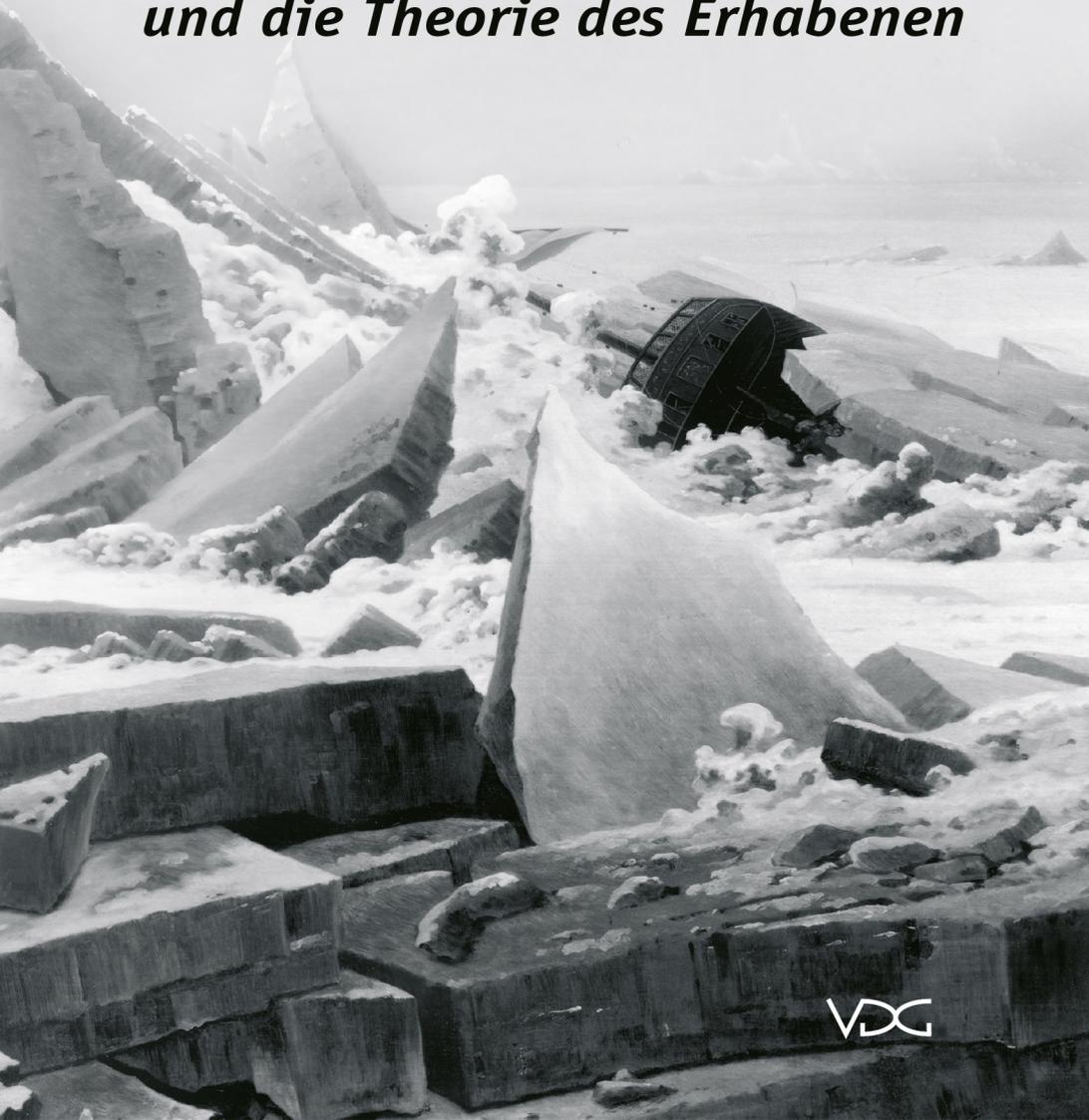


Johannes Grave

*Caspar David Friedrich
und die Theorie des Erhabenen*



Johannes Grave

Caspar David Friedrich
und die Theorie des Erhabenen

Weimar 2001

Johannes Grave

**Caspar David Friedrich
und die Theorie des Erhabenen**

Friedrichs *Eismeer* als Antwort auf einen
zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik

Umschlaggestaltung unter Verwendung von:
Caspar David Friedrich, Das Eismeer (um 1823/24)

