

Buchbesprechungen

Viola Hildebrant-Schat (Frankfurt)

Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit¹

Caspar David Friedrichs Bilder gelten mit ihren nebelverhangenen Landschaften, Ruinen, Kreuzen auf Berggipfeln und an Wegkreuzungen als der Inbegriff der Romantik. Dennoch, obwohl die Motive dank ihrer vielfältigen Reproduktion auf Postkarten und Kalenderblättern von großer Popularität zeugen, erschließt sich ihr tieferer Sinn nicht ohne weiteres. Um Friedrichs Kunst in ihrer Vielschichtigkeit zu erfassen, bedarf es nicht nur des neugierigen Liebhaberblickes, sondern ebenso präziser Analyse von Bildkomposition und Gestaltungskonzept. Denn hierüber erschließt sich das eigentlich Revolutionäre der Arbeiten. Nicht umsonst gibt Friedrich mit einer Reißschiene als einzigem Gegenstand im sonst nahezu leeren Raum bei der Darstellung seines Ateliers einen Hinweis auf ein nach festen Prinzipien konstruiertes Grundkonzept.

Hier zeigt sich, wie bewußt Friedrich die Regeln des Goldenen Schnitts, die Bedeutung des Bildzentrums und den über Größenverhältnisse und Zuordnungen gelenkten Betrachterblick in seine Konzeption miteinbezieht. Kein Detail – und scheint es noch so nebensächlich –

ist dem Zufall überlassen. Abzulesen ist das an zahlreichen Skizzenblättern, auf denen nicht nur akribisch Lichteinfall und Witterungsverhältnisse vermerkt sind, sondern auch Distanzen vom Betrachterstandpunkt aus zu den Gegenständen so wie zwischen ihnen.

Macht man sich dieses Vorgehen klar, verblüfft die Ungewißheit der Tiefendimension bzw. deren gänzliche Aufhebung, die Unsicherheit bei der Bestimmung von Größenverhältnissen, die jedoch bei Friedrich bereits in der Konzeption begründet sind. Seine Naturbeobachtung reiht sich in eine bis ins 15. Jahrhundert zurückreichende Atelierpraxis ein, bei der das Kleine als potentiell Großes und Fernes gesehen wurde und umgekehrt. Gemeint ist damit ein Kongruenz der Naturformen, bei der ein kleiner Stein zum Vorbild für einen großen Felsen werden kann, wie das vielfach in Traktaten zur Malerei belegt wurde. Erinnerung sei hier nur an Salomon Gessners ‚Briefe über die Landschaftsmalerey‘ von 1772. Auch hier zeichnet sich eine Goethes Devise nachkommende Verfremdung der Naturwahrheit ab, bei der das Allgemeine, Bedeutende oder

¹ Werner Hofmann: Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000

auch Charakteristische und über das einzelne Besondere gestellt wird. Friedrich nutzt sie, um in der von Gott geprägten und durchwirkten Wahrnehmungswelt überraschende Entsprechungen, Spiegelungen und Symmetrien aufzuzeigen.

Auch will es erstaunlich scheinen, daß die so sorgfältig konzipierten und ausgeführten Gemälde mit den herkömmlichen Sehgewohnheiten brechen. Zum Eklat kommt es 1807, als Friedrich das ‚Kreuz im Gebirge‘ in seinem Atelier ausstellt. In der als ‚Ramdohrstreit‘ in die Kunstgeschichte eingegangenen Auseinandersetzung prallen an konventionellen Sehgewohnheiten ausgerichtete Argumente und Friedrichs Auflösung der Zentralperspektive aufeinander. Alle bis dahin gültigen Positionen von Maler und Betrachter scheinen aus den Angeln gehoben: dem Bild fehlt der gesamte Vordergrund, das zur Andacht auffordernde Kreuz ist nicht nur vom Betrachter abgewendet, vielmehr zeigt sich im ganzen Bild kein Zugang, der eine Annäherung möglich machte. Da weder die Magie eines auf das Unendliche, das Göttliche verweisenden Goldgrundes noch die mit der perspektivischen Verdisseitigung einhergehende visionäre Schau geltend gemacht werden können, erhält die Darstellung als „Zeichen für sich, bezogen auf die Meditation eines betrachtenden Subjekts“ (S. 45) eine Bedeutung, die verstört und zugleich fasziniert. Die dargestellte Natur gewinnt spirituelle Bedeutung, lenkt die Aufmerksamkeit zeichenhaft auf eine transzen-

dentale Dimension. Bild und Rahmen werden dabei verschiedenen Realitätsebenen konfrontiert, mittelalterliche Bildtradition wird in die polyfokale Ansichtigkeit des modernen Bildes überführt. Was also zunächst ausgehend von alter Bildtradition zur Irritation führt, erweist sich als konsequente Reaktion auf gewandelte Glaubensvorstellungen, wie sie für den Zeitraum charakteristisch sind. Dies wird anhand von Text und Bild in diesem Band von Hofmann erfaßt und dem Leser einprägsam vermittelt.

