

THEOLOGISCHE REVUE

121. Jahrgang
– Dezember 2025 –

Christliche Landschaftsmalerei oder Kunst der Moderne?

Caspar David Friedrich. Ein bildtheologischer Rückblick auf sein Jubiläumsjahr
2024

Von Reinhard Hoeps

Im vergangenen Jahr wurde der 250. Geburtstag von Caspar David Friedrich (1774–1840) mit einer Reihe hochkarätiger Ausstellungen gefeiert. Friedrichs Persönlichkeit und sein künstlerisches Schaffen erfuhren eine außerordentlich vielschichtige Würdigung von breiter öffentlicher Resonanz, die alle vorangegangenen Präsentationen seines Œuvres in den Schatten stellte. Die enorme Aufmerksamkeit, die ihm mit diesen Ausstellungen gewidmet wurde, unterstreicht seine kunsthistorische Bedeutung an der Schwelle zur Moderne. Diese über 200 Jahre alte Kunst weckt aber auch fundamentale Erwartungen tiefer Bedeutsamkeit, und dies zumal für die Gegenwart.

Der tiefer gehende Bedeutungsanspruch in den Werken Friedrichs hat sich zuerst an religiösen Bildmotiven festgemacht, die historisch auf Friedrichs religiöse Vorstellungen in den Konstellationen aufgeklärter Rationalität und der Reaktionen der Romantik zurückgeführt werden. Friedrichs Werken wird darüber hinaus ein spirituelles Potential zugesprochen, das bis in die Gegenwart ausstrahlt. Historische und auf die Gegenwart bezogene Untersuchungen von Religiosität und Spiritualität bei Caspar David Fredrich sind Gegenstand kunstwissenschaftlicher Forschungen. Umso drängender wird das theologische Interesse an deren einschlägigen Studien zu Caspar David Friedrich sein.

Der folgende Beitrag geht den religiösen Motiven bei Friedrich entlang der gegenwärtigen Forschungslage nach. Grundlage sind die Kataloge zu den großen Ausstellungen des Jubiläumsjahrs. Rückblicke in die Forschungsgeschichte erläutern zudem theologisch relevante Hintergründe der gegenwärtigen Zugänge zum Œuvre Friedrichs.

I. Ausstellungen – Entdeckungen

Caspar David Friedrich gilt als herausragende künstlerische Persönlichkeit der Romantik. Dieser Rang wurde ihm allerdings keineswegs schon immer zugesprochen. Sank sein Ansehen bereits zu seinen Lebzeiten, geriet er nach seinem Tod am 7. Mai 1840 sogar beinahe ganz in Vergessenheit, wurde erst über ein halbes Jahrhundert später wiederentdeckt. Die Etappen seiner Wiederentdeckung werden durch prominente Ausstellungsprojekte markiert, beginnend mit der Berliner Jahrhundertausstellung von 1906. Ausstellungsprojekte werden als Dokumentationen eines künstlerischen Œuvres und seiner kunsthistorischen Erforschung unterschätzt. Jenseits allen Zeigens und Vermittelns sind gelungene

Ausstellungen in erster Linie als Entdeckungszusammenhänge zu begreifen. Die Rezeptionsgeschichte Friedrichs gibt dafür ein sprechendes Beispiel. Erst die Ausstellung lässt die Werke jenseits aller Verstümmelungen durch Reproduktion als das sehen, was sie wirklich sind. Erst die Ausstellung bringt die einzelnen Werke in Konstellationen, denen die eigenen Augen nachgehen können. Die Vorbereitung der Ausstellung mit der Auswahl der Werke entwickelt Hypothesen, die in der Ausstellung selbst zu prüfen und zu diskutieren sind, um im Anschluss durch Forschungs- und Rezeptionsgeschichten weitergeführt zu werden.

Klara von Lindern geht in ihrer Göttinger kunstwissenschaftlichen Diss. solchen Erkenntnisprozessen in, aus und nach Ausstellungen am Beispiel dreier berühmter Friedrich-Ausstellungen im Umfeld seines 200. Geburtstags 1974 (in London, Dresden, Hamburg) nach. In diesen Ausstellungen kulminierte ein neu erwachtes Interesse an dem nach 1945 eher gemiedenen Künstler, der im Nationalsozialismus zum Repräsentanten des Deutschen stilisiert worden war. Die neue Hinwendung zu Friedrich wurde „mit zeitaktuellen Themen aus der kunsthistorischen Fachforschung oder aus der (Kultur-)Politik, mit gesellschaftlichen Debatten oder zeitgenössischer Kunst in Verbindung gebracht und/oder konfrontiert“, worin sich nicht zuletzt auch die gesellschaftlichen Gegensätze im geteilten Deutschland spiegelten. Die Ausstellungen wurden zum „Austragungsort“ gesellschaftlicher Debatten (13)¹.

Von Lindern gliedert die Gegenüberstellung der drei Projekte nach den Phasen der Konzeption, der Ausstellungen selbst mit ihren Katalogen und des Nachlebens dieser Ausstellungen. Entlang diesen Phasen zeigt sie auf, wie „wissenschaftliche und gesellschaftliche Auffassungen von Caspar David Friedrich und seiner Rolle bzw. Stellung innerhalb des Kanons romantischer Kunst geprägt wurden“ (19). Die Ausstellungen erweisen sich als „wichtige Medien für Transformations- und Aktualisierungsprozesse“ (19) im Hinblick auf „Produktion, Veränderung und Aktualisierung von Deutungen“ (43). Erst in den räumlichen Konstellationen, in denen Ausstellungen die Bildwerke zusammenführen, verdichten sich Hypothesen zum künstlerischen Œuvre und bewegen Auseinandersetzungen, die weit über die Dauer der Ausstellung hinausreichen.

Solche Debatten sind in der Regel historischen Fragestellungen gewidmet, ziehen deren Linien aber auch bis in die Gegenwart aus und betrachten den historischen Befund im Spiegel der eigenen Zeit. Bei Friedrich betrifft dies v. a. die Frage nach seiner geschichtlichen Einordnung in Strömungen der Romantik. Die historischen Analysen lassen sich von der Frage nach der Relevanz von Friedrichs Romantik in der und für die Gegenwart kaum präzise trennen. Noch bis in die jüngsten Ausstellungen wird die Romantik Friedrichs „als ein nicht abgeschlossenes und bis in die Gegenwart hineinreichendes bzw. die Moderne bis in die Gegenwart hinein nachhaltig prägendes Phänomen“ (36) dargestellt. Diese Gegenwartsbedeutung hat umgekehrt wiederum „wesentlich zu einer nachhaltigen Verankerung des Künstlers im Kanon romantischer Kunst und darüber hinaus auch innerhalb eines breiteren gesellschaftlichen Bildgedächtnisses“ (493) beigetragen.

Durch Ausstellungen gewinnen künstlerische Positionen neue Bewertungen, wandeln sich in den Perspektiven ihrer Deutung. Caspar David Friedrich wird erst durch eine Ausstellung überhaupt wieder in das Licht der Öffentlichkeit gerückt, nachdem die künstlerische Entwicklung der Zeit lange über ihn hinweggegangen schien. Seine Wiederentdeckung ist mit der sogenannten Jahrhundertaustellung von 1906 verbunden, die, mit einem Seitenblick auf ein vorangegangenes

¹ Von Lindern, Klara: *Caspar David Friedrich ausstellen. Retrospektiven und Rezeption in den 1970er Jahren.* – Berlin: De Gruyter 2024. 554 S. (Ars et Scientia, 28), geb. € 89,00 ISBN: 9783111279121.

Projekt in Frankreich, zum Beginn des Jh.s die wesentlichen Positionen der Malerei in den dt.sprachigen Ländern aus dem Zeitraum zwischen 1775 und 1875, „die der heutigen Generation schon fremd geworden und zum Teil in unverdiente Mißachtung gefallen“² waren, neu sichten und in einer in sich geschlossenen Präsentation versammeln sollte.

