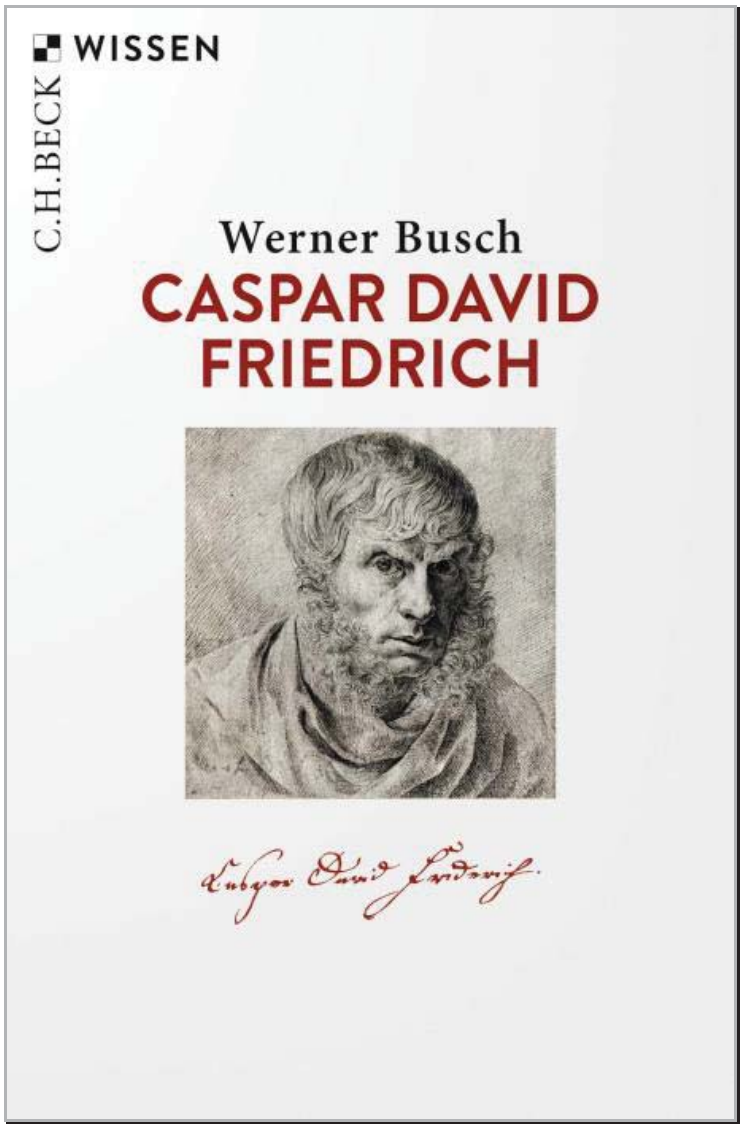
C.H.BECK
WWW.CHBECK.DE

Unverkäufliche Leseprobe



Werner Busch
Caspar David Friedrich

2021. Rund 128 S., mit ca. 45 Abbildungen
ISBN 978-3-406-77704-2

Weitere Informationen finden Sie hier:
https://www.chbeck.de/32447687

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Die Gemälde und Zeichnungen Caspar David Friedrichs (1774–1840) sind Schlüsselwerke nicht nur der Romantik, sondern der Moderne überhaupt. Sie vermitteln eine Naturerfahrung von seltener Intensität und lassen uns gleichzeitig nach deren tieferem Sinn fragen, nach dem, was hinter dem Gegenständlichen liegen mag. Werner Busch zeigt dies in seinem souveränen Überblick über das vielgestaltige Werk Friedrichs, der zwar schon früh von sich reden machte, dann jedoch für lange Zeit aus dem Bewusstsein der Öffentlichkeit verschwand. Gleichzeitig verortet dieses Buch den Künstler unter seinen malenden Zeitgenossen und in den religiösen und politischen Diskussionen seiner Epoche.

Werner Busch lehrte von 1988 bis 2010 als Professor für Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin. Bei C.H.Beck sind von ihm u. a. erschienen: «Das sentimentalische Bild» (²1997), «Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion» (²2008), «Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit» (2015) und «Die Künstleranekdote. 1760–1960» (2020).