Anhand der Gegenüberstellung zur Sixtinischen Madonna macht Hofmann plausibel, wie Friedrichs Bild für die Neubestimmung der Glaubensinhalte und dem Umgang mit Vergangenheit einen adäquaten, mit der zeitgenössischen Philosophie Schleiermachers übereinstimmenden Ausdruck gefunden hat. Sowohl Friedrich als auch Schleiermacher appellieren an die subjektive Anschauung, die über einen allgemeinen Begriff gestellt werden soll. (S. 50 ff.) Wenn Schleiermacher gegen die „Nachtretter“ fordert, jeder sehe mit eigenen Augen und bringe alles „aus seinem Innersten“² hervor, folgt dem in unmittelbarer Konsequenz Friedrichs künstlerisches Konzept, in dem er als größten Verdienst des Künstlers bestimmt, „geistig anzuregen und in den Beschauer Gedankengänge, Gefühle und Empfindungen zu wecken, und wären sie auch nicht die seinen.“

Dieser Devise Caspar David Friedrichs spürt Werner Hofmann mit sei-

² Vgl. Friedrich Schleiermacher: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799), hrsg. v. Günter Meckenstock, Berlin 1999, S. 59

ner großen Monographie des Künstlers nach. Er entschlüsselt die Zeichen, die Raumschichten und Architekturen, aus denen Friedrich seine Bilder komponiert. Dabei zeigt er, wie wenig man C. D. Friedrich gerecht wird, wenn man bei der Betrachtung seines Werkes von biographischen Daten ausgeht. Das ist, folgt man der Analyse Jens Christian Jensens, lediglich bei den „Kreidefelsen auf Rügen“ möglich.³ Nur in diesem gegen Ende seines Lebens entstandenen Bild zeichnet sich seine private Verfassung ab. Wie also müssen Friedrichs Bilder gelesen werden, will man sie in ihrer ganzen Bedeutungsdimension erfassen?

Nachdrücklich weist Hofmann auf die Vielschichtigkeit und damit verbunden die Notwendigkeit einer unkonventionellen und zugleich analytischeren Herangehensweise an die verschiedenen Gemälde hin. Die Mehrsinnigkeit des Zeichens darf nicht auf einen einsinnigen Bedeutungscode eingeschränkt werden, vielmehr ermächtigt Friedrich selbst den Betrachter, seine Bilder unter verschiedenen Gesichtspunkten zu betrachten.

Das ist um so erstaunlicher, als man bei Friedrich eine, wenn auch nicht eingeschränkte, so doch festgelegte Formsprache festgestellt hat, die ihm immer wieder zu Versatzstücken seiner verschiedenen Werke dient. In der Konzeption seiner Bildräume läßt sich eine eindeutige Raum-Körper-Beziehung ablesen, die aus den Gesetzmäßigkeiten von Nähe und Ferne resultiert, aber auch aus einer „vertikal vergitterten oder

verstreuten Raumbühne“ und „horizontal ablaufenden Streifenräumen“ (S. 135). Über dieses Grundkonzept werden die Spannungen zwischen Mensch, Natur und den Dingen ausgetragen. Mittels gegenständlicher Attribute, wie Bäume, Berge, Schiffe, Kirchen, Kreuze oder Zäune, wird der Raum für den Betrachter nicht nur erfahrbar, sondern gleichzeitig zur vielschichtigen Metapher. Hat man sich einmal mit der raumkörperliche Kodierung vertraut gemacht hat, erschließen sich viele Darstellungen als Variationen eines Grundgedankens (S. 154).

Trotz oder gerade wegen dieser klaren Vorgaben tut sich zwischen Friedrichs theoretischen Äußerungen und seiner Bildpraxis eine Kluft auf: denn verlangt er vom Künstler, er solle nicht allein das malen, was er vor sich sieht, sondern vor allem das, was er in sich sieht, scheint eine festgelegte Struktur wie die seine kaum genügen zu können. Friedrich setzt dem eine zwar Naturwahrheit angenäherte, aber aus Versatzstücken komponierte Landschaft entgegen, und indem er auf diese Weise niemals komplett auf eine gegebenen Landschaften zurückgreift, entspricht er dem, was Goethe mit dem echten und gesetzgebenden Künstler verbindet; dieser strebt Kunstwahrheit und nicht nachahmenden Naturwirklichkeit an und ist somit befähigt, die Kunst zur höchsten Vollkommenheit zu bringen.

Anhand der zahlreichen Skizzenbücher Friedrichs wird seine Faktentreue einerseits, die Freiheit seines Denkens andererseits ersichtlich.

³ Vgl. Jens Christian Jensen: Caspar David Friedrich. Leben und Werk, Köln 1988, S. 182

„Wir erkennen darin auch Friedrichs Ökonomie, die bewußte Beschränkung seines luziden Kunstverstandes auf ein überschaubares Vokabular von Zeichen“ (S. 186), die er zeit- und raumüberspringend einsetzt und damit den im Sinne Goethes „höchsten Gipfel der Kunst“ erreicht.

Das Bedeutende und Charakteristische überträgt er auf seine Landschaftsdarstellungen, die nicht allein die Natur in der verschiedenen Tages- oder Jahreszeiten abbilden, sondern auch auf das Menschenalter übertragen werden und in verschiedener Ausprägung den philosophischen Gedanken vom Gleichnis der Bildungsgeschichte des menschlichen Gemüts mit der Natur und die Mehrschichtigkeit des organischen Geschehens zum Ausdruck bringen.

Mit den großformatigen, hervorragend reproduzierten Abbildungen und dem festen Leineneinband genügt der Band allen Anforderungen, die man an einen Bildband stellt. Dabei korrespondiert bei aller wissenschaftlichen Tiefe der gut lesbaren Inhalt mit der ansprechende Aufmachung. Der ausgewiesenen Friedrich-Kenner Werner Hofmann legt hier einsichtig und klar die vielschichtige Lesweise dar, denen Friedrichs Bilder stattgeben und erläutert die zugrundeliegende Konzeption. Er zeigt Zusammenhänge auf zwischen ihrer spirituellen Religiosität und dem zeitgeschichtliche Rahmen, der neben den Gedanken Schleiermachers, Goethes und Schillers auch von den politischen Ereignissen geprägt wird.