

Birte Frenssen
Johannes Grave
Kilian Heck
Florian Illies
Johannes Rößler
Christian Scholl

Problematische Thesen von Detlef Stapf zu Caspar David Friedrich



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht.



Publiziert auf ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2023.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
doi: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008571>

Publiziert bei
Heidelberg / Universitätsbibliothek
arthistoricum.net - Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2023, Autor:innen

Birte Frenssen, Johannes Grave, Kilian Heck,
Florian Illies, Johannes Rößler und Christian Scholl

Problematische Thesen von Detlef Stapf zu Caspar David Friedrich

Einleitung

Dieser Text antwortet darauf, dass das Werk und Leben Caspar David Friedrichs durch nicht belegte oder nicht haltbare Thesen des Autors Detlef Stapf in Büchern, Ausstellungskatalogen und Wikipedia-Einträgen schleichend umgeschrieben zu werden droht. Das zentrale Problem besteht darin, dass der Journalist Stapf, der lange Jahre in Neubrandenburg gearbeitet hat, diesen Ort und sein historisches Personal des 19. Jahrhunderts zum Schlüssel aller offenen Fragen in Friedrichs Werk macht. Ziel unserer Veröffentlichung ist es, darzulegen, dass diese Neubrandenburgisierung Friedrichs im Wesentlichen auf unplausiblen Hypothesen fußt und dieser Lokalpatriotismus keinerlei kunsthistorische Kriterien kennt. Stapfs Schriften bringen zudem weitere Annahmen zu Friedrichs Leben und Werk vor, die vom Autor mit hoher Suggestivkraft vertreten werden, doch aus unserer Sicht einer überprüfbaren Grundlage entbehren. Bedenken gegen dieses stark assoziative Vorgehen sind bereits von Frank Richter geäußert worden (Richter 2021/2022, Bd. 1, S. 4). Da Detlef Stapf im Katalog, der die beiden Ausstellungen in Schweinfurt und Winterthur im Jahr 2023 begleitet, überraschenderweise die Aufgabe übertragen wurde, einen „Biographischen Essay“ über Friedrich zu verfassen, in dem er an prominentem Ort seine Umschreibung der Biographie Friedrichs und der Werkgenese vorantreibt, erscheint uns dieser grundsätzliche Widerspruch gegen seine Vorgehensweise notwendig.

Fragwürdige Zuschreibungen von Gemälden an Friedrich

Generell problematisch ist Detlef Stapfs freihändiger Umgang mit Zuschreibungen. Exemplarisch soll dies hier anhand des Gemäldes *Der Eichbaum* gezeigt werden. So ist Stapf (1.) offenbar die übliche kunsthistorische Praxis unbekannt (oder sie erscheint ihm überflüssig), Belege für überraschende Zuschreibungen anzuführen und inhaltliche Argumente darzulegen, wenn man eine solche Zuschreibung übernimmt. Bei dem fraglichen kleinen Bild handelt es sich um eine Teilkopie des Gemäldes *Den sildige aften efter solens Nedgang*, das in den 1780er Jahren von Friedrichs Kopenhagener Lehrer Jens Juel geschaffen wurde. Der Juel-Forschung war die Kopie bereits

bekannt, ohne dass zum Beispiel die Verfasserin des Juel-Werkverzeichnisses, Ellen Poulsen, einen Anlass gesehen hätte, eine Zuschreibung an Friedrich zu erwägen. Sie sprach von einer „vereinfachten, nicht eigenhändigen Version“ der Landschaft von Juel und verzichtete auf eine Zuschreibung (Poulsen 1991, S. 142, Nr. 471). Stapf führt diese Kopie nun als vermeintlich gesichertes frühes Werk von Caspar David Friedrich aus dem Jahr 1798 an. Offenbar gibt es zu diesem Gemälde ein 2013 verfasstes Gutachten von der Hand Helmut Börsch-Supans, dessen Beobachtungen und Urteil allerdings weder in den Büchern Stapfs noch im Katalog der Friedrich-Ausstellungen in Schweinfurt und Winterthur erwähnt werden. Auch werden dort keinerlei Argumente zur Begründung der Zuschreibung angeführt, obwohl auf den ersten Blick große Zweifel angebracht sind: Es gibt keinerlei stilistischen Bezug zu Friedrichs bekannten Werken; das fragliche Bild könnte von Dutzend anderen Künstlern in der Zeit um 1800 geschaffen worden sein. Nach den bisher veröffentlichten Informationen scheint es weder auf dem Bild noch auf dem Keilrahmen noch in der Provenienz konkrete Hinweise auf Friedrichs Autorschaft zu geben. Zudem ist bemerkenswert, dass sich sowohl Juels Vorbild wie auch Friedrichs angebliche Kopie in ein und derselben deutschen Privatsammlung befinden, die den Namen „Maibaum“ trägt.

Darüber hinaus sieht man (2.), wie Stapf mit solchen fragwürdigen ‚Fakten‘ umgeht: Die Bilder tauchen erst in seinem Buch (Stapf 2019a, Abb. 4–5), dann in einem Ausstellungskatalog mit Bildern der „Sammlung Maibaum“ in Fürstenfeldbruck (Kat. Fürstenfeldbruck 2021, S. 27–32) und nun in der Schweinfurter und Winterthurer Ausstellung auf (Kat. Schweinfurt/Winterthur 2023, Nr. 31). Sie werden also durch ständiges Selbstzitat scheinbar glaubwürdiger, obwohl es keine einzige veröffentlichte kunsthistorische Position außerhalb des Kontextes Stapf/Maibaum gibt, die diese Zuschreibung stützt. Um problematische Zuschreibungen handelt es sich auch bei einer *Sommerlandschaft mit Maler* (Sammlung Maibaum, Stapf 2019a, Abb. 31) und bei drei angeblich von Friedrich angefertigten Porträts in Öl, die im Bildteil der Biographie als eigenhändige Werke Friedrichs ausgewiesen werden und weder formale Gemeinsamkeiten untereinander noch überzeugende stilistische Bezüge zu Friedrichs Gesamtwerk aufweisen (Stapf 2019a, Abb. 7, 23, 46, letzteres Bild bereits mit gutem Grund abgeschrieben bei Börsch-Supan/Jähniq 1973 S. 486, Nr. XIX).