Den Kuratoren gehörte Friedrich zwar „keineswegs zu den ganz Unbekannten“³, war er doch in einigen deutschen Museumssammlungen vertreten. Aber er schien zuerst von den Konventionen seiner Rezeption entslackt werden zu müssen, um neue Wertschätzung finden zu können: „Freilich ist das, was zu uns spricht, nicht gerade das, was seine Zeitgenossen heraushörten“⁴, zeigt Hugo von Tschudi (1851–1911) die Neuentdeckung an: Nicht „der melancholische Grundton; die mystischen Erregungen, die Kreuze auf Bergspitzen geben, von einer Aureole von Sonnenstrahlen umspielt; die Gefühlsschwelgerei der Freunde, die im Walde das geheimnisvolle Weben des bleichen Mondscheins oder zwischen Felskuppen die rote Lohe des Nordlichts anschwärmen ...“⁵. Mit ironischem Unterton distanziert sich Tschudi von Würdigungen der Malerei Friedrichs, wie sie der heutigen Begeisterung für Friedrich keineswegs fremd sind. Um 1900 wendet sich die Wiederentdeckung Friedrichs von solchen Deutungen ab hin zu einer neuen Perspektive: „Diese ganze Romantik, die vielleicht auch dem Künstler selbst die Hauptsache war, tritt für uns zurück vor dem Neuen, das sich hier dem sehenden Auge an landschaftlicher Schönheit erschlossen hat.“⁶ Sie erst birgt Friedrichs Singularität: „Die Schilderung der Landschaft unter dem ewig sich wandelnden Spiel von Licht und Luft, tritt jetzt zum erstenmal auf deutschem Boden in Erscheinung.“⁷

Die Wiederentdeckung des vergessenen Künstlers verdankt sich nicht historischer Erkenntnis, sondern einem neuen, von Konventionen befreiten und unverbrauchten Blick, der durch die Ausstellung eröffnet und aus dem eine neue Deutungsperspektive gewonnen wird. Die Ausstellung hat ihre Bedeutung als Entdeckungs- und dann als Bewährungszusammenhang. Die Kataloge zu den großen Friedrich-Ausstellungen des Jubiläumsjahres 2024 betten deshalb konsequent die obligatorischen Übersichten zur Forschungsgeschichte in die Geschichte der Caspar-David-Friedrich-Ausstellungen ein und zeichnen darin die Bedeutung ihrer jeweiligen Häuser für die Sammlungs- und Forschungsgeschichte zu Friedrich nach.

II. Kreuz im Gebirge. Landschaft und christliche Bildmotive

Die Jahrhundertausstellung vollzieht einen Blickwechsel auf die Werke Friedrichs von den mystischen Erregungen in Naturszenen zum Genuss säkularer landschaftlicher Naturschönheit aus Licht- und Luftperspektive. Mit dieser Entgegenseitung ist ein Spannungsfeld umrissen, in dem sich auch noch die neueren Wiederentdeckungen Friedrichs im Umfeld der Ausstellungen in den 70er Jahren bewegen: Die Deutungen siedeln das Werk Friedrichs in einem Gegenüber von Landschaftsmalerei und religiöser, gar christl. Kunst an.

² Hugo VON TSCHUDI: „Einleitung“, in: Ausst.Kat: *Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906*, hg. v. VORSTAND DER DEUTSCHEN JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG, München 1906, XII.

³ Ebd., XXVI.

⁴ Ebd., XXVII.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

Die Verschränkung von Landschaft und christl. Bildmotiven prägt bereits frühe Werkphasen Friedrichs. Nach anfänglichen Portraitstudien und Übungen mit menschlichen Figuren widmete sich Friedrich bereits während seines Studiums an der Kopenhagener Akademie (1794–1798) in Zeichnungen und Sepia-Blättern v. a. der Landschaft. Bald werden Landschaftsansichten mit christl. Motiven zusammengeführt. So etwa in einer Zeichnung, die Friedrich 1805 mit Erfolg zum Wettbewerb von Goethes Weimarer Kunstmfreunden einreichte, obwohl sie dem dort vorgegebenen Thema gar nicht entsprach. Das Blatt⁸ zeigt eine Hügellandschaft mit einer Wallfahrt bei Sonnenaufgang, eine geordnete und mit liturgischen Insignien ausgestattete Prozession in der Ferne, die sich einem Wegekreuz im Vordergrund nähert. Die Zeichnung lässt sich kaum eindeutig auf ein Thema festlegen: Einerseits zeigt sie eine Landschaft, die durch eine Prozession belebt wird, andererseits eine Prozession, die sich in der Weite der Landschaft verliert. Das Landschaftliche ist von weit größerem Gewicht als es die Rahmung des liturgischen Geschehens erforderte, aber es degradiert dieses Geschehen nicht zur bloßen Staffage unter der Weite des Horizontes.

Es ist diese Ambivalenz, die Friedrich mit seiner ersten Ölmalerei auf die Spitze zu treiben scheint: Sein *Kreuz im Gebirge*, wegen seiner hieratischen Gestalt und seines Bestimmungsortes auch *Tetschener Altar* genannt⁹, wurde schon von den Zeitgenossen als unversöhnlicher Widerstreit zwischen Altarbild und Landschaftsmalerei aufgefasst. Die erste Präsentation des Werkes – um Weihnachten 1808 – scheint Friedrich geradezu auf diesen Widerstreit angelegt zu haben: Er zeigt das Bild im abgedunkelten Raum seines Ateliers, auf einem mit schwarzem Tuch bedeckten Tisch und in Abwesenheit des Künstlers. Der genuine Ort des ohne Auftrag und Vorgabe geschaffenen Kunstwerks ist das Atelier. Der Ort freier künstlerischer Invention wird von Friedrich aus Anlass der ersten öffentlichen Präsentation dieses Bildes in Analogie zu einem Andachtsraum stilisiert. Der Besucher betritt das Atelier des Künstlers, um sich dort in einem Andachtsraum wiederzufinden, den er als Atelier wieder verlässt. Das Bild zeigt eine felsige Berglandschaft mit einem vom Betrachter abgewandten Gipfelkreuz vor auf- oder untergehender Sonne. Der vergoldete Rahmen schließt das Bild oben halbrund mit Palmwedeln und Puttenköpfen ab, auf der Predella unterhalb des Gemäldes das Auge des dreifältigen Gottes und Abendmahlssymbolik.

Die Irritationen angesichts des Bildes hat in aller Ausführlichkeit der Kunstkritiker Friedrich Wilhelm von Ramdohr (1757–1822) dargelegt. Seine fundamentale Kritik – mit ihrer Erwiderung durch Caspar David Friedrich – ist als Ramdohr-Streit in die Kunstgeschichte eingegangen. Lediglich zwei der kritischen Einwendungen Ramdohrs seien hier erwähnt: Gleich in der ersten wechselt der Kunstkritiker ins theolog. Metier: „Es ist eine wahre Anmaßung, wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen will.“¹⁰ Die Darstellung des Christuskreuzes sieht

⁸ 1804/05, Pinsel in Graubraun über Bleistift auf Velin, 40,5×62 cm, KLASSIK STIFTUNG WEIMAR: <https://www.klassik-stiftung.de/digital/fotothek/digitalisat/100-2014-3023/> (28.10.2025). Ob Friedrich das Blatt tatsächlich zum Wettbewerb oder lediglich für die Weimarer Kunstaustellung eingereicht hat, scheint umstritten: Vgl. Johannes GRAVE in: Ausst.Kat. *Caspar David Friedrich, Goethe und die Romantik in Weimar*, hg. v. Annette LUDWIG/Christoph ORTH/Katharina KRÜGEL/Johannes GRAVE/Johannes RÖSSLER. – Berlin: Hatje Cantz 2024. 224 S. (Klassik Stiftung Weimar, Schiller Museum, 22. XI. 2024–2. III. 2025), brosch. € 40,00 ISBN: 978-3-7757-5789-8, 46.

⁹ 1807/08, Öl auf Leinwand, geschnitzter und vergoldeter Bilderrahmen auf Sockel von Christian Gottlieb Kühn, 115×110 cm (Rahmen: 183×177×23,5 cm), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/241967> (18.10.2025).

¹⁰ Friedrich Wilhelm Basilius VON RAMDOHR: „Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt“ (Zeitung für

Ramdohr in den Bildzusammenhang des Landschaftlichen versetzt. Mit dem Kreuz nutzt Friedrich dann wiederum einen Vorwand, die Landschaft als Altarbild auszugeben.