Werner Busch

CASPAR DAVID FRIEDRICH

C.H.Beck

Mit 44 Abbildungen, davon 20 in Farbe

Originalausgabe
© Verlag C.H.Beck oHG, München 2021
www.chbeck.de
Reihengestaltung Umschlag: Uwe Göbel (Original 1995, mit Logo),
Marion Blomeyer (Überarbeitung 2018)
Umschlagabbildung: Caspar David Friedrich, Selbstbildnis,
um 1810, schwarze Kreide auf Velin, Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett, © akg-images, Berlin; Künstlersignatur:
© akg-images, Berlin
Satz: Fotosatz Amann, Memmingen
Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen
Printed in Germany
ISBN 978 3 406 77704 2

myclimate
klimaneutral produziert
www.chbeck.de/nachhaltig

Inhalt

1. Einleitung 7

2. Lebensstationen 11

3. Die frühen Zeichnungen 21

4. Die Sepiazeichnungen und die Entwicklung von Friedrichs zentralen Bildordnungsprinzipien 29

5. Wendepunkte: Der «Tetschener Altar» und der «Mönch am Meer» 43

6. Schleiermacher und Friedrichs Religiosität 62

7. Friedrich und die romantische Mathematik 65

8. Friedrichs Entwurfspraxis 79

9. Künstlerfreundschaften: Carl Gustav Carus und Johan Christian Clausen Dahl 89

10. Interpretation einiger Hauptwerke Friedrichs . . . 105

Literaturverzeichnis 121

Bildnachweis 125

Personenregister 126

1. Einleitung

Bei der heutigen Allgegenwärtigkeit Caspar David Friedrichs mag es verwundern, dass zwei Phasen der «Wiederentdeckung» des Künstlers, der spätestens nach seinem Tod 1840 trotz vereinzelter Nachrufe mehr oder weniger in Vergessenheit geraten war, nötig gewesen sind. Auf der Basis der Forschungen des Norwegers Andreas Aubert, die ursprünglich dessen Landsmann Johan Christian Clausen Dahl, Friedrichs Freund und Mitbewohner, gegolten hatten, wurde 1906 auf der sogenannten Jahrhundertausstellung, auf der die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts neu vermessen wurde, die Malerei Friedrichs mit einer verblüffend großen Anzahl von Bildern gewürdigt. Und 1974, zum 200. Geburtstag Friedrichs, wurde der Künstler durch eine Fülle von Veranstaltungen und Veröffentlichungen endgültig im Bewusstsein der Öffentlichkeit verankert. Auch hier gab eine wichtige Publikation den Anstoß: das vor allem von Helmut Börsch-Supan auf der Basis der Forschungen von Karl-Wilhelm Jähnig erstellte Werkverzeichnis der Gemälde und bildmäßigen Zeichnungen Friedrichs. Alle Forschung bis heute fußt auf diesem Grundlagenwerk – und doch hat es sofort Diskussionen ausgelöst. Börsch-Supan hatte für die Bilder Friedrichs eine Art Bedeutungsregister aufgestellt, das den Bildgegenständen fixe Bedeutungen so gut wie ausschließlich religiöser Art zuschrieb. Darauf gab es zwei methodisch ganz unterschiedlich gelagerte Reaktionen: Zum einen propagierte Werner Hofmann 1974 in einer ungemein erfolgreichen Caspar-David-Friedrich-Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle den frühromantischen Friedrich, fußend auf den literartheoretischen Schriften vor allem von Friedrich Schlegel, Novalis und Ludwig Tieck, und nahm damit für Friedrichs Kunst eine tendenzielle Bedeutungsoffenheit in Anspruch. Später hat Hofmann dafür den Begriff der Bedeutungspolyvalenz geprägt. Nach dieser Über-