Ein angeblicher Auftrag und Aufstellungsort für den Tetschener Altar

Die konkrete Entstehungsgeschichte und der ursprüngliche Bestimmungsort des ungewöhnlichen Tetschener Altars (*Das Kreuz im Gebirge*) beschäftigen die Friedrich-Forschung seit langem. Während man das Gemälde bis in die 1970er Jahre aufgrund eines zeitgenössischen Berichts von Otto August Rühle von Lilienstern für ein Auftragswerk für Franz Anton Graf von Thun-Hohenstein hielt, machte der Fund eines Briefes von Theresia Gräfin von Brühl darauf aufmerksam, dass Friedrich dem Bild zunächst eine andere Zweckbestimmung zugeordnet hatte. In ihrem Brief vom 6. August

1808 teilte die Gräfin von Brühl ihrem Verlobten, dem Grafen von Thun-Hohenstein, über Friedrichs *Kreuz im Gebirge* mit: „Der brave Norde hat es seinem Könige verehrt, und obwohl er keine Gelegenheit hat es ihm zukommen zu lassen, [...] so will er es doch nicht geben“ (Reitharová/Sumowski 1977, S. 45). Bisher wurde in der Regel davon ausgegangen, dass mit dem „König“ Gustav IV. Adolf von Schweden, zugleich Landesherr über Greifswald, gemeint war.

Stapf vertritt indes mit großer Entschiedenheit die These, dass der Tetschener Altar ursprünglich für die Kapelle in Hohenzieritz vorgesehen war und sich damit an Carl II., Herzog zu Mecklenburg-Strelitz richtete (Stapf 2019a, S. 176–178; 2019b, S. 163–167). Für diese Vermutung stützt er sich auf drei Indizien: 1. vermeintliche Quellenbelege über einen Auftrag, 2. zeitgenössische Äußerungen über Vermessungen, die Friedrich in sakralen Gebäuden für Altarbildprojekte unternommen habe, und 3. Überlegungen zu den Maßen des Altarbilds und den Gegebenheiten am Altar der Schlosskapelle Hohenzieritz. Alle von Stapf angeführten Argumente erweisen sich jedoch bei genauerem Hinsehen als irreführend:

(1.) Für die Behauptung, Friedrich sei von Carl II. mit einem Altarbild beauftragt worden, stützt sich Stapf auf eine kurze, allgemeine Bemerkung von Kurt Karl Eberlein. In Eberleins populärwissenschaftlichem und ideologisch hochproblematischem Buch findet sich kein konkreter Nachweis für die relevante Aussage, die zudem mit ihrem letzten Nebensatz schwer mit dem Kirchenbau in Hohenzieritz vereinbar ist: „Der Landschaftsaltar, den Friedrich dreimal malte – für die Gräfin Thun, für die Fürsten von Mecklenburg-Strelitz und Coburg-Gotha – war jedesmal ein Privatauftrag, nie aber für eine Kirche bestimmt“ (Eberlein 1939, S. 39). Mit seiner Erwähnung des „Fürsten von Mecklenburg-Strelitz“ muss sich Eberlein auf einen Quellenbeleg bezogen haben, mit dem die Interpretation von Stapf nicht in Einklang zu bringen ist: Erst am 2. Februar 1813 berichtete Henriette von Knebel in einem Brief an ihren Bruder Karl Ludwig von Knebel, dass der Mecklenburger Erbprinz Friedrich Ludwig (d.h. nicht Carl II.) seiner Gemahlin ein Gemälde mit einer Kreuzesdarstellung von Friedrich geschenkt habe (zit. bei Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 146). Da sich der Tetschener Altar zu diesem Zeitpunkt längst auf Schloss Tetschen befand, ist ausgeschlossen, dass er in der brieflichen Äußerung von Henriette von Knebel gemeint sein kann. Das ergibt sich zudem aus der vom Tetschener Altar deutlich abweichenden Bildbeschreibung und aus der Angabe zur Bildgröße („... hat wohl auch einen Schuh Höhe“), die auch der Einschätzung Eberleins widerspricht, dass für den Fürsten von Mecklenburg-Strelitz ein *Altar*-bild geschaffen worden sei.

(2.) Fragwürdig ist auch der vermeintliche Beleg, den Stapf für die These anführt, Friedrich habe in der Kapelle von Hohenzieritz Messungen vorgenommen. In beiden Büchern verweist Stapf auf „mehrere glaubwürdige Quellen“ (Stapf 2019a, S. 177, vgl. Stapf 2019b, S. 166). In der Biographie (Stapf 2019a, S. 177) scheint dafür der Verweis auf Theodor Schwarz eintreten zu sollen, dessen Roman „Erwin von Steinbach“ allerdings ein fiktionaler Text ist, für den eigens zu diskutieren wäre, ob die dortigen Cha-

rakterisierungen des Malers Kaspar auf Caspar David Friedrich übertragen werden dürfen. Zudem unterscheidet sich die fiktionale, im Roman erzählte Situation schon dadurch vom Tetschener Altar, dass hier zwei Maler an einem Altarbild arbeiten (Schwarz 1834, S. 401). Im Buch zu Boll (Stapf 2019b, S. 166 u. S. 174, Anm. 24) wird indes auf einen Auszug aus Rühles Buch „Reise mit der Armee im Jahr 1809“ verwiesen, den Stapf der Quellenanthologie von Sigrid Hinz (1974) entnommen hat. Dort aber spricht Rühle ausdrücklich und unmissverständlich von einem Schloss „an der sächsisch-böhmischen Grenze“ (Rühle 1810, S. 73), also von Tetschen. Auch hier führt kein Weg vom Tetschener Altar nach Hohenzieritz, und einen Beleg dafür, dass Friedrich tatsächlich in Hohenzieritz Maß genommen hat, bleibt Stapf schuldig. Unabhängig davon ist es sehr zweifelhaft, ob Rühles Aussage zu Messungen auf Schloss Tetschen Glauben geschenkt werden kann.