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Grave, Johannes:
Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen :
Friedrichs Eismeer als Antwort auf einen zentralen Begriff
der zeitgenössischen Ästhetik / Johannes Grave. - Weimar :
VDG, 2001
E-Book ISBN: 978-3-95899-147-7

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 2001

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Steffen Wolfrum, Berlin

Inhalt

Vorbemerkung	7
I. Einleitung	9
II. Das Dargestellte und seine formalen Besonderheiten	17
III. Ansätze zur Deutung	25
IV. Die Tradition des Themas ›Schiffbruch‹ in Literatur und Kunst	33
V. Der Schiffbruch und sein Zuschauer	39
VI. Friedrichs Problematisierung der Betrachterposition	45
VII. Friedrich und die Theorie des Erhabenen	51
Das Erhabene bei Friedrich Schiller	51
Das Erhabene bei Immanuel Kant	59
Caspar David Friedrich zu kunsttheoretischen Fragen (in Selbstzeugnissen und aus der Sicht von Zeitgenossen)	68
VIII. Johann Gottlob von Quandt: Ästhetische Überlegungen als Grundlage des Auftrags zur <i>Gescheiterten Hoffnung</i>	85
Der Auftraggeber: Johann Gottlob von Quandt	86
Der Auftrag: Der erhabene Norden	92
IX. Vorbereitungen zur Problematisierung der Betrachterposition	105
Die Diskussion um den <i>Tetschener Altar</i>	105
Die zeitgenössische Rezeption von Friedrichs <i>Mönch am Meer</i>	108
<i>Die Kreidefelsen auf Rügen</i>	114
X. Eine Parallele: <i>Der Watzmann</i>	119
XI. Fazit	125
XII. Literatur	129
Bildnachweis	154
Abbildungen	155

Vorbemerkung

Die Literatur zu Caspar David Friedrich hat in den letzten Jahrzehnten ein Ausmaß angenommen, das neue Impulse eher behindert als fördert, zumal zuletzt 1973 mit der grundlegenden Monographie von Helmut Börsch-Supan ein Werk vorgelegt wurde, das den Anspruch erheben kann, alle relevanten Studien systematisch erfaßt zu haben. Ich habe mich zwar bemüht, die für Friedrichs *Eismeer* wichtige Literatur vollständig einsehen zu können, doch auf die Berücksichtigung unpublizierter Texte, vor allem von Magisterarbeiten, mußte verzichtet werden. Die Forschungsliteratur des Jahres 2000 wurde ebenfalls nur noch teilweise herangezogen; so bleibt zum Beispiel die jüngst erschienene Monographie Werner Hofmanns im folgenden unerwähnt.

Die Friedrich-Forschung pflegt einen zum Teil recht freizügigen Umgang mit den Quellen; vor allem in die Schreibung von Zitaten aus zeitgenössischen Schriften wird oft kommentarlos eingegriffen. Ich habe versucht, einen Kompromiß zwischen Quellentreue und Lesbarkeit zu finden, und zitiere daher die Äußerungen von Zeitgenossen Friedrichs, soweit möglich, nach dem Erstdruck; Eingriffe in die Interpunktion oder Orthographie erwiesen sich hier als unnötig. Nicht eigens gekennzeichnete Hervorhebungen richten sich nach dem Original. Bei Zitaten aus den Schriften Friedrichs konnte jedoch auf eine Anpassung der Interpunktion nicht verzichtet werden; die Orthographie solcher Textauszüge folgt der jeweils jüngsten Edition. Werden Gemälde Friedrichs erstmals erwähnt, so erfolgt mit dem Kürzel BS/J der Hinweis auf den entsprechenden Eintrag im Werkverzeichnis von Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973.

Während meiner Arbeit an der vorliegenden Studie habe ich von verschiedener Seite viel Unterstützung erfahren. Für die kritische Lektüre des Manuskriptes und wichtige Hinweise bin ich Herrn Prof. Dr. Andreas Prater, Herrn Prof. Dr. Wilhelm Schlink und Herrn Prof. Dr. Werner Busch zu Dank verpflichtet. Daß ich vergleichsweise entlegen publizierte Studien und Quellen kennenlernen konnte, verdanke ich meinen Freunden Dr. Tobias Leuker, Simon Gessler, Peter Riedel und Florian Lamke. Tobias Leuker und Peter Riedel unterstützten mich darüber hinaus durch Korrekturen an meinem Manuskript.

Viel verdankt meine Arbeit dem, was ich von Werner Friedrich lernen durfte, der mich nicht nur auf das *Eismeer* Caspar David Friedrichs aufmerksam machte. Ihm und meinen Eltern sei diese Studie gewidmet.