zeugung eröffnen die Bilder Friedrichs Bedeutungsfelder, die die Rezipienten auffordern, sie sinnfällig zu besetzen. Zum anderen wurde, nach 1968 kaum anders zu erwarten, von einer jungen, linken westdeutschen Forschergeneration mit Aplomb der politische Friedrich ins Feld geführt, ausgehend von der zu Recht konstatierten Sympathie Friedrichs für die Freiheitskriege und die Demagogenbewegung und seiner andauernden Propagierung der Demagogentracht in seinen Bildern. All das, was bei Börsch-Supan eine religiöse Ausdeutung erfahren hatte, wurde nun politisch verstanden. Die Bildgegenstände, als Zeichen gewertet, ließen offenbar beides gleichermaßen zu, selbst wenn es jeweils mit gänzlicher Ausschließlichkeit behauptet wurde. Der Überzeugung vom primär politischen Friedrich sprang die DDR-Forschung bei, erst 1974 in der Dresdener Konkurrenzausstellung zur Hamburger Schau, dann gedanklich forcierter und einseitiger auf einer 1976 publizierten Caspar-David-Friedrich-Konferenz in Greifswald.

Angesichts der melancholischen Bilder Friedrichs, die vollkommen handlungsarm sind, angesichts seiner sehnsüchtigen Naturfeier fällt es schwer, sich den Künstler als aktiven Freiheitskämpfer, gestärkt vom Pathos vormärzlicher Propagandapublikationen, vorzustellen. Aber auch religiöse Orthodoxie scheint ihm fremd zu sein, wie schließlich auch eine gänzliche Sinnoffenheit, die sich beinahe beliebig von frühromantischen literarischen Versatzstücken nährt. Die Auseinandersetzungen zwischen den drei Positionen wogten lange hin und her. Dabei hätte eigentlich unbestritten sein müssen, dass nach dem Scheitern der Französischen Revolution, auf das die frühromantischen Gedankengebäude reagierten, definitive Bedeutungssetzungen im Wortsinn fragwürdig geworden waren. Auch hätte deutlich werden können, dass der Freiheitsgedanke bei Friedrich grundsätzlich religiös determiniert ist und dass Friedrichs nicht selten resignative Position von der Überzeugung getragen war, dass die politischen Verhältnisse zur Zeit der Napoleonischen Kriege und die Metternich'sche Ära Hoffnung auf eine strahlende Zukunft nicht wirklich zuließen.

Doch wie war – an den Bildern – Friedrichs besondere Form

der Bedeutungsgenerierung zu erfahren und zu verifizieren? Doch wohl nur durch eine strukturelle Analyse, die die Anlage der Bilder ernst nahm, die, simpel gesagt, das Form-Inhalt-Verhältnis bedachte und zugleich ihre historische Bedingtheit in Rechnung stellte. Vier größere Arbeiten haben versucht, hier Grund zu legen. Aus dem Jahr 2000 stammt Werner Hofmanns Darstellung, die seine Vorstellung von der Polyvalenz der Friedrich'schen Bilder weitertrieb und in ihnen extreme bedeutungshaltige Formfiguren sah. Mein eigener Versuch erschien 2003. Er machte den Einfluss von Friedrich Schleiermacher stark, betonte die tiefere Bedeutung romantischer Mathematik bzw. Geometrie, deren Figuren Friedrich seinen Bildern regelmäßig zugrunde legte, und verfolgte die schrittweise Bildwerdung von der Zeichnung über die Motivcollage bis zum fertigen Bild. 2004 folgte die Darstellung von Hilmar Frank, der vor allem auf den von Christian August Semler vertretenen Begriff der «rêverie» abhob, um das träumerische Nachsinnen der Friedrich'schen Bildfiguren zu charakterisieren, den halb bewussten Zustand der Wahrnehmung. Frank betonte zudem in der Tradition von Gottfried Wilhelm Leibniz die subjektiv unterschiedlichen Wahrnehmungsperspektiven und schließlich die Dimension des Metaphorischen gegenüber der tradierten Allegorie- und Symbolauffassung. Die Überlegungen dieser drei Bücher fanden ihren Niederschlag im Ausstellungskatalog der Essener und Hamburger Caspar-David-Friedrich-Ausstellung von 2006. In einem gewissen zeitlichen Abstand dazu hat Johannes Grave 2012 noch einmal eine Gesamtdarstellung geliefert, der es unter anderem gelingt, die Vorstellung von Friedrichs Religiosität zu präzisieren, vor allem mit dem Verweis auf die lutherische Kreuzestheologie, schließlich stellt das Kreuz das einzige wirkliche Zeichen im Œuvre Friedrichs dar. Ferner geht es Grave darum, die in der Forschung breit vertretene Vorstellung abzuweisen, Friedrichs Werke seien unter dem Begriff des Sublimen zu subsumieren.