(3.) Selbst die von Stapf (2019a, S. 178; 2019b, S. 166) angeführten Überlegungen zu den Maßen des Gemäldes und des Altars von Hohenzieritz sprechen gegen seine These. Stapf hat dieses Argument im Boll-Buch etwas detaillierter dargelegt und dabei eingeräumt, dass der Tetschener Altar „links und rechts mit jeweils 3 cm auf den Säulen aufliegen würde“ (Stapf 2019b, S. 174, Anm. 25). Tatsächlich erweist sich die vermeintliche „Altarnische“, die Stapf für den Bestimmungsort des Tetschener Altar hält (es handelt sich um einen von Pilastern gerahmten Wandabschnitt), als denkbar ungeeignet. Dort wäre der Tetschener Altar von den Pilastern und der darüber befindlichen Kanzel stark bedrängt und in seiner optischen Wirkung erheblich eingeschränkt worden. Überdies würde die Rhythmisierung des Raums durch zahlreiche einheitlich breite Pilaster gestört, da die den Altar rahmenden Wandpfeiler durch die Überschneidung weniger breit erscheinen würden. Dass der Hohlraum zwischen konkaver Wand und Altargemälde konservatorisch ungünstig gewesen wäre, kommt erschwerend hinzu. Wenn man den Tetschener Altar im Sinne eines Experiments einmal in der Kapelle aufstellen wollte, würde durch das partielle Überschneiden der Pilaster sogleich augenfällig werden, dass Friedrichs Bild nicht nach Hohenzieritz gehört.

Ungesicherte Lokalisierungen einzelner Friedrich-Motive

Zahlreichen Friedrich-Motiven weist Stapf feste Lokalitäten zu. Auffällig oft sind diese in der Umgebung von Neubrandenburg zu finden. Tatsächlich bedient sich Friedrich häufig Montageverfahren. Das bedeutet, dass er etwa bestimmte Astbildungen aus Zeichnungen in seine Gemälde übernimmt und hieraus neue Bäume komponiert, die somit ein Komposit aus der Natur abgeschauten und rein fiktionalen, künstlerisch intendierten Formbildungen darstellen. Diese Verfahrensweise ist etwa bei dem Baum links von der Ruine in der *Abtei im Eichwald* (1809–1810) zu erkennen, der auf einer en plein air entstandenen Zeichnung vom 5. Mai 1809 beruht. Noch bekannter sind offensichtliche Verlagerungen bestimmter Architekturen in völlig andere geographische Zusammenhänge, so etwa beim Gemälde *Ruine Eldena im Riesengebirge* von

1830/34, in welchem die bei Greifswald gelegene Klosterruine in Schlesien situiert wird. Im Gemälde *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820) werden Architekturen und Lokalitäten aus gleich vier verschiedenen Städten, nämlich aus Halle, Stralsund, Neubrandenburg und Greifswald miteinander in einem einzigen Bild kombiniert. Somit ist bei Friedrich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht von eindeutig identifizierbaren geographischen Orten auszugehen. Es handelt sich vielmehr um Komposite, die gerade nicht eine Identifikation mit dem einen, sicher lokalisierbaren Ort zulassen. Ein weiteres Beispiel dafür wäre das Gemälde *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (Dresden, Galerie Neue Meister, 1819/20), das Stapf an das Nordwestufer des Tollensesees verlegt (Stapf 2019a, S. 436). Und *Der Sommer* (München, Neue Pinakothek, 1807) wird auf der Nordseite des Hohenzieritzer Schlossparks lokalisiert (Stapf 2023, S. 29). Mitunter führen diese neuen Lokalisierungen sogar zu neuen Bildtiteln, so für das Gemälde *Der einsame Baum* (1822): Auf der von Stapf regelmäßig und mit großer Akribie befüllten Facebook-Seite werden mit einem Posting vom 18. Mai 2023 die auf dem Gemälde zu findenden Eichbäume als solche aus Neubrandenburg oder Breesen stammend identifiziert: „Caspar David Friedrichs legendäre Eichen, die in seinen Hauptwerken Verwendung finden, sind Bäume vom Neubrandenburger Stadtwall oder aus Breesen“. Diese Übertragungen einzelner Bäume oder auch nur ihrer Äste und Zweige aus den in der Regel datierten und mit Ortsangaben versehenen Zeichnungen Friedrichs sind, wie dargelegt, für Friedrich gängige Verfahren. Nun aber werden Gemälde wie *Der einsame Baum*, das auch als *Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung* betitelt ist (Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 378, Nr. 298), von Stapf apodiktisch mit dem Zusatz versehen, dass es sich um eine „Landschaft hinter dem Breeseener Pfarrhaus“ (<http://cdf240.blogspot.com/2014/03/caspar-david-friedrichs-kleines-dorf.html>, letzter Zugriff: 8.9.2023) handele. Dass dabei die hoch aufragenden Berge mindestens als ein Mittelgebirge anzusprechen sind und mit der mecklenburgischen Endmoränenlandschaft geographisch nicht in Verbindung gebracht werden können, scheint Stapf bei seiner Neubrandenburgisierung kaum zu stören.

Die Boll-Thematik

Der Neubrandenburger Theologe Franz Christian Boll (1776–1818) wird von Stapf als Ideengeber vieler zentraler Werke Friedrichs identifiziert, bis hin zu der These, Boll selbst sei in dem Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* dargestellt. Tatsächlich hat Caspar David Friedrich zeitlebens Verbindungen nach Neubrandenburg gepflegt: Beide Eltern stammten aus Neubrandenburg; sein Bruder Johann Samuel Friedrich lebte dort als Schmied; die älteste Schwester Dorothea Catharina heiratete 1791 August Jakob Friedrich Sponholz, der Pastor im nahegelegenen Breesen war.