Manche späteren Kommentatoren sind der Argumentation Ramdohrs gefolgt, auch wenn sie sein Urteil nicht teilten und Elemente der Natur als Sujet eines Altarbildes in Erwägung zu ziehen bereit waren. Immerhin schien doch die Natur, zumal nach der Zerlegung des Christl. durch Vernunftkritik, der Religion einen Raum der Andacht anzubieten. Bezeichnenderweise hat Friedrich selbst sich auf eine solche Transformation von Abendmahlsliturgie in Naturfrömmigkeit gar nicht erst eingelassen, sondern stattdessen strikt christologisch argumentiert: „Wohl ist es beabsichtigt das Jesus Christus, aus [= ans] Holz geheftet, hier der sinkenden Sonne zugekehrt ist, als das Bild des ewigen allbelebenden Vaters“¹¹. Die um das Kreuz versammelten Tannen dienen in diesem christologischen Gipfelkreuz als Repräsentanten der gläubigen Gemeinde: „Immer grün durch alle Zeiten während stehen die Tannen ums Kreuz, gleich unserer Hoffnung auf ihn, den Gekreuzigten.“¹² Die Gipfellandschaft birgt für Friedrich keinerlei Einwand gegen die Christologie seines Altarbildes. Ramdohrs Verdacht der Säkularisierung des Altarbildes durch Naturdarstellung erwidert der *Tetschener Altar* mit einer zugespitzten Konfrontation der beiden Antagonisten. Werner Hofmann hat der Säkularisierung des Christuskreuzes in der Landschaft die Resakralisierung des Gipfelkreuzes im Altarbild entgegengestellt¹³: Während die dargestellte Szene die Dimensionen des Landschaftlichen heraushebt, akzentuieren das Bildformat und der von Friedrich konzipierte vergoldete Rahmen mit seiner Abendmahlssymbolik den Charakter des Altarbildes.

Zu dieser Ambivalenz passt der zweite kritische Einwand Ramdohrs: Die Landschaft erscheint ihm eigentlich fehlerhaft ausgeführt. Auf die Vermittlung zwischen den verschiedenen Bildgründen wird weitgehend verzichtet. Über die gezeigte Gegend mit ihren Ausblicken in unterschiedliche Entfernung wird die Betrachtung im Ungewissen gelassen. Der Fels mit dem Kreuz bleibt in seiner Distanz gegenüber dem Betrachtungsstandpunkt vor dem Bild unbestimmt. Die Tannen sind sowohl in einige Ferne gerückt als auch durch die Details ihrer Zweige bis in die Nadeln wie aus nächster Nähe vor Augen geführt. Erst recht folgt Friedrich offensichtlich nicht den Konventionen der Darstellung von Orten der Gottesverehrung in landschaftlicher Idylle. Im *Tetschener Altar* wird keine natürliche Landschaftsansicht geboten, sondern im Bild zusammengeführte Facetten von Landschaftlichem. Vor der Natur gewonnen, stellen sie doch keinen Ort in der Natur dar, sondern eine bildliche Konstruktion von Natur, die den Betrachter vor dem Bild irritiert zurücklässt. Landschaft ist in Friedrichs Malerei nicht Naturszene, sondern Bildkonstruktion.

III. Landschaften

In Friedrichs Ausweitung des Landschaftlichen sind christl. Bildzeichen der Illustration bestimmter Glaubensaussagen entzogen, gehen aber nicht als säkularisierte Staffage in der Naturdarstellung auf.

die elegante Welt, 17.–21. Januar 1809“, in: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hg. v. Sigrid HINZ, Berlin 1984, 138–156, hier 155.

¹¹ Ebd., 45.

¹² Caspar David FRIEDRICH: *Brief an Johannes Schulze vom 8. II. 1809*, in: *Caspar David Friedrich. Sämtliche Briefe und Schriften*, hg. v. Johannes GRAVE/Petra KUHLMANN-HODICK/Johannes RÖSSLER, Bd. I, München 2024, 44–50, hier 45.

¹³ Vgl. Werner HOFMANN: „Zu Friedrichs geschichtlicher Stellung“, in: Ausst.Kat. *Caspar David Friedrich 1774–1840*, Hamburger Kunsthalle (14. IX.–3.XI. 1974), hg. v. Werner HOFMANN, München 1974 (Nachdruck 1981), 69–78, hier 74; 76.

Friedrichs Landschaften sind im Zusammenhang der Suche nach einer neuen Sprache christl. Malerei in der Kunst seiner Zeit zu verstehen. Philipp Otto Runge (1777–1810) erhob die Landschaft zur Leitidee einer neuen Kunst jenseits der Ideale des Klassischen und der Traditionen christl. Historienmalerei: „Wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der Katholischen entsprangen, die Abstractionen gehen zu Grunde, alles ist luftiger und leichter, als das bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas bestimmtes in dieser Unbestimmtheit.“¹⁴ Die Debatten um das religiöse Potential der Landschaft – und um seine Folgen für das angemessene Verständnis der Landschaftsmalerei – zog weite Kreise. Auch Goethe und seine Weimarer Kunstreunde beteiligten sich daran. Auf deren Einwände scheint Friedrich eingegangen zu sein.¹⁵

Während Runges Werke nur bedingt der Gattung der Landschaftsmalerei zuzuordnen sind, ist Friedrich deren Traditionen enger verbunden. Aber auch Friedrichs Landschaften zielen weder auf reale noch auf ideale Naturansichten, sondern präsentieren sich als ein Konzept von Malerei. Was sich dem ersten Blick als Weite einer meist unberührten Natur darzubieten scheint, erweist sich beim genaueren Hinsehen als geradezu abstrakte Komposition, die auf Motive aus der Natur zurückgreift. Die Rückenfiguren in Friedrichs Landschaften sind den Betrachtern vor dem Bild durch visuelle Kontemplation verbunden, aber nur die Betrachtung im Bild gilt der natürlichen Landschaft. Für die Betrachtung vor dem Bild ist Landschaft nur indirekt Natur, sondern in erster Linie Kunstkonzept.

Friedrichs Malereien beruhen auf genauesten Studien vor der Natur, die er in seinen Skizzenbüchern festhält, um sie später im Atelier als Vorlagen für Sepien und Ölmalereien zu verwenden. Die Zeichnungen vor der Natur werden bereits auf ihre Verwendung im Bild hin vorbereitet, indem mit den Objekten auch die Konstellationen ihrer Beobachtung – Lichteinfall, Tageszeit, Horizontlinie etc. – notiert werden. Schon in den Zeichnungen vor der Natur experimentiert Friedrich auch mit Perspektiven, Distanzen, und Weitungen des Blickwinkels.

Friedrichs akribische Naturstudien werden nicht um ihrer selbst willen gezeichnet, soviel Sorgfalt auch auf sie verwendet wird. Zwar werden die Skizzen mit größter Präzision in die Malerei übertragen, aber als Versatzstücke, die nach eigenen, von den natürlichen Gegebenheiten der Vorlagen unabhängigen Strategien zur Ordnung eines Bildes zusammengefügt werden. Die Ordnung des Bildes ist ein eigenes Konstrukt, das nicht den dargestellten Naturelementen entlehnt ist. Die bloße Wiedergabe von Formen der Natur entspricht nicht seinen Absichten, so sehr er sich der genauen Wiedergabe von Naturformen verpflichtet weiß. Bei aller Treue der Wiedergabe in den Details erfahren die Naturgegenstände bei ihrer Überführung von der Studie ins Bild eine Integration eigener Art in die kompositorische Ordnung des Bildganzen. Friedrich lehnt 1816 den Auftrag Goethes ab, dessen Untersuchungen zu Wolkenformationen mit erläuternden Darstellungen auszustatten.¹⁶ Friedrich unterscheidet zwischen der genauen Beobachtung der äußeren Natur und der Evidenz des Bildes. In dieser Ambivalenz steht auch die theolog. Deutung der Werke Friedrichs.

¹⁴ Philipp Otto RUNGE: *Brief vom Februar 1802*, in: DERS.: *Hinterlassene Schriften, hg. von dessen ältestem Bruder* (2 Bde.), Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1840–1841, Göttingen 1965, Bd. I, 5–7, hier 7. Vgl. Reinhard HOEPS: „Die Kunst der Kunstreligion. Positionen um 1800“, in: *Handbuch der Bildtheologie Bd. IV: Kunst und Religion*, hg. v. DERS., Paderborn 2021, 391–430, hier 403–413.

¹⁵ Vgl. hierzu die einschlägigen Beiträge von Johannes RÖSSLER, Katharina KRÜGEL und Christoph ORTH in: Ausst.Kat. Weimar (wie Anm. 5).