Freiburg i. Br., im Januar 2001

J. G.

I. Einleitung

Sinnet und grübelt, wie ihr auch wollt ...
Caspar David Friedrich
(*Der Abend 1803*)

Als Caspar David Friedrich zu Beginn der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts versuchte, allgemeinere Schlüsse aus seinen *Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern* zu ziehen, drängte sich ihm eine Frage auf:

[...] macht der Mensch die Zeit oder die Zeit den Menschen? Bei Betrachtung einer Reihenfolge von älteren und neueren Kunstwerken scheint mir die Frage sehr nahe zu liegen, wie jede Zeit gesteckt ist, und über das Ziel der Zeit hinaus auch der jenialste [*sic*] Mensch nicht kommen kann [...]. Diese Wahrnehmungen, so sonderbar, ja lächerlich sie auch klingen mögen, sprechen für die Meinung: der Menschen [*sic*] ist nicht so unbedingt frei über Zeit und Ort erhaben, als es viele glauben.¹

Was Friedrich angesichts zeitgenössischer Kunst formulierte, könnte auch die Schlußfolgerung einer Beschäftigung mit der Forschung zu seinem Werk sein. Jost Hermand hat eindrucksvoll die Zeitgebundenheit der Friedrich-Rezeption aufgezeigt.² Die nationalsozialistische Vereinnahmung des ›nordischen‹ Künstlers bildet dabei keineswegs eine Ausnahme.³ Auch die moderne Erforschung der Kunst Friedrichs kann als Spiegelbild gesellschaftlicher Tendenzen gelesen werden. Während Helmut Börsch-Supan zu Beginn der siebziger Jahre die Bildwelt Caspar David Friedrichs jeweils auf einzelne, nur wenig variierende Bedeutungen zurückführen wollte und dessen Werke als Va-

1 FRIEDRICH 1999, S. 124 f. Vgl. auch HINZ 1974, S. 128 f. – Mit der durch Gerhard Eimer betreuten Edition (= FRIEDRICH 1999), die Kopien des Autographs und eine Transkription bietet, kann die wichtigste Schrift Friedrichs erstmals zuverlässig zitiert werden. Der Sammelband, den Sigrid Hinz herausgab, enthält die *Äußerungen* – aber auch andere, noch nicht kritisch edierte Texte – in stark überarbeiteter und z. T. gekürzter Form. Von der Edition Eimers hätte sich der wissenschaftliche Benutzer allerdings eine intensivere Auswertung und Kommentierung des Textes (z. B. Hinweise auf Parallelen in der zeitgenössischen Kunstliteratur) gewünscht. Zu Friedrichs Schriften vgl. auch Mayumi OHARA 1983 und Karl-Ludwig HOCH 1985. – Die im Zitat Friedrichs angesprochenen Überlegungen zum Determinismus untersuchten OHARA 1983, S. 192-208, und MITCHELL 1986.

riationen zum zentralen Thema des christlich verstandenen Jenseits begriff,⁴ setzte im Gefolge des Friedrich-Jahres 1974 eine eher politische Aneignung seiner Bildwelt ein.⁵ Beide auf eine verbindliche Deutung zielenden Ansätze konnten sich nicht gänzlich durchsetzen: »Es führt [...] zu nichts, bei C. D. Friedrich die politisch-demokratische Tendenz seines Schaffens, die unzweifelhaft in vielen Bildern zum Ausdruck kommt, gegen die religiöse ausspielen zu wollen. Beide gehören engstens zusammen und lassen sich nur künstlich voneinander trennen. Die Erneuerung der Nation und des Menschen, die Erneuerung des Deutschtums mit Berufung auf dessen Tradition war das formulierte Ziel, und man versuchte, es mit den Mitteln einer Gemüts- und Gefühlsbelebung zu erreichen.«⁶

Diese Zusammenführung der beiden Deutungsrichtungen mittels einer neuen, wiederum eindeutigen Auffassung der Intention konnte nur vorübergehend zufriedenstellen. Seit etwa zwei Jahrzehnten beginnt die Kunstgeschichte daher, die prinzipielle Mehrdeutigkeit der Kunst Friedrichs zu be-