Alle vier Bücher, so sehr sie um Differenzierung bemüht sind, haben sich drastische Kritik von Seiten der Vertreter einer fixen Zeichenauffassung gefallen lassen müssen. Hier scheint keine

Einigung in Sicht. Helmut Börsch-Supan ist 2008 noch einmal in den Ring gestiegen mit einem Friedrich-Buch, das den Untertitel «Gefühl als Gesetz» trägt. Er scheint insofern ein wenig unglücklich, selbst wenn die Formulierung von Friedrich selbst stammt, als der Gesetzesbegriff in Kombination mit dem Gefühlsbegriff im früheren 19. Jahrhundert auf das von Johann Wolfgang von Goethe und Carl Gustav Carus vertretene genetisch-morphologische Modell verweist, wonach der Künstler auf Grund seiner besonderen Empfindungskraft, die jedoch wissenschaftlich fundiert sein muss, in der Lage ist, die Gesetzmäßigkeit aller Bildung zu erkennen und zur Anschauung zu bringen. Und gerade darum geht es Friedrich nicht, von daher wäre die Schleiermacher'sche Begriffskombination von «Anschauung und Gefühl» treffender gewesen. Börsch-Supan meint den individuellen Künstler, der sich selbst ein notwendig subjektives Gesetz gibt. Das führt ihn dazu, ein Psychogramm Friedrichs zu schreiben, das nun wieder allein auf der subjektiven Sicht des Autors fußt. Das besondere Verdienst dieses Buches allerdings ist in der Entschlüsselung einer ganzen Reihe von Künstlernamen zu sehen, deren Träger Friedrich in seinen späten, um 1830 formulierten «Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemählden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern» anspielungsreich ohne Nennung der Namen geschildert hat. Diese Schrift stellt so etwas wie das Lebensresümee seiner Gedanken zur Kunst dar.

Angesichts des hier grob skizzierten Weges der Forschung steckt der Autor des vorliegenden Bändchens in einem gewissen Dilemma. Die heftig geführten Debatten kann er nicht im Einzelnen wiedergeben, ja, er möchte noch nicht einmal den grundsätzlichen Dissens am Gegenstand erörtern. So bleibt ihm nur zweierlei: zum einen überblicksmäßig zu verfahren und die wichtigsten Werke im Kontext zu schildern, zum anderen bezeichnende Einzelaspekte, die ihm bisher nicht angemessen gewichtet erscheinen, hervorzuheben. Sie betreffen weitgehend Friedrichs Umfeld, besonders Personen, mit denen er sich nachweislich intensiver auseinandergesetzt hat.

2. Lebensstationen

Caspar David Friedrich wurde am 5. September 1774 in Greifswald als sechstes von zehn Kindern des Seifensieders und Lichtgießers Gottlieb Adolf Friedrich und seiner Ehefrau Sophia Dorothea, geb. Bechly geboren. Das Geburtshaus und die zugehörige Seifensiederei haben sich in Greifswald in der Langen Straße 57 erhalten. Die Gebäude sind restauriert und beherbergen heute das Caspar-David-Friedrich-Zentrum. Friedrichs Mutter und verschiedene Geschwister starben früh. Seine Jugend wurde außerdem überschattet durch ein traumatisches Erlebnis: Eingebrochen ins Eis wurde er von seinem älteren Bruder Johann Christoffer gerettet, der dabei selbst ertrank. Friedrich, dessen Fixierung auf den Tod offensichtlich ist, soll einen Selbstmordversuch unternommen haben, und es ist denkbar, dass sein ungewöhnlicher und lebenslang getragener breiter Bart Spuren dieses Versuches verdecken sollte.

Das pommersche Greifswald war bis 1815 schwedisch und Friedrich fühlte sich dieser Herkunft dauerhaft verbunden. Das sollte für den «Tetschener Altar» wichtig werden und sich noch in einem absoluten Spätwerk, den «Lebensstufen» (Abb. 12), zeigen: Im Zentrum des Bildes schwenkt eines der Kinder, von dem wir annehmen können, dass es sich um Friedrichs Sohn handelt, die schwedische Fahne. Bei den übrigen Dargestellten dürfte es sich wohl um Friedrich und seine Familie handeln.