¹⁶ Vgl. Jutta ECKLE, in: Ausst.Kat. Weimar (wie Anm. 5), 84–87.

IV. Religion in der Landschaft. Modelle der Deutung

1. Religiöse Symbolik

Mit der Forschungsgeschichte zu Caspar David Friedrich wächst das Bewusstsein für das Verständnis seiner Religiosität und seiner theolog. Vorstellungen. Suchte die erste Wiederentdeckung Friedrichs mit der Berliner Jahrhundertausstellung 1906 religiöse Deutungen möglichst auszublenden, gehören sie seit der zweiten Wiederentdeckung Friedrichs in der Nachkriegszeit zu den grundlegenden Dimensionen im Verständnis seines Œuvres. Dabei geht es nicht nur um die persönliche religiöse Haltung des Künstlers, sondern eigentlich um das theolog. Deutungspotential, das aus den Werken zu erheben ist. Im Umfeld der Ausstellungen der 70er Jahre sind dazu vielfältige Erkenntnisse gewonnen, dann auch eine Reihe von Interpretationsmodellen entwickelt und diskutiert worden, die sich nicht zuletzt in methodischer Hinsicht unterscheiden. Sie lassen sich bis in die Gegenwart verfolgen.

Noch vor den wegweisenden Ausstellungen der 70er Jahre in London, Hamburg und Dresden veröffentlichte *Helmut Börsch-Supan* 1973 sein auf Vorarbeiten von Hans-Dieter Jähnig basierendes Werkverzeichnis zu Caspar David Friedrich¹⁷. Mit ihm führte er auch einen Katalog symbolisch zu deutender Bildmotive bei Friedrich in die Forschung ein, die als Ausdruck von Friedrichs lutherischer Grundhaltung sein gesamtes Werk durchziehen. In symbolisierenden Bildzeichen, die in Naturansichten eingesetzt sind, manifestiert sich „das Wahrnehmen des göttlichen Kerns im Künstler“ (9)¹⁸ als Fundament von Friedrichs Kunst. Seiner gläubigen Haltung verleiht Friedrich konzentrierte Visualisierungen in christl. Bildzeichen wie dem Kreuz, gotischer Kirchenarchitektur, Anker, Schiff und Engelgestalt, aber auch in symbolisch belastbaren Elementen landschaftlicher Szenarien wie Gipfel- und Wegekreuze, Kirchenruinen, Felsen, Bäume, Gestirne und weitere mehr. An der Grundkonstellation einer inneren religiösen Intention, der Friedrich in seinen Bildern auf symbolsprachliche Weise zum Ausdruck verhilft, hält Börsch-Supan bei allen Ambivalenzen und Mehrdeutigkeiten, die dieses Schema zulässt, bis in seine jüngsten Publikationen fest. Er resümiert, „dass die Zahl der Symbole in Friedrichs Bildsprache begrenzt ist, keine geistesgeschichtlichen Höhenflüge gestattet, Wiederholung und Variation mit sich bringt und sich auf christliche Glaubensgrundsätze konzentriert“ (10).

Diese Deutung geht von der Vorstellung einer Glaubenshaltung aus, die sich in Bekenntnisaussagen artikuliert. Der Künstler entwirft visualisierende Symbole, die auf die Entschlüsselung fixer Glaubensinhalte hin angelegt und durch diese Funktion begrenzt sind. Eingrenzend wirkt auch die Methodik dieser Deutung: Weil die Interpretation einerseits Friedrichs Malerei auf Symbole konzentriert, sind Bedeutungen gemäß der Art begrifflich gefasster Aussagen zu erwarten. Insofern andererseits die innere Glaubenshaltung als Vergewisserung über Bekenntnisaussagen gefasst wird, ist in den Malereien nach symbolischen Ausdrucksformen zu suchen, die im Bild als bedeutungsträchtige Bildzeichen isoliert werden.

2. Physikothеologie

Friedrichs besondere Aufmerksamkeit für Gegenstände der Natur legt es nahe, auch hinsichtlich der Deutung seiner Werke den Phänomenen der Natur größeres Gewicht zuzuschreiben. Der Katalog zur

¹⁷ Helmut BÖRSCH-SUPAN/Karl Wilhelm JÄHNIG: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973. Das „Verzeichnis der Bildgegenstände“ dort 224–231.

¹⁸ Börsch-Supan, Helmut: *Caspar David Friedrich. Seine Gedankengänge*. – Berlin: Gebr. Mann 2023: 283 S., geb. € 69,00 ISBN: 978-3871572647.

Hamburger Ausstellung nimmt diese Fährte ausdrücklich auf. Die theolog. Dimension dieser Friedrichs-Deutung hat zuvor Thomas Noll entfaltet, der Friedrichs Œuvre in den Zusammenhang der physikotheol. Tradition des 18. Jhs stellte.¹⁹ Wie die Naturwissenschaften seiner Zeit mit den Möglichkeiten von Mikroskop und Teleskop, so beobachtet Friedrich Gegenstände der Natur mit größter Sorgfalt und mutmaßlich auch mit technischer Unterstützung in ihren visuellen Ausdrucksqualitäten. Die physische Gestalt der Dinge wird als Bedeutungsträger expliziert, der die Dinge als Kreaturen Gottes ausweist und sie als Spuren der Schöpfertätigkeit Gottes lesen lässt. Noll verfolgt die Bildgeschichte der Physikotheol. in der Emblematik und deutet die Naturdarstellungen Friedrichs in dieser Tradition allegorisch. Nolls Interpretationen der Naturdarstellungen Friedrichs kommen dem symbolischen Deutungsverfahren nahe. Wenn Friedrichs Allegorien sich auch nicht in jedem Fall auf eine definierte Bedeutung festlegen lassen, so schließen sie doch mehrdeutige oder gar sinnoffene Interpretationen aus.²⁰

Noll nimmt die physikotheol. Spur bei Friedrich theolog. als Argument gegen eine pantheistische bzw. panentheistische Deutung seiner Werke: eine in Göttlichkeit eingetauchte Natur, deren alles durchwebende Harmonie in den Proportionen des ideal begrenzten Bildfeldes herausgestellt wird. Mit dem Argument der Physikotheol. wird Friedrich in seiner Treue gegenüber dem Bekenntnis zum Schöpfergott gegen den Verdacht der mangelnden Unterscheidung zwischen Gott und Welt in Schutz genommen. Die allegorische Naturdeutung gemäß physikotheol. Emblematik wird als Ausweis protestantischer Rechtgläubigkeit Friedrichs gedeutet.

3. Adiaphora und Deutungsoffenheit

Der Hang zu einer pantheistischen Deutung mag durch einen gewissen religiösen Grundton unterstützt worden sein, der Friedrichs Landschaften durchzieht. In der kunsthistorischen Forschung hat das Unbehagen an der symbolischen oder allegorischen Isolierung ikonographischer Einzelemente die Aufmerksamkeit auf die Grundkonstellation zwischen Bild und Betrachter gelenkt, aus der die Bedeutung der Werke Friedrichs hervorgeht. Werner Hofmann hat gegen die symbolische Deutung eine grundsätzliche Deutungsoffenheit in Friedrichs Werken herausgearbeitet, die in der Relation zwischen Bild und Betrachtung zu durchaus individuellen visuellen Erfahrungen und deren Deutung führt. Auch diese Offenheit hat einen theologischen Hintergrund. Für Hofmann lag in ihr eine Konsequenz aus Luthers Adiaphora-These, die das Bild von allen dogmatisch reglementierten Repräsentationsverpflichtungen befreit und der persönlichen Bilderfahrung anheimstellt.²¹ Hofmann sah darin bekanntlich nichts Geringeres als die Geburtsstunde der autonomen Kunst der Moderne.

4. Das Erhabene

Der Perspektivwechsel von der Entschlüsselung des Gegenstands zur Relation zwischen der Betrachtung und diesem Gegenstand fand zu Friedrichs Zeiten eine viel beachtete Entsprechung in den Diskursen ästhetischer Theorie. In ihnen wurde der Konstellation zwischen dem Schönen und

¹⁹ Vgl. Thomas NOLL: *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich*. Physikotheologie, Wirkungsästhetik und Emblematik. Voraussetzungen und Deutung, München/Berlin 2006.