Zur weiteren Verwandtschaft gehört auch der fast gleichaltrige Franz Christian Boll, Sohn eines Böttchers: Friedrichs Bruder Adolf, der als Haken in Neubrandenburg arbeitete, bevor er die väterliche Werkstatt in Greifswald übernahm, heiratete dort 1801

Margarete Brückner (die Caspar David Friedrich nachweislich bereits auf dem Rückweg von Kopenhagen 1798 kennengelernt hatte, da er sich am 8. Juli in ihr Stammbuch eintrug). Ihr Vater war Ernst Theodor Brückner, seit 1789 zweiter Prediger an der Hauptkirche St. Marien und Verfasser von Idyllen (im Göttinger Hainbund). Am 10. Juni 1802 heiratete Boll, nun 3. Prediger in Neubrandenburg, zuvor Hauslehrer bei Brückners, die Arztochter Friederike Brückner, Cousine von Adolfs Frau. Karl Hermann Runge, der Bruder von Philipp Otto Runge, ehelichte 1805 ihre Schwester Heinrike.

Für eine am 7. September 1800 in Dresden entstandene Zeichnung (Grummt 2011, Nr. 242) ist es sehr wahrscheinlich, dass sie Franz Christian Boll darstellt, wenn man dieses Bildnis mit einem späteren Porträt des Neubrandenburger Pastors vergleicht (bei Börsch-Supan/Jähmig 1973, Nr. 37 u. 68, dagegen die Zuordnung an Ernst Theodor Brückner). Folgt man nun aus der Zuordnung Stapfs, dass sich Boll zu diesem Zeitpunkt in Dresden aufhielt, könnte Boll auf einer Weiterreise von Friedrich noch bis Meißen begleitet worden sein, da am 9. September mehrere Studien der Ruine des Klosters Heilig Kreuz bei Meißen entstanden und der Maler am Folgetag wieder in Dresden war.

Tatsächlich belegt ist jedoch nur eine einzige konkrete Verbindung zu Franz Christian Boll in einem Brief Caspar David Friedrichs an seinen Bruder Johann Samuel Friedrich in Neubrandenburg vom 30. August 1819 (Zschoche 2006, Nr. 70, S. 134). Friedrich hatte das Denkmal entworfen (Entwurf im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg), das Bolls Gemeinde nach dem Tod ihres Pastors am 12. Februar 1818 gestiftet hatte. Ausgeführt wurde es vom befreundeten Bildhauer Christian Gottlob Kühn (heute steht es wieder in Neubrandenburg neben der Marienkirche). In Friedrichs Brief wird Boll namentlich nicht erwähnt, gefragt wird nur, ob der Denkmalentwurf in Neubrandenburg angekommen sei.

Besser belegt ist der Kontakt Franz Christian Bolls zu Philipp Otto Runge, der besonders über dessen enge Verbindung zum jungen Gustav Brückner, dessen Hauslehrer Boll gewesen war, bestehen blieb. Überliefert ist ein Brief vom 26. Juni 1809, mit dem Boll seine Schrift „Vom Verfall und der Wiederherstellung der Religiosität“ (Bd. 1 u. 2, gedruckt bei Ferdinand Albanus, Neustrelitz 1809/10) sandte. Auch reiste Runge mit Boll und anderen 1806 nach Rügen. Friedrich trat seine Wanderung hingegen allein an.

Angenommen werden kann, dass sowohl Caspar David Friedrich als auch Philipp Otto Runge den Kontakt zur vielseitig an Botanik, Archäologie, Religion und Geschichte interessierten Familie Brückner und auch zu Franz Christian Boll pflegten. Darüber hinaus gibt es aber keinerlei Belege für einen näheren Austausch oder gar eine Beeinflussung auf künstlerischem Gebiet zwischen Caspar David Friedrich und Franz Christian Boll. Sämtliche von Detlef Stapf hergestellten Beziehungen zu einzelnen Gemälden Caspar David Friedrichs, die er in einer eigenen Monografie (Stapf 2019b) konstruiert, beruhen allein auf Annahmen und Mutmaßungen.

So gibt es keinerlei Beleg oder Quelle für die Vermutung, das Gemälde *Kreidefelsen auf Rügen* sei ein Gedächtnisbild für Boll, der rechts im Bild zu sehen sei (daneben knieend Friedrich und links die Ehefrau Friederike Boll, so Stapf 2019a, S. 429; auf die von Virmond 2015, S. 235, formulierten Einwände gegen die damals vorab veröffentlichte These ist Stapf nicht eingegangen). Ebenso ist die Spekulation, Boll sei im Bild *Die Gartenlaube* (München, Neue Pinakothek, 1818) dargestellt, in keiner Weise belegt und eher unwahrscheinlich, da dieses Bild auf einer Zeichnung aus dem Garten des Bruders in Greifswald basiert und sich im Besitz des Greifswalder Pastors an der St. Nikolaikirche, Johann Christian Friedrich Finelius, befand. Auch für die Behauptung, Boll sei die Rückenfigur auf dem Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* (Kunsthalle Hamburg, 1818) (Stapf 2014, S. 146; Stapf 2019a, S. 425; Stapf 2019b, S. 297) ist mit keiner historischen Quelle belegt und damit vollkommen spekulativ.

Die Hirschfeld-Thematik

Stapf hält die Gartentheorie von Christian Cay Lorenz Hirschfeld für eine entscheidende Inspirationsquelle für die Motivwahl vieler Gemälde Friedrichs. Dabei war es ja zunächst einmal Hirschfeld, der sein Ideal von Gartenkunst von Vorbildern der Malerei herleitete. Seiner Ansicht nach waren „die vortrefflichen Landschaftsgemälde vorhanden; viele Künstler in Italien, den Niederlanden und Frankreich hatten darin das Reizende der Natur, die sie nach ihren schönsten Seiten studirten, in dem ganzen Umfange nachgebildet, den nur die Grenzen der Kunst verstatten. Und noch immer dachte man nicht daran, daß der Garten eine Landschaft im Kleinen seyn sollte, abgesondert von der grossen Masse einer Provinz, und durch den gefälligen Beystand der Kunst in natürlicher Schönheit erhoben“ (Hirschfeld 1779, S. 29). Hirschfeld beschwört in dieser Passage nicht allein die Vorbildwirkung der Landschaftsmalerei, sondern vor allem auch das in dieser Kunst wirksame Ideal der formalen Geschlossenheit, das er auf die Gartenkunst zu übertragen sucht. Zweifellos hatte Hirschfeld dabei vor allem die ‚klassische‘ Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts und namentlich Claude Lorrain im Sinn. Er beschwor mithin genau die Tradition, von der sich Friedrich dann auf programmatische Weise löste.