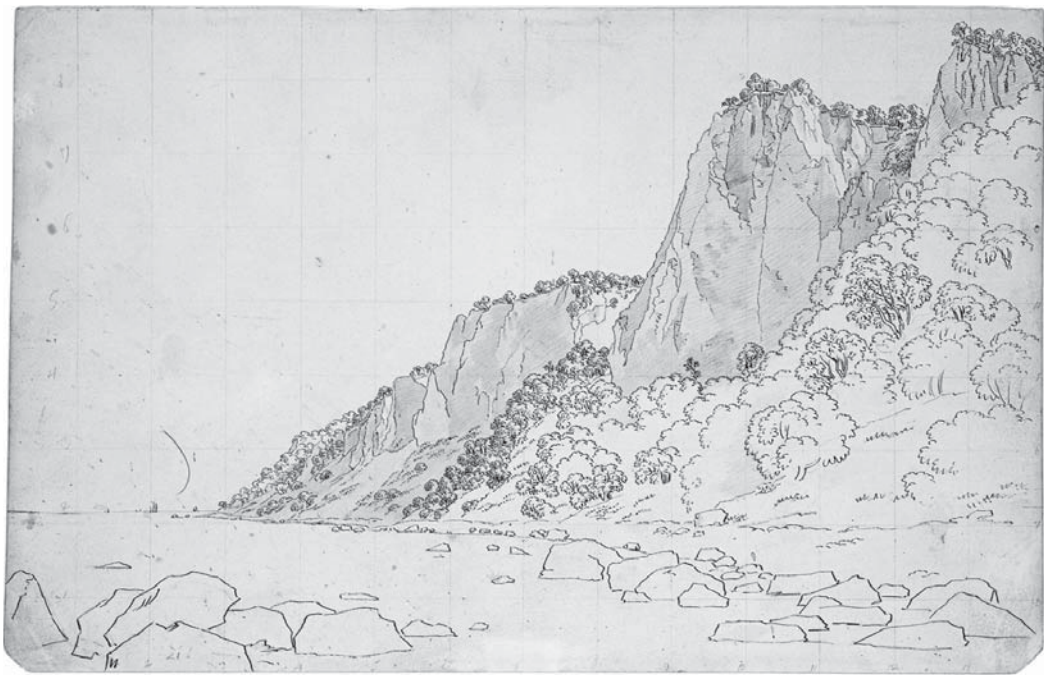
Friedrichs künstlerische Anfänge sind ein wenig mühsam und durchaus konventionell. Er lernte von 1790 bis 1794 bei dem Greifswalder Universitätszeichenlehrer Johann Gottfried Quistorp und kopierte nach dem zwischen 1728 und 1731 erschienenen Standardvorlagenwerk von Johann Daniel Preißler. Da Quistorp auch Architekt war, dürfte Friedrich schon hier mit Perspektive und Entwurfszeichnung vertraut geworden sein. Quistorp dürfte es auch gewesen sein, der Friedrich das Stu-

dium an der Kopenhagener Akademie empfahl, die nach Pariser Vorbild organisiert war und als ein europäisches Zentrum der Perspektivlehre galt. Friedrich studierte in Kopenhagen von 1794 bis 1798. Dort absolvierte er die Freihandzeichenklasse, die Gips- und Modellklasse und lernte bei dem nicht sehr zugänglichen Akademiedirektor Nicolai Abildgaard, einem Perspektivspezialisten, von dem man allerdings nicht sagen kann, dass er auch ein überzeugender Figurenzeichner gewesen wäre – und auch Friedrich hat das Manko auf diesem Gebiet zeit seines Lebens nicht überwinden können. Doch an der Kopenhagener Akademie spielte auch die Landschaftsmalerei eine besondere Rolle. Für Friedrich ist ein gewisser Einfluss von Jens Juel oder auch von Christian August Lorenzen zu konstatieren. Zuerst zeichnete Friedrich nur und kolorierte gelegentlich mit Aquarellfarben. Kontakt zu dänischen Künstlern unterhielt er auch nach dem Studium über lange Zeit. Befreundet war er mit Johan Ludwig Lund. Christoffer Wilhelm Eckersberg, ein besonders ausgewiesener Perspektivspezialist, dem wir zwei Traktate zum Thema verdanken, war dennoch in erster Linie Landschaftsmaler und besuchte Friedrich in Dresden, wo dieser sich nach seiner Kopenhagener Zeit dauerhaft niederließ.