²⁰ Vgl. Thomas NOLL: „Die allegorische Landschaft bei Caspar David Friedrich. Möglichkeiten und Grenzen der Interpretation“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 72 (2011) 281–296, hier 293f.

²¹ Vgl. Werner HOFMANN: „Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion“, in: Ausst.Kat.: *Luther und die Folgen für die Kunst* (Hamburger Kunsthalle 11. XI. 1983 – 8. I. 1984), hg. v. DERS., München 1983, 23–71, hier 46f.

dem Gefallen daran die Überwältigung des Subjekts durch ein ästhetisches Phänomen gegenübergestellt, das im Unterschied zum Schönen erhaben genannt wird. Die Theorie des Erhabenen im Anschluss an Edmund Burke und Immanuel Kant mit ihrer breit gefächerten Diskussion zum Ende des 18. Jhs. ist auch zur Deutung der Werke Friedrichs herangezogen worden.²² Für die Deutung Friedrichs am Leitfaden des Erhabenen steht exemplarisch sein Werk *Mönch am Meer*,²³ entstanden 1810, wenig später als das *Kreuz im Gebirge*. Friedrich hatte das Bild auf Anregung Schleiermachers zusammen mit der *Abtei im Eichwald* 1810 zur Berliner Akademie-Ausstellung eingereicht, wo Wilhelm III. es auf Wunsch des Kronprinzen Friedrich Wilhelm sogleich erwarb. Das Werk sorgte für einiges Aufsehen. Neben dem *Tetschener Altar* sind zu diesem Bild die ausführlichsten zeitgenössischen Kommentierungen überliefert. Clemens Brentano und Achim von Arnim verfassten eine Besprechung im Auftrag Heinrich von Kleists für die *Berliner Abendblätter*, die dieser korrigierte und mit eigenen Erweiterungen versehener Form veröffentlichte.²⁴ Der Text bewundert die Grenzenlosigkeit der Landschaft, den Ausblick in die unerreichbare Unendlichkeit und die Überwältigung des Subjekts. Das Bild konfrontiert mit einer Entgrenzung, wie sie das Theorem des Erhabenen zur Sprache bringt.

Die Figur des Mönchs am Meer gibt ein eklatantes Bild von der Diskrepanz der Proportionen angesichts der ausgespannten Weite des Horizontes. Zugleich ist sie – obwohl und gerade weil von beinahe verschwindend geringer Größe – die Instanz der Reflexion auf diese Diskrepanz im Bild. Die Körperhaltung des Mönchs zwischen Betrachtung der Weite und Reflexion des Inneren hat Friedrich ausweislich verschiedener Korrekturen offensichtlich sehr beschäftigt.²⁵ Im Habit eines Mönchs gewinnt diese Reflexionsgestalt eine theolog. Qualifizierung, die in die Nähe von Schleiermachers Definition der Religion als „Sinn und Geschmack fürs Unendliche“ gestellt worden ist. Ähnlich wie Schleiermacher sucht Friedrich den letzten Grund aller Reflexion im inneren Gefühl auf. „Die Herren wissen wohl was Kunst ist und sein soll, aber ihr fühlet es dennoch nicht und seid nie lebendig davon durchdrungen gewesen [...] Hättet ihr Nüchternen einmal wahrhaft empfunden, eure Bilder würden nicht Leichnammen gleichen ohne Empfindung und Gefühl“²⁶.

Empfindung und Gefühl sind zu Friedrichs Zeiten durchaus neue Begriffe in Kunsttheorie und Ästhetik. Die Anstöße, die von Friedrichs *Mönch am Meer* ausgehen, sind weitreichend. Die Relation zwischen Bild und Betrachter rückt in den Fokus, in dem bis dahin die Ikonographie der Bildgegenstände stand. Die Bedeutung der Malerei wird nicht durch die Entzifferung von Bildzeichen erhoben, sondern ist als visuelle Erfahrung zu beschreiben, deren begriffliche Fixierung nicht ohne Weiteres gewährleistet ist. Diese Bilderfahrung wird in Analogie zur Naturerfahrung landschaftlicher Weite entfaltet. Entgrenzung und die Unmöglichkeit ihrer diskursiven Bewältigung sind das verbindende Element in dieser Analogie von Bild und Landschaft. Insofern das Theorem des

²² Vgl. Johannes GRAVE: *Caspar David Friedrich*, München 2022 (Neuausgabe; 1. Aufl. 2012), 185–199; DERS.: *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen*, Weimar 2001. Zu den theologisch-historischen Hintergründen vgl.: Reinhard HOEPS: „Im Widerstreit mit dem Schönen. Das Erhabene“, in: *Handbuch der Bildtheologie Bd. III: Zwischen Zeichen und Präsenz*, hg. v. DERS., Paderborn 2014, 218–243; zu Friedrich bes. 228–233.

²³ 1808–1810, Öl auf Leinwand, 110×171,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie; <https://id.smb.museum/object/965511/m%C3%B6nch-am-meer> (18.11.2025).

²⁴ Zur Geschichte der Redaktion im Blick auf das Bild vgl. Werner BUSCH: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, 71–73; mit weiterführender Literatur. Der Text bei HINZ: *Caspar David Friedrich* (wie Anm. 9), 222–226.

²⁵ Vgl. Kristina MÖSL: *Mönch am Meer und Abtei im Eichwald. Forschungen zur Maltechnik Caspar David Friedrichs*, Berlin 2021.

²⁶ FRIEDRICH: *Äußerungen*, in: *Briefe und Schriften* (wie Anm. 8), 270, Nr. 105.

Erhabenen von visuellen Erfahrungen der Entgrenzung und der Überwältigung ausgeht, empfiehlt es sich als Interpretament für eine Deutung Friedrichs, die seinem *Mönch am Meer* folgt. Die Figur des Mönchs verleiht dem Widerfahrnis des Erhabenen eine religiöse Färbung, eine Begegnung mit der Transzendenz des Unendlichen: „Und sännest Du auch vom Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das unerforschliche Jenseits!“²⁷

Dieses Ungreifbare hat zudem eine bildkritische Note, verhindert die Ungreifbarkeit doch konsequent auch die Darstellung. Die Weite des Horizonts kann nicht beanspruchen, eine adäquate Anschauung des Jenseits zu geben. Zum Bild des Jenseits wird die Naturszene erst durch die Figur des Mönchs, der diese Szene spiegelt – nicht durch eine expressive Geste, sondern in markanter Unscheinbarkeit. Mit der Reflexionsfigur des Mönchs überführt Friedrich die Understellbarkeit im Bild ins Innere der Betrachtung, von der aus vor den Augen des Betrachters des Bildes das Außen der Seelandschaft in Sichtbarkeit entfaltet wird.

Diese Konstellation von Landschaft und Mönch, von Bild und Betrachter, von Außen und Innerem, die schon Friedrichs Zeitgenossen bewegte, hat später den Anlass dazu gegeben, im *Mönch am Meer* den Anfang einer kunsthistorischen Entwicklung zu realisieren, die bis zum amerikanischen *non relational* des 20. Jhs. führte. Übermalungsspuren zeigen an, dass schon Friedrich in seiner Meereslandschaft zunächst vorgesehene erzählerische Momente, Schiffe in unruhiger See, schließlich tilgte. Im Rückblick konnte man darin die Anfänge einer nicht länger gegenständlichen Malerei erkennen, die nicht durch Abstraktionen gewonnen war, sondern durch radikalen Verzicht. Robert Rosenblum hat im Ausgang vom *Mönch am Meer* einen nördlichen Weg der Kunst in die Moderne nachgezeichnet, den er dem südlich verlaufenden über die verschiedenen Positionen der Abstraktion in der Nachfolge des Impressionismus gegenüberstellte. Für diesen Weg über Skandinavien nach Nordamerika wurde Rosenblum der Topos des Erhabenen zu einer leitenden Idee²⁸.