-
- 2 HERMAND 1979, v. a. S. 4-8; vgl. auch HOFMANN, Nachwelt, 1974. – Zur Friedrich-Forschung bis 1970 vgl. das entsprechende Kapitel der Studien von SUMOWSKI 1970, S. 1-44. Die Leistungen in den frühen siebziger Jahren bewerten u. a. Kurt SPETH 1976 und Françoise FORSTER-HAHN 1976. Einen Überblick über den Forschungsstand bis 1979 gibt Peter RAUTMANN 1979, S. 11-13. Neueste Errungenschaften, aber auch Probleme der Forschung reflektieren Friedrich GROSS, Fortschritte, 1990 und Hans DICKEL 1994. Kritisches zur Forschungslage merkt Werner BUSCH 1996 an.
 - 3 Vgl. u. a. RAUTMANN 1990. Bemerkenswert ist, daß in der Zeit der nationalsozialistischen Vereinnahmung von Friedrichs Kunst (die vor allem von Kurt Karl Eberlein betrieben wurde) auch im europäischen Ausland ein erhöhtes Interesse an Friedrich erwuchs, vgl. z. B. den französischen Artikel von Madeleine LANDSBERG 1939 und den englischen Aufsatz von Hermann BEENKEN 1938. Dazu auch HOFMANN, Deutsche Kunst, 1999, v. a. S. 19-21 (entspricht dem Schluß eines spanischen Katalogbeitrages; vgl. Werner Hofmann, Caspar David Friedrich desde una perspectiva europea, in: HOFMANN, Kat. Madrid, 1992, S. 22-33, v. a. S. 31 f.). Zur gesellschaftlich bedingten Friedrich-Rezeption der siebziger Jahre äußerte sich RAUTMANN 1981, v. a. S. 38-45. Aus französischer Perspektive umreißt VAISSE 1984 die Rezeptionsgeschichte.
 - 4 Vgl. BÖRSCH-SUPAN 1974, S. 75, sowie das »Verzeichnis der Bildgegenstände«, in: BÖRSCH-SUPAN / JÄHNIG 1973, S. 224-231.
 - 5 In einem Artikel, mit dem er auf das Friedrich-Jahr 1974 zurückblickt, kritisiert Börsch-Supan die Tendenz zur politischen Deutung von Bildern Friedrichs (BÖRSCH-SUPAN 1976). In besonderer Weise wendet er sich hier – wie auch 1974 in dem Beitrag zu den *Kritischen Berichten* (BÖRSCH-SUPAN 1974) – gegen den Versuch, Friedrichs Gemälde als mehrdeutige Werke zu erklären (v. a. S. 215 f. u. S. 202). In seiner Forschungskritik steigert Börsch-Supan noch, was Eva Reitharová schon 1975 zu seiner Monographie kritisch anmerkte: »Börsch-Supan verfällt stellenweise in den stilisierenden Gestus einer Autorität, die sich das Recht zuspricht, sich von allen Irrtümern zu distanzieren.« (REITHAROVÁ 1975, S. 161 f.).

rücksichtigen. Das Problem der mangelnden Festlegbarkeit der Motive in Friedrichs Landschaften wurde beispielsweise von Werner Busch auf kunsttheoretische Kategorien bezogen: »Metaphorik im Gegensatz zu Allegorik oder Symbolik zielt weder auf Verbildlichung einer präzisen begrifflichen Abstraktion (Allegorik), noch haben die Gegenstände bestimmte Stellvertreterfunktionen (Symbolik), sondern Metaphorik zielt auf breitere Bedeutungsfelder, deren Präzisierung individueller Setzung offensteht.«⁷ »Nun soll das nicht etwa bedeuten [...], daß die Sinnbesetzung vollständig beliebig wäre. Das Bild, seine Gegenstände, die Art ihrer Behandlung und seine formale Struktur eröffnen Assoziationsräume, deren Grenzen historische Forschung bestimmen kann.«⁸ Was Werner Busch noch als These formuliert hatte, wurde spätestens durch Hilmar Frank argumentativ gestützt.⁹ Frank ging dabei von einem Brief Friedrichs an den Weimarer Professor Schulze¹⁰ aus, in dem sich der Maler gegen die Vorwürfe verteidigte, die der Kammerherr Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr gegen den *Tetschener Altar* (BS/J 167 – *Abb.* 5) gerichtet hatte. Der Brief vom 8. Februar 1809 enthält nicht nur den Text

6 EBERLE 1980, S. 236. Vgl. FIEGE 1977, S. 50 f., sowie GROSS, *Fremde Natur*, 1990, der angesichts der Landschaften Friedrichs von einem »Dennoch« des Glaubens« (S. 12) und einem »politische« »Dennoch« der Nation« (S. 14) spricht. Wieland Schmied bemühte sich um eine systematischere Integration verschiedener Bedeutungsebenen. Die Möglichkeiten der Interpretation von Friedrichs Werken führt er auf vier »Zeitsysteme« zurück: 1. »der zyklische Zeitverlauf in der Natur«, 2. die Stadien von Vergänglichkeit, 3. die historisch-politische Dimension, 4. die Transzendenz (SCHMIED 1999, S. 19-24).