Indem Hirschfeld eine Schönheit in den „Grenzen der Kunst“ forderte, knüpfte er an weit verbreitete autonomieästhetische Vorstellungen vom geschlossenen, in sich vollendeten, rein visuell wirksamen Kunstwerk an – Vorstellungen, von denen sich die Romantik um 1800 gerade wieder abzusetzen suchte (Scholl 2007, S. 22–45). Während Hirschfeld visuell geschlossene, gerahmte Gartenpartien anstrebte, schuf Friedrich Bilder, die im Extremfall wirkten, „als ob Einem die Augenlieder [sic!] weggeschnitten wären“ (Kleist 1959, S. 47). Sollte er tatsächlich irgendwelche Anregungen von Hirschfeld bezogen haben, so hätte er sich doch völlig von dessen Kompositionsidealen gelöst. Ein Missverständnis ist dabei unwahrscheinlich, da Friedrich die von Hirsch-

feld beschworenen Vorbilder ja aus eigener Anschauung kannte: in der Dresdner Gemäldegalerie hingen prominente Bilder von Claude Lorrain. Sie zeigen auch, dass Claude – und Hirschfeld – ganz andere Bilder von Dunst und Bäumen im Gegenlicht im Blick hatten, als Friedrich sie etwa in seinen heute in Hannover aufbewahrten Tageszeiten anlegte (vgl. dagegen Stapf 2019a, S. 466f.).

Ausgangspunkt für Stapfs Annahme einer Hirschfeld-Rezeption durch Friedrich ist die Zeichnung *Ideale Gebirgslandschaft mit Wasserfall* (Stapf 2019a, S. 44), für die Christina Grummt Friedrichs Autorschaft aus guten Gründen in Zweifel zieht (Grummt 2011, Bd. 2, S. 924). Sollte sie von diesem Künstler stammen, so eignete sie sich aufgrund ihrer Anlage kaum als Grundlage für eine übergreifende These zum späteren, völlig anders gestalteten Werk des Malers. Wenn es gesicherte Bilder von Friedrich gibt, die sich zumindest ansatzweise einer Landschaftsgarten-Ästhetik anschließen, so sind es die Darstellungen der Emilienquelle und der Luisenquelle aus der Kopenhagener Akademiezeit. Wie Johannes Grave gezeigt hat, löst Friedrich bereits hier den Gartencharakter der Szenerie tendenziell auf (Grave 2012, S. 58f.).

Stapfs Hinweis, dass Hirschfeld – wie Friedrich – mit ausgewählten Landschaftselementen bestimmte Wirkungen hervorrufen wollte (Stapf 2019a, S. 47, 76, u.a.), ist wiederum zu pauschal, als dass er zwingend mit diesem einen gartentheoretischen Werk des späten 18. Jahrhunderts in Verbindung gebracht werden müsste. Generell missversteht man die komplexen Prozesse künstlerischer Bildfindung, wenn man annimmt, dass ein Maler wie Friedrich ein fünfbändiges Werk gleichsam wie ein Kochbuch benutzt hätte, um daraus Rezepte zum Komponieren von Bildern zu extrahieren.

Dies gilt in besonderem Maße für das *Große Gehege* – eine ganz und gar eigenständige und zugleich vollkommen in Friedrichs Œuvre verankerte Komposition, welche die Ausdehnung des Raums gleichsam ins Unendliche zelebriert und an keiner Stelle auch nur entfernt an eine Szenerie aus einem Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts erinnert. Das Hirschfeld-Zitat selbst, das Stapf anführt (2019a, S. 517), spricht am deutlichsten dagegen: „Da die Ebene an sich selbst wenig interessant ist, so kann sie noch von der Gränze und Nachbarschaft viel an Eindruck gewinnen. Sie wird schon angenehmer, wenn sie zwischen Gruppen von Bäumen in einen Hain sich verirrt, oder in ein buschigtes Gehügel aufschwillt, als wenn sie in die leere Ferne verschwindet; noch viel angenehmer, wenn sich ihr zur Seite ein Gebirge aufthürmt, oder ein hoher Wald, ein stark bewohntes Dorf, oder irgend ein anderer wichtiger Gegenstand ihre Gränze mit einer lieblichen Dämmerung bezeichnet“ (Hirschfeld 1779, S. 190). Eine solche Anleitung hätte auch von Basilius von Ramdohr kommen können. Das Bemerkenswerte an Friedrich ist ja gerade, dass für ihn die „Ebene an sich“ von vornherein interessant war. Er brauchte keinen Hirschfeld, um gegen deren vermeintliche Ödnis anzuarbeiten.