Friedrich wurde so zum Repräsentanten eines Wegs der Kunst in die Moderne, der von religiösen Empfindungen und Vorstellungen ausging und nicht von der Selbstbefreiung der Kunst aus allen religiösen Verpflichtungen. Rosenblums kunstgeschichtliche These konnte auch die theologische Beurteilung der Kunst in der Moderne beeindrucken: Für Wieland Schmieds Ausstellung *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde* anlässlich des Katholikentags 1980 in Berlin, die für die theologische Rezeption zeitgenössischer Kunst wesentliche Impulse setzte, lag Caspar David Friedrich zwar außerhalb des durch seine Ausstellung beobachteten Zeitraums, aber im Katalog ließ er Rosenblum zu Wort kommen, der Friedrich mit den religiösen Motiven seiner Malerei zum Ahnen der amerikanischen Avantgarde erhob.²⁹ Diese Spur des Religiösen in der Gegenwartskunst orientierte sich nicht an Bekenntnisaussagen oder liturgischen Praktiken, sondern verstand sich als ebenso kirchlich ungebunden wie auf anthropologische Wurzeln der Religion zurückbezogen. Beides fand

²⁷ Friedrich, *Brief an Johannes Schulze, nach August 1809* (Abschrift von Amalie von Beulwitz), in: *Briefe und Schriften* (wie Anm. 8), 50, Nr. 16.

²⁸ Vgl. Robert ROSENBLUM: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko*, München 1981 (London 1975).

²⁹ *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Wieland SCHMIED, Stuttgart 1980 (erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Schloss Charlottenburg, Berlin, im Sommer 1980, veranstaltet vom 86. Deutschen Katholikentag Berlin); Rosenblum dort 132–136.

man im Topos des Erhabenen, der in den nordamerikanischen Kunstdebatten aufgegriffen wurde (Barnett Newman) und dann eine Wiederentdeckung in der Philos. erfuhr³⁰.

5. Werkprozess und Bildordnung

Unter Berufung auf das Erhabene ist Caspar David Friedrich in die Fortschrittserzählungen zur Kunst im 20. Jh. eingeschrieben worden. Der Topos des Erhabenen eröffnete eine Option, das Moderne an der Malerei Friedrichs zu umreißen und seine künstlerische Vorreiterrolle zu umschreiben. V. a. aber erlaubte er, Friedrichs Kunst in die ästhetischen Debatten seiner Zeit einzuordnen und dabei auch die religiösen Motive, von denen Friedrichs Malerei geprägt ist, im Spektrum der Theol. und der Religionsphilos. ihrer Zeit herauszuarbeiten. Allerdings sind von Friedrich selbst keinerlei Einlassungen zum Thema des Erhabenen überliefert. Auch ist die Bedeutung dieses ästhetischen Theorems für die Kunst Friedrichs grundsätzlich bestritten worden – und dies gerade in einer Studie, die dem Zusammenhang von Ästhetik und Religion bei Caspar David Friedrich gewidmet ist.

Werner Busch stellt in Zweifel, dass Friedrich sich in seiner künstlerischen Tätigkeit von bestimmten ästhetischen Theorien seiner Zeit wie auch von programmatischen Texten der Frühromantik hätte leiten lassen. Die aus den Werken zu rekonstruierenden Schritte ihrer Genese folgen eigenen Regeln des *Werkprozesses*, die nirgends einen Ort theoretischer Grundlegung oder gar Rechtfertigung vorsehen. Über die Lektüren Friedrichs ist wenig bekannt. Aus seinen persönlichen Bekanntschaften mit renommierten Gelehrten (Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Ludwig Gotthard Kosegarten, Friedrich August Koethe etc.) lassen sich kaum theoretische Abhängigkeiten herleiten. So zielen nach Busch Friedrichs Landschaften nicht auf Inszenierungen einer erhabenen, den Betrachter überwältigenden Natur. Auch streben die Bildwerke nicht danach, aus sich selbst die Anmutung des Erhabenen zu evozieren.³¹ Vielmehr beruhen die Darstellungen auf kalkulierten geometrischen Konstruktionen, durch welche die verschiedenen Versatzstücke aus aufgezeichneten Beobachtungen vor der Natur im Bild zusammengebunden werden. Die Konstruktionen sind komplex und insofern nicht unbedingt auf den ersten Blick zu erfassen: Goldener Schnitt und Kegelschnitte werden bevorzugt, aus denen Ellipsen, Parabeln und Hyperbeln hervorgehen, in denen die Bildkomposition angelegt ist.

Busch sieht in der Strenge der geometrischen Bildordnung bei Friedrich „nicht [die] Wiedergabe der Naturordnung als ein Produkt des analytischen Verstandes, der Logik“³², sondern ein „romantisches Kalkül“³³, „eine Anleitung zum Nachvollzug der Gefühlerfahrung, mithin Religion, in ihrer wesensmäßigen Verschiedenheit von Metaphysik und Moral“³⁴. Ausgerechnet in seinen geometrischen Bildkonstruktionen erweist sich Friedrich als „ein lutherischer Protestant mit pietistischen Zügen – allerdings einer, den Zweifel an der Orthodoxie erfaßt haben, der nach einer subjektiven Form des Gottesdienstes durch Kunst sucht, ohne von einer demütigen Gnadenauflassung zu lassen“. Mit dieser religiösen Haltung orientiert sich Friedrich an Schleiermachers *Reden über die Religion* und ihre „das Verhältnis von Religion, Individualität und Kunst auf der Basis einer

³⁰ Vgl. HOEPS: „Widerstreit“ (wie Anm. 18); GRAVE: *Friedrich* (wie Anm. 22), 198f.

³¹ Vgl. BUSCH: *Ästhetik und Religion* (wie Anm. 20), 47; 160; vgl. meine Rezension in: *ThRv* 100 (2004) 428–430.

³² BUSCH: *Ästhetik und Religion* (wie Anm. 20), 184.

³³ Busch, Werner: *Romantisches Kalkül*. Caspar David Friedrichs Kreuz an der Ostsee, hg. v. Friedrich HAUFE/Vincent SAUER/Gregor SCHLIEP/Friedrich WEBER-STEINHAUS. – Berlin: Schaufen 2023. 152 S., brosch. € 22,50 ISBN: 978-3987610035.

³⁴ BUSCH: *Ästhetik und Religion* (wie Anm. 20), 184.

unverzichtbaren protestantischen Überzeugung reflektierende Religionsauffassung“³⁵. Auch Schleiermacher führt die Neuformulierung der Religion für die *Gebildeten unter ihren Verächtern* zu einer besonderen Wertschätzung der Mathematik, wie Busch hervorhebt³⁶. Friedrichs Malerei folgt Schleiermachers *Reden* in der Verankerung der Religion in dem von theoretischer und praktischer Vernunft unterschiedenen Gefühl. Jedoch ist seine Kunst nicht als Illustration zu diesen *Reden* zu verstehen. Auch die Hervorhebung der Mathematik bildet eher einen Berührungspunkt, von dem aus Friedrich das bildnerische Potential geometrischer Konstruktionen entfaltet und vorantreibt.

Busch führt Friedrichs geometrische Bildordnungen auf das Unbehagen an der präzisen Naturnachahmung zurück, die Friedrich nicht mehr zu leisten schien, wozu sie der Physikotheol. einmal diente: Dem Aufweis der Natur als Werk Gottes, das auf seine Erschaffung zurückverweist und an den Menschen adressiert ist. Allein die ästhetische Disposition einer geometrischen Ordnung vermag die Naturnachahmung zu einer Erfahrung der Transzendenz zu führen.³⁷ Bei aller Nähe zu Schleiermachers *Reden über die Religion* kann nicht davon ausgegangen werden, dass Friedrich deren Grundsatz, Religion nicht von einer Vorstellung Gottes aus zu entwerfen, teilte. Erst recht ist kaum zu vermuten, dass Friedrich in seinen Werken über die Reden hinaus weitere Anregungen Schleiermachers bearbeitet hat, zumal dieser später ganz andere Formen der Kunst für die Artikulation des Christl. favorisierte³⁸.

6. Lutherische Bildtheologie

Wenn Busch auf Friedrichs Bekanntschaft mit Schleiermacher aufmerksam macht, bringt er für seine Interpretation Friedrichs die kunsthistorische mit der theolog. Lektüre von Schleiermachers früher Schrift in Kontakt. Diese Verbindungsleitung wird weiter verstärkt durch den Deutungsansatz von Johannes Grave, der bei Friedrich selbst eigene bildtheol. Grundsatzreflexionen ausmacht, zu denen ihn das protestantische Bildverständnis treibt.