7 BUSCH 1987, S. 25. Eine vergleichbare Differenzierung zwischen Symbol und Allegorie findet sich bei DOBRZECKI 1982, S. 130-151. Vgl. auch Hofmanns Formulierung vom »offenen Symbolismus« (Werner Hofmann, *Zu Friedrichs geschichtlicher Stellung*, in: HOFMANN, *Kat.* Hamburg, 1974, S. 69-78, v. a. S. 74-76) und Bialostockis Rückblick auf das Friedrichjahr (BIALOSTOCKI 1975). Bialostocki sieht in Friedrich den Vertreter eines »romantische« Pansymbolismus, wo alles alles bedeuten kann« (S. 121); er hält es sogar für denkbar, »daß wir uns seinen Werken vielleicht grundsätzlich falsch nähern. Es scheint, daß Friedrich seine Kunst überhaupt nicht als Mitteilung auffaßte.« (S. 124). Ähnlich schon Herbert von EINEM 1950, S. 120: »Runge erstrebte die Kunst der Zukunft als Gemeinschaftskunst. Friedrichs Kunst will nichts sein als einsame Zwiesprache mit der Natur.« – Indes bemühte sich Christoph Schreier noch 1990, Friedrichs Kunst mit einem Grundgedanken zu erfassen, so daß für eine prinzipielle Mehrdeutigkeit kein Spielraum bleibt. Schreier zufolge thematisieren Friedrichs Bilder das Verhältnis des Menschen zu Gott – allerdings nicht mehr konventionell zeichenhaft. Vielmehr werde im Nachvollzug der »Kapitulation des Visuellen vor dem Göttlichen [...] dessen Evokation« ermöglicht (SCHREIER 1990, S. 100).

8 BUSCH 1987, S. 28.

9 Vgl. FRANK 1991.

Friedrichs, sondern auch eine kleine Skizze von seiner Hand, die folgenden Passus des Schreibens illustriert:

Denn sehr wohl wußten jene achtungswerthen Meister, daß die Wege, so zur Kunst führen, unendlich verschieden sind; daß die Kunst eigentlich der Mittelpunkt der Welt, der Mittelpunkt des höchsten geistigen Strebens ist und die Künstler im Kreise um diesen Punkt stehen.¹¹

Die erwähnte Skizze besteht aus einem solchen Kreis, zu dessen Mittelpunkt verschiedene Linien führen. Skizze und Aussage zielen letztlich auf den Kern der Überlegungen Friedrichs: Unendlich viele verschiedene Wege führen zur Kunst. Frank arbeitete mit weitem Überblick den geistigen Horizont heraus, vor dem dieses Zeugnis betrachtet werden muß. Neben Friedrich Schleiermacher¹² kommt dabei dem Dresdner Bibliothekar und Kunstschriftsteller Christian August Semler (1767-1825) besondere Bedeutung zu, da er »die Wahrnehmungsform, die dieser Sinnoffenheit adäquat ist, in den europäischen Kontext gestellt hat, indem er sie als Reverie erkannte.«¹³ Der von Semler auf Friedrichs Gemälde bezogene Begriff der Reverie bezeichnet ein »träumerisches Nachsinnen, dem zwar eine bestimmte Richtung innewohnt, das aber keineswegs durchgängig determiniert ist und auch nicht zu einem eindeutigen Abschluß kommen kann [...]«¹⁴

10 Der Empfänger des Briefes wurde erst durch Karl-Ludwig Hoch richtig identifiziert. Hoch konnte anhand eines weiteren Briefes, in dem Johannes Karl Hartwig Schulze das Schreiben von Friedrich erwähnt, nachweisen, daß es sich nicht um den Dresdner Professor Schulz handelt (HOCH, Tetschener Altar, 1981, S. 322). Die Bedeutung des Schreibens wird dadurch unterstrichen, daß Friedrich Teile davon auch einem Brief an Amalie von Beulwitz beilegte (vgl. MAISAK 1990, v. a. S. 127 f.). Zum Brief vgl. auch OHARA 1983, S. 41-48.