Der vermeintliche Autismus (Asperger-Syndrom) und die Psyche Friedrichs

Stapfs Schriften verfolgen durchgängig eine Psychologisierung von Friedrichs Œuvre. In so gut wie allen wichtigen Werken fänden „in irgendeiner Weise“ Lebensereignisse „Niederschlag“ in Form von „Seelenlandschaften“ (Stapf 2019a, S. 235). Dieser an sich schon methodisch fragwürdige psychobiographische Ansatz der Werkdeutung wird besonders dann problematisch, wenn dem Künstler das Asperger-Syndrom unterstellt wird. Fast ausschließlich wird hierdurch Friedrichs Schaffen als therapeutische Bewältigung und als Ersatz für fehlende verbale Kommunikationsfähigkeit gedeutet, wenngleich Friedrichs Briefe durchaus beredete Zeugnisse über seine emotionalen Zustände geben. So wenig verifizierbar die Annahme eines Asperger-Syndroms bei Friedrich aufgrund des retrospektiven Verfahrens und angesichts einer schon am lebenden Menschen langwierigen und diffizilen medizinischen Diagnose erscheint, so folgenreich ist Stapfs Perspektivierung der Vita und des künstlerischen Werks durch das pseudomedizinische Raster: Mit der These wird die Strategie verfolgt, den Künstler von Kindheit an als „Inselbegabung“ darzustellen, dessen Werk eher zufällig Bezüge zur romantischen Bewegung aufweise und erst durch die psychologischen Ausdeutungen von Gotthilf Heinrich Schubert und Carl Gustav Carus Teil des romantischen Kanons geworden sei (vgl. Stapf 2020). Zu diesem enthistorisierenden und letztendlich aus der Künstlerbiographik des 19. Jahrhunderts stammenden Immunisierungskonzept passt ins Bild, dass beispielsweise Friedrichs Bekanntschaft mit Philipp Otto Runge von Stapf geradezu heruntergespielt wird (Stapf 2019a, S. 93) und die – übrigens unzulänglich dargestellte – Prämierung durch Goethe bei den Weimarer Preisaufgaben als rätselhafter „historischer Unfall“ dargestellt wird, der erst Friedrich zum Romantiker gemacht habe (Stapf 2019a, S. 147). Dass Stapf mit seiner Asperger-These den Künstler gegen den Missbrauch durch aktualisierende Deutungen immunisieren will (Stapf 2020, S. 57: „Projektionsfläche für Zeitgeist“), erscheint besonders absurd, da er selbst nicht vor dem aktualisierenden Vergleich Friedrichs mit Greta Thunberg zurückschreckt (Stapf 2020, S. 61).

In der Tat ist Friedrich von Zeitgenossen oft als komplexe Persönlichkeit beschrieben worden. In der Gesamtschau zeichnen jedoch die Quellen in Form von Selbstäußerungen und zeitgenössischen Berichten ein weit differenzierteres Bild, als dass der von Stapf angeführte Merkmalkatalog eine stimmige Schlussfolgerung zulassen könnte: Berichtet wird nicht nur über eher Asperger-untypische Momente wie Ironie und Schlagfertigkeit, Friedrich führte auch ein durchaus vielfältiges und kontaktreiches Sozialleben, wie es die nachweislich engen Freundschaften mit Friedrich August von Klinkowström, Gerhard von Kügelgen, Louise Seidler, Caroline Bardua, Gotthilf Heinrich Schubert, Theodor Körner, Otto August Rühle von Lilienstern, Georg Friedrich Kersting, Christian Gottlieb Kühn, Carl Gustav Carus, Johan Christian Dahl, Benjamin Friedrich Gotthelf Kummer u.a. belegen. Von einer angeblichen Isolation und etwaigen Persönlichkeitsveränderung, von der etwa Carus um 1830 berichtet, kann daher allenfalls ab den späten 1820er Jahren die Rede sein.

Stapfs nicht von medizinischer Seite untermauerte Diagnosen sind daher unseriös und für eine – im Fall des Asperger-Syndroms wohl durchgängig gültige – gesamtbiographische Linie nicht haltbar, sie führen darüber hinaus zu irritierenden Neujustierungen der kunstgeschichtlichen Forschung. So hat sich daraus ein ganz eigener Wikipedia-Artikel zur „Psychopathographie Caspar David Friedrichs“ entwickelt (https://de.wikipedia.org/wiki/Psychopathographie_Caspar_David_Friedrichs, letzter Zugriff: 24.8.2023), der ebenfalls mit vielen Fußnoten aus Stapfschen Werken versehen ist. Der einleitende Absatz schließt mit alleiniger Referenz auf Stapf: „Wiederkehrenden Symptome, die Schwächen in der sozialen Kommunikation und außerordentliche Begabungen legen eine Erkrankung im Spektrum von Autismus und Asperger-Syndrom nahe.“ Stapf führt weitere angebliche psychische Komponenten der Biographie Friedrichs an, wie etwa ein ödipaler Konflikt oder eine Mutter-Ersatzbeziehung zu seiner Schwester Catharina Dorothea Sponholz (Stapf 2019a, S. 235: „der wichtigste Mensch in seinem Leben“), welche wiederum eng an Stapfs Neubrandenburg/Breesen-Zentrierung und die Hohenzieritz-These zum Tetschener Altar (s.o.) geknüpft wird.

In Zusammenhang mit den Thesen zu Friedrichs Psyche ist das Augenmerk auf Stapfs grundsätzlichen Umgang mit Quellen zu richten. Bezeichnend ist die Annahme einer angeblichen ersten unglücklichen Liebe (Stapf 2019a, S. 107): Ein 1998 publizierter Brief einer der Forschung zuvor unbekanntem Julie Krämer an Friedrichs Bruder Christian Friedrich vom 25. Oktober 1815 bot Herrmann Zschoche Anlass zu der Bemerkung, der Text setze „eine Vertrautheit [zu Caspar David Friedrich] voraus, von der freilich offen bleibt, wie eng sie war“ (Zschoche 2006, S. 102). Stapf glaubt nun belegen zu können, die Verfasserin des Briefs sei die Schwägerin von Friedrichs Bruder Johann Samuel Friedrich in Neubrandenburg. Der Künstler solle besagte Julia Stoy(e) im Jahr 1801 im Park von Breesen gezeichnet haben. Im Fußnotenapparat wird der Nachweis für die Existenz einer Julia Stoye, verheiratete Kramer, nur mit Verweis auf ein Stammbuch ohne Anführung eines genauen Belegs geführt (Stapf 2019a, S. 385, Anm. 1). Zudem beruft sich Stapf auf eine angebliche Angabe von Herrmann Zschoche, der Name „könnte auch Kramer heißen“ (Stapf 2019a, S. 386, Anm. 2). Im betreffenden Brief im Pommerschen Landesmuseum Greifswald sind jedoch in der Unterschrift „Julie Krämer“ die Umlautpunkte unmissverständlich gesetzt, und Zschoche hat lediglich auf die generell schwere Lesbarkeit des Namens „Krämer“ hingewiesen (Zschoche 1998, S. 88). Nun deutet Stapf eine emotionale Beziehung Friedrichs zu Julia Stoye-Kramer an, die durch ihre Heirat 1804 beendet und um 1815 wieder aufgeflammt sei. Dies lässt sich freilich weder über den Brief Julie Krämers noch über Friedrichs zeichnerisches Œuvre noch über irgendein anderes Zeugnis belegen (die von fremder Hand wohl eindeutig mit „Juliane Krey“ beschriftete Zeichnung, Grummt 2011, Nr. 413, kann die These kaum stützen, die Kreys waren eine angesehene Familie in Greifswald). Aber auch das ist für Stapf keine Hürde für weiterführende Behauptungen: Neben Caroline Bardua (!) und der Ehefrau Caroline zählt Julia (nun „Juliane“!) Kramer alias Krämer alias Stoye zu den drei wichtigsten Frauen in Friedrichs Leben, die der Künstler in den drei weiblichen Rückenfiguren des *Ostermorgen* dargestellt haben soll (Stapf 2019a,

