ja reaktionär, insofern hat nehmen können, als sie das erstaunliche Abstraktionsvermögen der Nazarenerzeichnung, ihren innovativen Umgang mit Raum- und Zeitvorstellungen, um nur das Wichtigste zu sagen, hat hervorkehren können. Manches von

⁴⁰ Margaret Howitt: *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen*. 2 Bde. Bern 1886; Carl Georg Heise (Hrsg.): *Overbeck und sein Kreis. Hundert Bildertafeln*. München 1928; Fritz Herbert Lehr: *Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes*. Marburg 1924; Klaus Gallwitz (Hrsg.): *Die Nazarener. Katalog*. Frankfurt a.M. 1977; ders. (Hrsg.): *I Nazareni a Roma. Catalogo della mostra presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Katalog*. Roma 1981.

⁴¹ Brigitte Heise: *Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen*. Köln 1999.

⁴² Michael Thimann: *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*. Regensburg 2014.

diesen Überlegungen findet sich in dem Kolloquiumsband *Zeichnen in Rom 1790–1830*, den Margret Stuffmann und ich im Jahr 2001 herausgegeben haben.⁴³

Ein Schlusssatz, um wenigstens in einem Punkt angedeutet zu haben, in welche Richtung die Romantik-Forschung in der bildenden Kunst künftig gehen könnte: Die Stiftung für Romantik-Forschung, der das große Verdienst zukommt, Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie in ihrer Interdependenz bedacht zu haben, hat vor kurzem ihr letztes Kolloquium abgehalten. Die komplexe Wechselwirkung von frühromantischer Literatur und bildender Kunst hätte auch weiterhin Thema zu sein, so wie es exemplarisch gerade die Dissertation von Jutta Voorhoeve mit dem Titel *Romantisierte Kunstwissenschaft. Franz Sternbalds Wanderungen von Ludwig Tieck und die Emergenz moderner Bildlichkeit* von 2010 vorgeführt hat, die zudem das wechselseitige Verhältnis von Historismus und neuer Poetik beleuchtet.⁴⁴ Auch diese Frage scheint mir in Zukunft Gegenstand der Forschung sein zu müssen.

Ein zweiter Schlusssatz zu dem, was ich nicht genannt habe: Ich habe den Sonderfall Blechen nicht erwähnt. Zwei noch nicht publizierte große Arbeiten zu Blechen sind abgeschlossen, von Annik Pietsch (†)⁴⁵ und von Kilian Heck.⁴⁶ Blechens italienische Zeichnungen waren vor kurzem wunderbar zu sehen.⁴⁷ Aufsätze von Klaus Herding (1996) und Hans Dickel (2001) haben hier vorgearbeitet.⁴⁸ In Berlin warten im Kabinett allerdings 7000 Zeichnungen von Blechen auf ihre Erschließung. Ebenfalls nicht erwähnt habe ich einen Grenzfall wie Schinkel. Neben dem großen Corpus-Unternehmen, zu dem zuletzt Eva Börsch-Supan Wichtiges beigetragen hat, liegen etwa Arbeiten von Jörg Trempler vor.⁴⁹

43 Margret Stuffmann u. Werner Busch (Hrsg.): *Zeichnen in Rom. 1790–1830*. Köln 2001.

44 Jutta Voorhoeve: *Romantisierte Kunstwissenschaft. Franz Sternbalds Wanderungen von Ludwig Tieck und die Emergenz moderner Bildlichkeit*. Paderborn 2010.

45 Annik Pietsch: *Material, Technik, Ästhetik und Wissenschaft der Farbe. 1750–1850. Eine produktionsästhetische Studie zur ‚Blüte‘ und zum ‚Verfall‘ der Malerei in Deutschland am Beispiel Berlin*. Berlin 2014.

46 Kilian Heck: *Das zweite Bild im Bild. Auflösungstendenzen des perspektivischen Raums bei Carl Blechen*. Erscheint voraussichtlich 2015.

47 Rosa von der Schulenburg (Hrsg.): *Carl Blechen. Mit Licht gezeichnet. Das Amalfi-Skizzenbuch aus der Kunstsammlung der Akademie der Künste, Berlin. Katalog*. Berlin 2009.

48 Klaus Herding: Carl Blechen – der Widerstand gegen das Erhabene. In: Thomas Koebner u. Sigrid Weigel (Hrsg.): *Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation*. Opladen 1996, S. 100–115; Hans Dickel: Zeichnung und Farbe. Carl Blechen in Rom und Neapel. In: Margret Stuffmann u. Werner Busch (Hrsg.): *Zeichnen in Rom: 1790–1830* (Anm. 43), S. 247–262.

49 Eva Börsch-Supan: *Die Provinzen Ost- und Westpreußen und Großherzogtum Posen (=Denkmäler deutscher Kunst, Bd. 18)*. Berlin 2003; Jörg Trempler: *Schinkels Motive*. Berlin 2007; ders.: *Karl Friedrich Schinkel: Baumeister Preussens. Eine Biographie*. München 2012.

In Berlin ist ein großes Ausstellungs- und Forschungsunternehmen zu Schinkel in Arbeit. Was ich aber auch nicht erwähnt habe, sind große Forschungsverbünde wie der in Jena, kunsthistorisch betreut von Reinhard Wegner, besonders interessant durch die Arbeiten von Olaf Breidbach zur romantischen Naturwissenschaft.⁵⁰ Ein weiterer Sonderfall ist das Berliner Akademieprojekt zur „Berliner Klassik“ als Gegenentwurf zur „Weimarer Klassik“ unter der Federführung von Conrad Wiedemann. Mir scheint, mit gutem Grund hätte das Unternehmen auch „Berliner Romantik“ heißen können. Was zeigt, dass die Grenzen hier fließend sind und dringend selbst zum Thema gemacht werden müssten.

Diese hier eher freihändig formulierten Bemerkungen zur Romantik-Forschung⁵¹ müssten in einen umfassenderen, kritischen Forschungsbericht überführt werden. Vielleicht können sie zu einem solchen Anlass geben.

⁵⁰ Vgl. Olaf Breidbach: Typologien und Metamorphosen. Über die romantische Anschauung von Welt. In: Reinhard Wegner (Hrsg.): *Kunst – die andere Natur*. Göttingen 2004, S. 173–188; Olaf Breidbach u. Roswitha Burwick (Hrsg.): *Physik um 1800. Kunst, Naturwissenschaft oder Philosophie?* Paderborn 2012; Olaf Breidbach: Konturen der Naturforschung im Zeitalter der Romantik. In: Peter Forster (Hrsg.): *Rheinromantik. Kunst und Natur*. Regensburg 2013, S. 141–155. – Aus der Arbeit des Sonderforschungsbereichs 482 „Ereignis Weimar–Jena. Kultur um 1800“ ging 2010 die „Forschungstelle Europäische Romantik“ der Friedrich-Schiller-Universität Jena hervor.

⁵¹ Das Manuskript wurde im Jahr 2013 abgeschlossen.