11 HINZ 1974, S. 152. Vgl. die Abb. 1 bei FRANK 1991, S. 165.

12 Franks Hinweis auf Schleiermacher (FRANK 1991, S. 165 f.) hatten Klaus LANKHEIT 1950 und Werner SUMOWSKI 1970, S. 10, gewissermaßen schon vorweggenommen. Vgl. auch OHARA 1983, S. 186-192. Karl-Ludwig Hoch hat schließlich die persönlichen Beziehungen zwischen Schleiermacher und Friedrich deutlicher konturiert und u. a. auch auf zwei Treffen (1810 u. 1818) hingewiesen (HOCH 1984). Hans OST 1971, S. 116 f., und Oskar BÄTSCHEMANN 1989, S. 55, meinen, erhebliche Differenzen zwischen der Naturauffassung Friedrichs und der Schleiermachers ausmachen zu können.

13 FRANK 1991, S. 168. Semlers Bedeutung hatten zuvor u. a. schon SUMOWSKI 1970, S. 22, VIGNAU-WILBERG 1980, S. 251, BRINKMANN 1981, S. 186 f., und KUZNIAR 1989, S. 76 f., hervorgehoben.

14 FRANK 1991, S. 182.

In seine *Äußerungen* hatte Friedrich selbst einige Überlegungen aufgenommen, die Franks Ergebnisse bekräftigen:

Wie jeder Mensch seine eigne Art und Weise hat zu gehen, zu stehen, zu liegen, zu sprechen u.s.w., so wird auch ein jeder eine Art zu mahlen bekommen, ohne zuvor ein besonderes Studium daraus gemacht zu haben.¹⁵

In jeden einznen [*sic*] Gegenstand aber liegt eine Unendlichkeit der Auffassung und Vielseitigkeit der Darstellung.¹⁶

Friedrichs Bemerkungen legen es nahe, die Vielfalt der Zugänge nicht nur für das Kunstschaffen zu postulieren, sondern auch auf die Rezeption – von Natur ebenso wie von Kunst – zu beziehen. Den unendlich vielen Wegen zur Kunst entspricht somit »eine Mannigfaltigkeit gleichberechtigter Interpretationen«¹⁷. Auch vom Betrachter der Landschaften Friedrichs muß eine eigene Sinngebung und zugleich die Akzeptanz jeweils anderer Interpretationen erwartet werden.¹⁸

Doch ist mit der Forderung, daß jeder Betrachter seinen eigenen Weg finden muß, ein Streit um Deutungen ausgeschlossen? Ist nun jede Deutung möglich, soweit sie nicht der Perspektive widerspricht, die sich dem Betrachter von seinem Standort aus bietet?¹⁹ Für die kunsthistorische Friedrich-Forschung eröffnet sich mit diesen Fragen der Ausblick auf eine problematische Zukunft.²⁰ Wird man tatsächlich dazu übergehen, Deutungen nicht mehr zu gewichten, so wird sich die prophylaktisch immer verneinte Beliebigkeit letztlich doch einstellen. Die Diskussionen über Friedrichs kunsttheoretische Ideen laufen Gefahr, allein um das Modell der Reverie zu kreisen, anstatt Werk

15 FRIEDRICH 1999, S. 76, auch bei HINZ 1974, S. 108. Beim Vergleich zweier Gemälde merkt Friedrich an: »Ohne Ersteren allen Werth absprechen zu wollen, muß ich doch gestehen, daß ich mich von den Andern mehr angezogen fühle. Ob bei andern Leuten das Umgekehrte der Fall ist, möchte ich wissen. Doch warum nicht? Dem Einen sind die Seebäder auf Helgoland zuträglich, dem Andern die warmen Quellen von Teplitz.« (FRIEDRICH 1999, S. 48, auch bei HINZ 1974, S. 97). Allein mit Hilfe des Faksimiles in der Ausgabe Eimers (= FRIEDRICH 1999) kann nicht entschieden werden, ob die Transkription der Suffixe in der Edition immer korrekt ist. Die Edition legt nahe, daß Friedrich sehr häufig den Dativ durch den Akkusativ ersetzt hat.