S. 521). Die Vorgehensweise scheint symptomatisch: Indem Stapf Zusammenhänge willkürlich konstruiert und mit keinem überprüfbaren Nachweis belegt, werden im Verlauf des Buchs Hypothesen zu Thesen, Thesen zu Tatsachen.

Wikipedia-Artikel und Social Media

Inzwischen rezipieren zahlreiche Wikipedia-Artikel zu Werken Friedrichs und zu Orten wie Breesen, Neubrandenburg oder Ballenstedt unkritisch die Thesen von Stapf, wohl teilweise von diesem selbst beeinflusst und/oder von einem Bearbeiter mit Pseudonym „Timilano“ bzw. „Timilano23“ eingefügt. Das ist insofern prekär, weil es in jüngster Zeit im Fach Kunstgeschichte wichtige und im Grundsatz begrüßenswerte Initiativen gibt, Wikipedia und Wikidata als zitierfähige Quellen auszuweisen. Außerdem unterstützen diese Artikel das System des Selbstzitats bei Stapf. Zu den genannten Artikeln gehören unter anderen derjenige zum *Tetschener Altar* (https://de.wikipedia.org/wiki/Tetschener_Altar, letzter Zugriff: 24.8.2023), der zum *Wanderer über dem Nebelmeer* (https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Wanderer_%C3%BCber_dem_Nebelmeer#Der_unbekannte_Wanderer, letzter Zugriff: 24.8.2023), der zu den *Kreidefelsen auf Rügen* (https://de.wikipedia.org/wiki/Kreidefelsen_auf_R%C3%BCgen, letzter Zugriff: 24.8.2023), der zu *Zwei Männer bei Betrachtung des Mondes* (https://de.wikipedia.org/wiki/Zwei_M%C3%A4nner_in_Betrachtung_des_Mondes, letzter Zugriff: 24.8.2023), der zu *Das Eismeer* (https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Eismeer#Literatur, letzter Zugriff: 24.8.2023) und schließlich auch der Artikel zu Friedrich selbst, der zudem berechtigt Auskunft gibt zur „Relevanz“ von Stapfs Forschungen: „Eine erstmals umfassende und quellengestützte 2019 erschienene Biografie des Malers von dem Publizisten Detlef Stapf legt mehrere alternative Ansätze für die Friedrich-Forschung vor. Der Band bietet grundsätzlich neue Deutungen der Hauptwerke aus den biografischen Zusammenhängen zum Zeitpunkt der Entstehung. Der Autor widmet sich ausführlich der psychischen Erkrankung des Malers, beschreibt des Einfluss [sic!] der Erweckungstheologie Franz Christian Bolls auf den Schaffensprozess und analysiert Bildkompositionen in Bezug auf die Orientierung an der Theorie der Gartenkunst von Christian Cay Lorenz Hirschfeld“ (https://de.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich, letzter Zugriff: 24.8.2023).

Bei Facebook betreibt Stapf eine Friedrich-Gruppe mit weit über 5.000 Followern (Stand 24.8.2023). Dieser Aspekt hat zur Folge, dass sich Stapfs Theorien über die Social Media immer weiter verbreiten und manifestieren, was einerseits zu ihrer Popularität beiträgt, andererseits aber auch die darunter befindlichen, oben genannten Fehlannahmen weiter streut, was deren anschließende Widerlegung immer schwieriger erscheinen lässt.