Auf der Rückreise von Kopenhagen machte Friedrich Zwischenstation in Greifswald und Berlin. Nach Greifswald zu seiner Familie reiste er auch später regelmäßig, häufig verbunden mit einem Studienaufenthalt auf Rügen. Auf diesen Reisen dürfte er auch regelmäßig in Berlin Station gemacht haben, obwohl wir wenig darüber wissen. Immerhin wurde Friedrich 1811 nach der Ausstellung des «Mönch am Meer» und der «Abtei im Eichwald» – die Bilder wurden vom preußischen Kronprinzen vom Fleck weg gekauft – zum Mitglied der Berliner Akademie ernannt. Bei seinem Berlin-Besuch 1798 dürfte Friedrich seinen Greifswalder Jugendfreund, den Buchhändler und Verleger Georg Andreas Reimer, aufgesucht haben. Denkbar ist, dass es bereits zu diesem Zeitpunkt zu einem Kontakt mit Friedrich Schleiermacher kam. Schleiermacher wurde zu einem engen Freund von Reimer, der seine Werke verlegte. Genau zur Zeit von Friedrichs Anwesenheit in Berlin 1798 war

Schleiermacher mit der Abfassung seiner Reden «Über die Religion» beschäftigt, die 1799 erschienen und großen Einfluss auf Friedrich hatten; die zweite Auflage von 1806 wurde bereits bei Reimer verlegt. 1818 besuchten Reimer und Schleiermacher, um kurz vorzugreifen, Friedrich in Dresden. Der Besuch hatte vor allem politische Gründe: Alle drei waren den Freiheitskriegen verpflichtete Demagogen und sannen auf politische Reformen, allerdings, was nachdrücklich zu betonen ist, auf der Basis einer religiösen Erneuerung. Reimer marschierte gar in Demagogentracht durch Dresden, die, geprägt von Ernst Moritz Arndt, an der Dresdener Akademie ausdrücklich verboten war. Und Friedrich ließ die Demagogen in ihrer Tracht auch später beständig in seinen Bildern auftauchen.

In Dresden orientierte er sich offensichtlich an Adrian Zingg und seiner Schule, schlicht auch deswegen, weil nicht zu übersehen war, dass Zingg mit seinen großen Sepiazeichnungen und -radierungen Erfolg hatte. Sie zeigten zumeist Motive aus der Sächsischen Schweiz. So wie Zingg der «Entdecker» der Sächsischen Schweiz wurde, die zugleich touristisch erschlossen wurde, so setzte Friedrich auf die Darstellung von Sehenswürdigkeiten auf Rügen. Auch hier begann zur gleichen Zeit auf der Basis von Reiseführern die Aneignung durch städtische Besucher. Was die beiden Gegenden verband, war der besondere Reiz ihrer geologischen Struktur. Den bizarren Felsformationen des Elbsandsteingebirges standen die Kreidefelsen auf Rügen und die großen Granitsteine am Ufer der Insel gegenüber. Kein Wunder, dass sich die Zeitgenossen davon angezogen fühlten, war doch die Geologie neben der Meteorologie eine der Leitwissenschaften der Zeit um 1800, denn sie ließ Einblicke in die Erdentstehungsgeschichte zu. 1801 unternahm Friedrich seine beiden ersten Reisen nach Rügen und widmete sich zeichnerisch den wichtigsten Sehenswürdigkeiten, vor allem Kap Arkona, den Stubbenkammer Kreidefelsen (Abb. 1), dem Rugard, aber auch einfachen Blicken aufs Meer oder in die Weite der Landschaft. Bis 1806/07 beschäftigte ihn die Umsetzung dieser zeichnerischen Aufnahmen in repräsentative Sepien, zumeist in einer Größe von etwa 40 x 60 oder auch 50 x 70 Zentimetern. Auf



1 Caspar David Friedrich, Stubbenkammer auf Rügen, 21. Juni 1801, Feder in Braun über Bleistift, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de