16 FRIEDRICH 1999, S. 99, auch bei HINZ 1974, S. 118.

17 FRANK 1991, S. 168. Vgl. FRIEDRICH 1999, S. 84: »[...] so ist es doch schon ein großer Verdienst und vielleicht das Größte eines Künstlers, geistig anzuregen und in den Beschauer Gedanken, Gefühle und Empfindungen zu erwecken, *und wehren sie auch nicht die seinen* [Hervorh. J. G.]« (auch bei HINZ 1974, S. 112).

und Äußerungen des Dresdner Malers in das Koordinatensystem der zeitgenössischen Ästhetik einzuordnen.²¹ Eine positive Reglementierung läßt sich etablieren, indem man – wie es vielfach schon praktiziert wird – fragt, ob sich der jeweilige Deutungsvorschlag mit überlieferten zeitgenössischen Gedanken in Übereinstimmungen bringen läßt. Doch Halt, so vermute ich, wird man erst finden, wenn die Frage in historischer Orientierung zugespitzt wird;

-
- 18 Die These von der Mehrdeutigkeit der Werke Friedrichs nahm Regine Prange zum Anlaß, um die ihr unliebsame, historisch-ikonologische Friedrich-Forschung, »die das Werk als Primärquelle tendenziell vernachlässigt«, als sinnlos zu entlarven (PRANGE 1992, S. 120). Prange plädiert für eine »hermeneutische Alternative« (ebd.) und beruft sich auf Hans-Georg Gadamer, doch bleibt nicht nur unklar, wie ihr Ansatz konkrete Anwendung finden soll, sondern auch, ob sie der Hermeneutik tatsächlich gerecht werden will und z. B. die »Voraussetzungshaftigkeit« (GADAMER 1974, Sp. 1069) auch ihrer Herangehensweise reflektiert. Eine Ahnung von den Intentionen der Autorin vermittelt ihr nahezu die gesamte Forschung kritisierender Artikel *Das Nationale und das Sublime. Zwei Paradigmen der Caspar-David-Friedrich-Forschung in neuen Beiträgen* (PRANGE 1991). Der mit dem bisherigen Forschungsstand vertraute Leser, der beispielsweise um die Bemühungen weiß, Friedrichs Verhältnis zur literarischen Frühromantik genauer zu bestimmen, reißt sich verwundert die von der Lektüre der umfangreichen Literatur müden Augen. Prange, die Joseph Leo Koerner gegenüber methodische Exaktheit einforderte und z. B. kleinlich auf Untermuerung durch Fußnoten bestand, konfrontiert den Leser nun mit Namen, bei denen man die Relevanz für Friedrich kaum unmittelbar einsehen kann. Plötzlich scheinen Heidegger und Wittgenstein, Lyotard und Freud auf unbestimmte Weise von Bedeutung für Friedrich und seine Kunst zu sein. Sollen sie quasi ex post als Quellen gelten? Dienen sie dem Abstecken eines Methodenhorizontes? Bei Lyotard scheint letzteres zumindest nicht der Fall zu sein, wird doch sein Erhabenheitsbegriff Friedrichs Bildern gegenübergestellt (vgl. dazu PRANGE 1991, S. 179 u. S. 194-197; Lyotards nicht primär historisch motivierte Verbindung des Erhabenen mit der Avantgarde wird auf S. 194 aufgegriffen). Vgl. Dickels Replik auf Prange (DICKEL 1994). – Bereits Michael Brötje wandte sich gegen das Ansinnen, Friedrichs Kunst mit Schriften des Künstlers oder seiner Zeitgenossen erklären zu wollen. Brötjes Verständnis nach sind Friedrichs Bilder »autonom und einer Sinnerhellung ›von außen‹ nicht bedürftig« (BRÖTJE 1974, S. 88). Seine Analysen veranlassen ihn zu dem unfreiwilligen Paradoxon, daß in Friedrichs Werken »die Welt als in sich unbegrenzt sinnoffen und *un- ausdeutbar interpretiert* [Hervorh. J. G.] wird« (S. 86 f.).
- 19 Vgl. FRANK 1991, S. 190.
- 20 Vgl. Rolf Kühn, der die »phänomenologisch-ontologische Wende im Gegenwartsdenken« auch für die Friedrich-Forschung für fruchtbar hält; »auf die Weise« werde »die Kunst zur Lehrmeisterin der Philosophie« (KÜHN 1992, S. 241). Ein Beispiel für eine Bildbetrachtung, die sich bewußt nicht für historische Hintergründe und den Zusammenhang des Gesamtwerkes interessiert, bietet die Dissertation *Im Rahmen des Möglichen* von Axel MÜLLER 1990, die auch Friedrichs *Mönch am Meer* behandelt. Müller zeigt in der Tat, wie erstaunlich weit der Rahmen der Deutungsmöglichkeiten von Friedrichs Kunst gesteckt werden kann, doch in den kunsthistorischen Diskurs werden sich seine Überlegungen nur schwer einbringen lassen.
- 21 Gerade diese Einordnung macht den Wert der Studie Franks aus.