Luthers These von den Bildern als Adiaphora ist für das künstlerische Selbstverständnis nicht notwendig befreiend oder unproblematisch – zumindest für einen christl.-protestantischen Künstler. Zwar hat Luthers These wesentlich zur Entschärfung der theolog. Bilderfrage beigetragen. Entscheidend sind nun nicht länger die Bilder, sondern das, was Menschen mit ihnen anfangen. Luthers Entschärfung der Bilderfrage ist allerdings erkauft um den Preis einer radikalen Abwertung der Bilder. Die Bilder bleiben nun den wesentlichen religiösen Fragen äußerlich. Die Künstler sind von religiösen Aufgaben entpflichtet und dazu befreit, ihr Heil in der Kunst selbst zu suchen. Ein religiöses künstlerisches Selbstverständnis bedeutet in diesem Sinne einen Widerspruch in sich, ist ein Missverständnis oder mindestens prekär. Der protestantische Künstler muss sich entweder mit der Äußerlichkeit der Bilder zufriedengeben oder die Religion hinter sich lassen, um sich der Kunst zu widmen.

Graves Untersuchungen legen nahe, dass Friedrich dieses Dilemma bewusst war und dass er sein eigenes Selbstverständnis auf dieses Dilemma und dessen Auflösung ausgerichtet hat. Er strebt

³⁵ Ebd., 8.

³⁶ Ebd., 165–169; vgl. DERS.: „Schleiermacher als Inspiration für Caspar David Friedrich“, in: *Religion als Bild – Bild als Religion*, hg. v. Christoph DOHLEN/Christoph WAGNER, Regensburg 2012, 287–304.

³⁷ Vgl. Busch, Werner: *Caspar David Friedrich*. – München: C. H. Beck ²2024 (1²⁰²¹). 128 S., brosch. € 12,00 ISBN: 978-3406819957, 41f; 44; 64f; 78.

³⁸ Vgl. Gunter SCHOLTZ: „Das Bild im Denken Schleiermachers“, in: *Handbuch der Bildtheologie Bd. I: Bild-Konflikte*, hg. v. Reinhard HOEPS, Paderborn 2007, 286–299.

in seinen Werken einen ganz und gar nicht äußerlichen religiösen Ausdruck an und bewegt sich dazu auf der Höhe der künstlerischen Möglichkeiten. Den Anspruch der Verbindlichkeit des bildlichen Ausdrucks bezeichnet er – wie die von ihm geschmähten Lukasbrüder – gelegentlich mit dem Leitbegriff der Wahrheit³⁹. Konnte die katholische Kunst mit diesem Begriff den Anspruch auf eine Vergegenwärtigung des Göttlichen im Bild verbinden, der sich die Kunst unterordnet, muss der Wahrheitsbegriff protestantischer Kunst sich gegen die Gefahr der Verwechslung des Dargestellten mit seiner Darstellung wappnen. Friedrich entfaltet lutherische Bildtheol. als Bildkritik: „Das religiöse Bild darf sich für Friedrich nicht damit begnügen, die Vergegenwärtigung von Abwesendem zu leisten, sondern muss das Dargestellte davor bewahren, fraglos wie ein Gegenwärtiges zu erscheinen. Es muss daher seinen eigenen Status als Bild auffällig werden lassen und im Bild selbst eine Kritik des Bildes leisten.“⁴⁰

Diese protestantische Bildkritik Friedrichs insistiert auf dem Unterschied zwischen dem Bild und dem, was durch das Bild zur Darstellung gebracht wird: „Ein Bild muß sich als Bild als Menschenwerk gleich darstellen, nicht aber als Natur täuschen wollen.“⁴¹ Um dem Bild zwischen der religiösen Verehrung und der ebenso religiös veranlassten Zerstörung eine theolog. begründete Existenzgrundlage zu verschaffen, darf das Bild nicht von seinem Darstellungsgegenstand her definiert werden, weil diese Definition niemals hinreichend davor schützen kann, die Darstellung als das Dargestellte – im Modus des Bildlichen – zu nehmen. In dieser künstlerischen Verlegenheit plädiert Friedrich dafür, das theolog. Hauptargument gegen die Bilder seit den Tagen des Bilderverbotes als die eigentliche Stärke der Bilder zu nehmen: Bilder sind Machwerke von Menschenhand. Die künstlerische Aufgabe besteht darin, diese Definition zu bildnerischen Qualitäten zu entwickeln.

Soll sich das Bild als Menschenwerk ausweisen, darf es nicht im Gegenstand der Darstellung gründen, sondern muss seinen Ursprung im Menschen haben. „Der Mahler soll nicht bloß mahlen was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich so unterlasse er auch zu mahlen was er vor sich sieht. Sonst werden seine Bilder den Spanischen-Wänden gleichen, hinter denen man nur Kranke oder gar Todte erwartet.“⁴² Friedrich wird nicht müde, dem äußeren Sujet der Malerei das Innere des Künstlers als Quelle der Kunst gegenüberzustellen. „Willst du dich der Kunst widmen, fühlst du den innern Beruf ihr dein Leben zu weihen, o!, so achte genau auf die Stimme deines Innern; denn sie ist die Kunst in uns.“⁴³

Diese innere Haltung des Künstlers ist in Analogie zu der des Glaubens gebildet. Friedrich insistiert, „daß die Kunst aus dem inneren des Menschen hervor gehen muß, ja von seinen sittlich religiösen Werth abhängt“⁴⁴. Die Haltung des Künstlers erweist sich als (protestantische) Haltung des Glaubens, aus der nichts anderes hervorgehen kann als Werke von Menschenhand. Friedrich entwickelt Luthers Bildkritik weiter zu einer theolog. Grundlegung der Kunst, die Luthers Kritik an den Bildern entspricht, die Kunst aber nicht in die freien Kontingenzen des Bildgebrauchs entlässt, sondern den Künstler in die Pflicht nimmt: Zu Werken von Menschenhand. Als Befreiung der Kunst von kirchlich organisierten Vergegenwärtigungserwartungen bedeutet Friedrichs Bildtheol. jedenfalls keine Befreiung von der christl. Religion, sondern durch sie.

³⁹ Vgl. FRIEDRICH: *Äußerungen*, in: *Briefe und Schriften* (wie Anm. 8), 260f, Nr. 91.

⁴⁰ Johannes GRAVE: *Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik*, Zürich 2011, 55.

⁴¹ Friedrich: *Äußerungen*, in: *Briefe und Schriften* (wie Anm. 8), 276, Nr. 113.

⁴² Friedrich: *Äußerungen*, in: *Briefe und Schriften* (wie Anm. 8), 296, Nr. 150.

⁴³ Friedrich: *Briefe und Schriften* (wie Anm. 8), 222.

⁴⁴ Friedrich: *Äußerungen*, in: *Briefe und Schriften* (wie Anm. 8), 239, Nr. 36.

So erwächst aus der Theol. künstlerischer Produktion auch eine Theorie visueller Sinnvermittlung im christl. Sinne. Grave spricht von Friedrichs „Sehen im Glauben“⁴⁵ und verweist auf Friedrichs an 1Kor 1,16 angelehnte Äußerung über sein *Kreuz an der Ostsee*: „Am nackten steinigten Meerestrande steht hoch aufgerichtet das Kreutz, denen so es suchn ein Trost, denen so es nicht suchn ein Kreutz.“⁴⁶ Dieses „Sehen im Glauben“ Friedrichs trachtet nicht nach einem eigenen Bereich der Glaubenserkenntnis neben der allgemeinen Wahrheit, sondern zielt auf eine spezifische Form visueller Medialität des Glaubens. Friedrichs Werke sind „nicht primär von einer christl. Allegorik getragen, die Glaubenssätze mit Bestimmtheit in Bildzeichen übersetzt. Vielmehr sollen seine Bilder unabschließbare Wahrnehmungsprozesse anstoßen und zu einem anderen Sehen anleiten“⁴⁷, das – analog zur Arbeit des Künstlers – zwischen Innerem und Äußerem der Betrachtung vermittelt.

V. Ausstellungskataloge zum Jubiläumsjahr

Mit den Forschungen zu Caspar David Friedrich in den letzten fünfzig Jahren ist nicht zuletzt sein religionsgeschichtliches, dann auch sein theologisches Profil geschärft worden. Die Forschungsgeschichte verläuft von der Entzifferung religiös gedeuteter Bildzeichen über die religionsgeschichtliche Einordnung von Friedrichs Leben und Wirken bis zur Freilegung seiner eigenen religiösen Vorstellungen und seines theologischen Denkens, die seine Malerei ebenso prägen wie seine Ideen vom Selbstverständnis des Künstlers und vom Ausdruckspotential des Bildes.