Grundsätzlicher Umgang mit Fakten, Quellen und Forschungsliteratur

Seit Friedrichs Wiederentdeckung Ende des 19. Jahrhunderts sind Dokumente zum Leben und Werk mit hoher Akribie von Forschenden wie Andreas Aubert, Ernst Sigismund, Karl Wilhelm Jähmig, Sigrid Hinz, Werner Sumowski, Hans Joachim Neidhardt, Helmut Börsch-Supan, Karl-Ludwig Hoch und Herrmann Zschoche zusammengetragen und kommentiert worden. Diese Leistungen zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie zwar Raum für Spekulationen lassen, die Quellen aber stets in überprüfbarer Weise zitieren und Vermutungen als solche kennzeichnen. Angesichts einer intensiven biographischen Forschung von mehr als einem Jahrhundert muss die Vorgehensweise in den Schriften Stapfs als ausgesprochen problematisch bezeichnet werden: Eindeutig widerlegbar ist etwa die Behauptung, dass sich Friedrich von 1804 bis 1805 in Neubrandenburg aufgehalten habe und dort mit Philipp Otto Runge zusammengetroffen sei (Stapf 2019a, S. 141, 157; siehe hierzu Richter 2021/2022, Bd. 1, S. 162). In Bezug auf Personendaten arbeitet Stapf nachweislich ungenau: So wird der Freiherr Gottlob von Berlepsch mit einem seiner Verwandten verwechselt; der Breesener Gutsbesitzer Adolf von Engel wäre zum Zeitpunkt eines angeblichen Darlehens bei Friedrichs Vater elf Jahre alt gewesen. Kurzschlüssig werden auch Personen ‚identifiziert‘ und erhalten anschließend wie Franz Christian Boll oder Julia Kramer ohne jede historische Quellenbeweise eine tragende Rolle für Friedrichs Leben. Die Fußnotenapparate von Stapf erweisen sich in vielen Fällen als unzuverlässig: Viele angegebene Quellennachweise sind ohne nachvollziehbaren inhaltlichen Bezug, archivalische Neufunde, welche die eine oder andere These stützen könnten, sucht man vergebens bzw. bleiben ohne klaren Beleg oder Zitate. Etablierte und bislang unstrittige Forschungsmeinungen werden oft zugunsten der eigenen These diskussionslos übergangen. Dies führt zu einer verfälschten, in den historischen Schlüssen und Wertungen fragwürdigen wie auch im Faktischen unzuverlässigen Biographik, deren Folgen angesichts einer zu beobachtenden breiten Streuung im Internet sowie über die Form der normierenden Ausweisung eigener Thesen als Stand der Forschung (z. B.: „Nach heutigem Stand“, Stapf 2020, S. 54) nicht abzusehen sind. Dabei ist durchaus möglich, dass Stapf aus Friedrichs Briefen oder Zeichnungen die eine oder andere sinnfällige Detailschlussfolgerung zieht. Der selbst gesetzte Anspruch aber, gegenüber einer angeblich geschichts- und biographievergessenen Friedrich-Forschung, die auch vor „Zensur“ (!) seiner nachgelassenen Texte nicht zurückschrecke, mehr „Augenmerk auf die kritische Würdigung der Quellen zu legen“ (Stapf 2019a, S. 537), muss als reine Polemik und Denunziation ganzer Forschungszweige bezeichnet werden. Der mit provokativem Gestus vorgetragene Anspruch des Verfassers, den Schleier über Friedrichs Leben und Werk endlich zu lüften, dürfte sich auch bei weiterer Überprüfung der Stapfschen Schriften kaum als beständig erweisen.

Literatur

Börsch-Supan/Jähniq 1973

Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähniq: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973.

Eberlein 1939

Kurt Karl Eberlein: Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch Deutscher Kunst, Bielefeld 1939.

Grave 2012

Johannes Grave: Caspar David Friedrich, München, London, New York 2012.

Grummt 2011

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

Hirschfeld 1779

Christian Cay Lorenz Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, Bd. 1, Leipzig 1779.

Kat. Fürstenfeldbruck 2021

Angelika Mundorff, Barbara Kink und Verena Beaucamp (Hg.): Der romantische Blick. Werke aus der Sammlung Maibaum Lübeck (Ausst.-Kat. Museum Fürstenfeldbruck, 19.11.2021–1.5.2022), Fürstenfeldbruck 2021.

Kat. Schweinfurt/Winterthur 2023

David Schmidhauser (Red.): Caspar David Friedrich und die Vorboten der Romantik (Ausst.-Kat. Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 2.4.–2.7.2023, und Kunst Museum Winterthur/Reinhart am Stadtgraben, 26.8.–18.11.2023), München 2023.

Kleist 1959

Heinrich von Kleist (Hg.): Berliner Abendblätter, Reprint, Stuttgart 1959.

Poulsen 1991

Ellen Poulsen: Jens Juel, Bd. 1: Katalog/Catalogue, Kopenhagen 1991.

Reitharová/Sumowski 1977

Eva Reitharová und Werner Sumowski: Beiträge zu Caspar David Friedrich, in: Pantheon 35, 1977, S. 41–50.

Richter 2021/2022

Frank Richter: Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler. Studien zum künstlerischen Weg, 2 Bde., Privatdruck, Dresden 2021/2022.

Rühle 1810

Otto August Rühle von Lilienstern: Reise mit der Armee im Jahre 1809. Erster Theil, Rudolstadt 1810.

Schepers 1980

Wolfgang Schepers: Hirschfelds Theorie der Gartenkunst 1779–1785, Worms 1980.

Scholl 2007

Christian Scholl: Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern, München, Berlin 2007.

Schwarz 1834

Theodor Schwarz: Erwin von Steinbach. Ein Roman in drei Theilen. Erster Theil, Hamburg 1834.

Stapf 2014

Detlef Stapf: Caspar David Friedrichs verborgene Landschaften. Die Neubrandenburger Kontexte, Greifswald 2014, netzbasiertes P-Book.

Stapf 2019a

Detlef Stapf: Caspar David Friedrich. Die Biographie, Berlin 2019.

Stapf 2019b

Detlef Stapf: Caspar David Friedrichs Wanderer. Franz Christian Boll und die Kunst der Romantik, Berlin 2019.

Stapf 2020

Detlef Stapf: Störung macht Epoche – Caspar David Friedrichs autistisches Leiden (an der Gesellschaft) als Voraussetzung für ein singuläres Werk, in: Carsten Gansel (Hg.): Trauma-Erfahrungen und Störungen des ‚Selbst‘. Mediale und literarische Konfigurationen lebensweltlicher Krisen, Berlin, Boston 2020, S. 51–64.

Stapf 2023

Detlef Stapf: Caspar David Friedrich – eine Biographie, in: David Schmidhauser (Red.), Caspar David Friedrich und die Vorboten der Romantik (Ausst.-Kat. Museum Georg Schäfer, Schweinfurt 2.4.–2.7.2023, und Kunst Museum Winterthur/Reinhart am Stadtgraben 26.8.–18.11.2023), München 2023, S. 27–35.

Virmond 2015

Wolfgang Virmond: Friedrichs „Kreidefelsen“, kritisch betrachtet, in: Sarah Schmidt, Dimitris Karydas und Jure Zovko (Hg.): Begriff und Interpretation im Zeichen der Moderne, Berlin 2015, S. 227–236.

Zschoche 1998

Herrmann Zschoche: Caspar David Friedrich auf Rügen, Dresden 1998.

Zschoche 2006

Herrmann Zschoche (Hg.): Caspar David Friedrich. Die Briefe, 2. Aufl., Hamburg 2006.