zu untersuchen wäre dann weniger, was Friedrich als Deutung des Werkes zugelassen haben kann, als vielmehr, welche konkreten eigenen Überlegungen und Einflüsse von außen in den Entwicklungsphasen des jeweiligen Werkes bestimmend waren.²²

Ein derartiger, gewissermaßen positivistischer Ansatz muß keinesfalls unreflektiert sein. Die Schwierigkeiten, vor denen die heutige Friedrich-Forschung steht, lassen an einen Vergleich denken, mit dem Georg Simmel schon 1918 das Problem des historischen Verstehens zu erhellen versuchte: »Eine Schöpfung eines Geistes, die verstanden werden soll, kann man einem Rätsel vergleichen, das sein Schöpfer auf ein bestimmtes Lösungswort hin gebaut hat. Findet ein Ratender nun etwa ein zweites, genau so passendes, auf das das Rätsel, objektiv genommen, mit dem ganz gleichen logischen und dichterischen Erfolge zugeht, so ist es eine ebenso vollkommene ›richtige‹ Lösung, wie die vom Dichter beabsichtigte, und diese hat nicht den geringsten Vorsprung vor ihr oder vor all den anderen Lösungsworten, die man noch, prinzipiell unbeschränkt, auffinden mag.«²³ Mit dem vom historischen Kontext unabhängigen Sachgehalt können also viele Lösungen in Einklang gebracht werden. Die ursprünglich beabsichtigte Lösung, die es dem Schöpfer erst ermöglichte, das Rätsel zu formulieren, ist so gesehen nur eine unter vielen. Auf die Frage nach der Intention des Schöpfers bleibt sie dennoch die einzig mögliche Antwort: »Soll ich den Faust [...] historisch-psychologisch verstehen, das heißt, das entstandene Gebilde aus den seelischen Akten und Entwicklungen verstehen, die es Teil für Teil in Goethes Bewußtsein erwachsen ließen, so ist eine [...] Mehrdeutigkeit prinzipiell ausgeschlossen; denn dieser Schöpfungsprozeß hat sich schlechthin in einer bestimmten Weise abgespielt, die unsere Erkenntnis ergreifen oder verfehlen mag [...]; eine Mehrheit von historischen, aus dem seelischen Vorgang geschöpften Verständnissen der Faustentstehung [...] ist ein Nonsens.«²⁴ Diesem historischen Verstehen muß meines Erachtens auch die Kunstgeschichte verpflichtet sein. Unabhängig von der Frage, ob man das historische Verständnis auf den Wegen erlangen will, auf denen Simmel es versuchte, bleibt als gemeinsame Perspektive: »Es kann [...] über

22 In diesem Sinne verstehe ich die einschränkende Bemerkung von BUSCH 1987, S. 28: »In diesem Rahmen [sc. der Assoziationsräume] ist Spielraum gegeben, was wiederum nicht heißen soll, daß Friedrich selbst nicht etwa an eine *bestimmte* [Hervorh. J. G.] Sinn dimension gedacht haben wird.«

23 SIMMEL 1984, S. 72 f. – Der Essay erschien erstmals 1918 in Berlin.

24 SIMMEL 1984, S. 74.

das historische Verständnis eine Mehrzahl von Hypothesen geben; aber von ihnen ist schließlich die eine wahr und die andere falsch [...].«²⁵

Die hier vorgelegten Gedanken zu Caspar David Friedrichs *Eismeer* (BS/J 311 – *Abb. 1*) wollen der besonderen Situation der Friedrich-Forschung gerecht werden. Der Leser wird rasch bemerken, daß es nicht darum gehen kann, die bisher erarbeiteten Interpretationsvorschläge abzulehnen und doch durch nichts wesentlich anderes zu ersetzen. Vielmehr möchte ich den Blick auf das Gemälde vor dem Hintergrund der zuletzt gestellten Frage weiter führen, indem nach einer möglichen gedanklichen Entwicklung der Bildkonzeption während des Entstehungsprozesses gesucht werden soll. Dabei die bisherige Sicht auf das *Eismeer* vollkommen zu verwerfen, hieße, den skizzierten Gang der Forschung zur Deutbarkeit der Werke Friedrichs ignorieren.

25 SIMMEL 1984, S. 75.