Weiterführende bild- und kunsttheologische Erkenntnisse und Diskussionen können sich aktuell auf eine kaum überschaubare Fülle an Forschungsliteratur stützen, die im Zusammenhang der 250. Wiederkehr von Friedrichs Geburtstag im letzten Jahr erschienen ist. Auch hier stehen wieder Ausstellungen im Mittelpunkt, unter ihnen die drei Ausstellungen in der Hamburger Kunsthalle (15. Dezember 2023–1. April 2024), der Alten Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin (19. April–4. August 2024) und der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (24. August 2024–5. Januar 2025). Darüber hinaus veranstaltete auch die Klassik Stiftung Weimar eine Ausstellung (22. November 2024–2. März 2025). In Greifswald fanden im Laufe des Jubiläumsjahres drei Ausstellungen statt. Den Ausstellungsreigen beschloss die Präsentation des Metropolitan Museum of Art in New York (8. Februar–11. Mai 2025). Bereits im Vorgriff auf das Jubiläumsjahr gab es einen doppelten Auftakt mit Ausstellungen zum einen im Kunstpalast Düsseldorf (15. Oktober 2020–7. Februar 2021) und im Museum der bildenden Künste Leipzig (3. März–6. Juni 2021) und zum anderen im Museum Georg Schäfer in Schweinfurt (2. April – 2. Juli 2023) und im Kunst Museum Winterthur (26. August–19. November 2023). Im Mittelpunkt meiner bildtheologisch motivierten Rückschau auf das Jubiläumsjahr stehen die Kataloge zu diesen Projekten. Weitere Literatur ist zur Ergänzung in Auswahl hinzugezogen.

⁴⁵ GRAVE: *Glaubensbild und Bildkritik* (wie Anm. 36), 90.

⁴⁶ Friedrich, *Brief an Louise Seidler, Dresden*, 9. 5. 1815, in: *Briefe und Schriften* (wie Anm. 8), 67. Ältere Lesarten hatten statt „suchn“ „sehn“.

⁴⁷ GRAVE: *Glaubensbild und Bildkritik* (wie Anm. 36), 90.

1. Kunst für eine neue Zeit. Hamburger Kunsthalle

Der Katalog der Hamburger Kunsthalle⁴⁸ ist in drei Kap. mit Essays und zwei Katalogteile gegliedert. Der erste Katalogteil umfasst die ausgestellten Werke Friedrichs und ausgewählter Zeitgenossen in chronologischer und thematischer Ordnung. Der zweite Teil bringt künstlerische Positionen der Rezeption, Kommentierung und Weiterführung aus der Gegenwart zur Darstellung. Die Katalogteile wechseln sich mit den Essay-Blöcken ab, die in das Werk Friedrichs und seine thematischen Schwerpunkte einführen, Einblicke in die Forschungs- und Ausstellungsgeschichte bieten und die Linien von Friedrichs Anschauungen der Natur bis zu gegenwärtigen gesellschaftlichen Fragestellungen ausziehen.

Der programmatische Essay von Grave identifiziert die Natur als zentrales Thema der Kunst von Caspar David Friedrich und als „Leitfrage der Ausstellung“. „Noch bevor seine Werke religiöse Empfindungen, politische Haltungen oder anspruchsvolle gedankliche Einsichten vermitteln, bieten sich Friedrichs Landschaftsgemälde als Darstellungen von Natur dar.“ Dabei stellen Friedrichs Bilder „nicht die Natur allein, sondern das Verhältnis von Mensch und Natur in den Mittelpunkt“. Genauer geht es „um wahrgenommene Natur“⁴⁹. Grave ordnet Friedrich in den historischen Zusammenhang aufgeklärter Vernunftkritik und Naturforschung um 1800 ein. Friedrich arbeitet an der „Spannung, dass der Mensch seit jeher der Natur zugehört [...] und zugleich doch der Natur mit der Distanz des betrachtenden und nachsinnenden Subjekts gegenüberreten kann“, ein „Leitmotiv der Entzweiung von Natur und Mensch“ (21). In der Betrachtung erweist sich der Verlust der Natur in ihrer Unmittelbarkeit. Friedrichs Landschaften reflektieren diese Distanz, ohne sie aufzulösen. „Friedrichs Bilder werfen eher die Frage nach dem Verhältnis von Natur und Mensch auf, als dass sie dieses Verhältnis festlegen.“ (24) Von dort aus zieht der Katalog den Faden der Werke Friedrichs bis in ökologische Dimensionen aus.

Zum Medium der Reflexion dieser Entzweiung werden Friedrichs Bilder auch durch die Rückenfiguren, die zu individuell ausgeführt sind, um sich dem Betrachter des Bildes als Stellvertreter im Bild anzudienen, die aber in der Regel zu unbestimmt bleiben, um der Landschaft mit eigenen Erzählungen zu einer gewissen lebensweltlichen Füllung zu verhelfen. Als Individuen eigenen Rechts stellen sie sich dem Blick in die gemalte Landschaft in den Weg, beanspruchen die Landschaft aber nicht als Resonanzraum ihrer eigenen Individualität. Sie fügen sich vielmehr dem Bild der Landschaft als Medium einer Reflexion ein, die sich in Empfindungen, „Stimmungen“ ereignet, „eine Resonanz oder Korrespondenz zwischen Mensch und Natur“ (27), die auf Wahrnehmung beruht. Die Rückenfiguren „wenden sich der Natur wahrnehmend zu; statt in der Natur zu handeln und in sie einzugreifen, schauen sie und denken nach“ (21).

Markus Bertsch vertieft Graves einführenden Essay im Hinblick auf Friedrichs Rückenfiguren und ihre kunstgeschichtlichen Hintergründe. *Paul Ziche* erläutert Ansätze der Naturphilosophie um 1800 mit besonderem Blick auf ihre kunsttheoretischen Perspektiven. *Christian Scholl* geht der Rezeption Friedrichs unter seinen Zeitgenossen nach. In dem diesen Essays folgenden Katalogteil werden religiöse Aspekte in Friedrichs Œuvre unter den Stichworten *Landschaft und Bedeutung* sowie *Landschaft mit menschlichen Spuren: Religiöse und politische Sinngehalte* verhandelt. Sie kommen als

⁴⁸ Ausst.Kat. *Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit*, hg. von Markus BERTSCH/Johannes GRAVE. – Hamburg: Hatje Cantz 2023. 512 S., kt. € 48,00 ISBN: 978-3-7757-5721-8.

⁴⁹ Johannes GRAVE: „Natur und Subjekt bei Caspar David Friedrich. Zur Leitfrage der Ausstellung“, in: Ausst.Kat. Hamburg (wie Anm. 44), 16–29, hier 17.

Eintragungen „sinnträchtiger Motive“⁵⁰ zur Geltung, auch als „menschliche Eingriffe [...], die die Landschaft verändern, prägen und einer spezifischen Sinngebung zugänglich machen“⁵¹. Prominente Repräsentanten solcher Einschübe sind Kreuze und Kirchenruinen. Grave verbindet hier die religiösen Bedeutungsdimensionen in den Bildern Friedrichs mit solchen Motiven, nicht eigentlich mit den Naturdarstellungen der Landschaften selbst. Deren komplexe Bildkonstruktionen widersprechen nach Grave der Unterstellung, Friedrich habe die Natur als Ort der Gotteserfahrung ausweisen wollen. Insofern ginge auch der Vorwurf des Pantheismus oder Panentheismus gegen Friedrich ins Leere⁵², denn nicht eigentlich den Landschaften, sondern den Bildzeichen aus christl. Tradition verdanken die Werke Friedrichs nach Grave ihre religiösen Bedeutungen.

Weitere Beiträge des Katalogs gehen der Ausstellungs- und Sammlungsgeschichte, auch der Verlustgeschichte zu Friedrichs Werken nach und erläutern technische Einzelheiten seines Werkprozesses. Der Katalog schließt mit Aufsätzen zu den zeitgenössischen Exponaten der Ausstellung.

2. Unendliche Landschaften. Nationalgalerie Berlin

Wenn Ausstellungen in der Regel neue Forschungen zum Werk eines Künstlers initiieren oder bündeln, so verfolgen die Ausstellungen zu Caspar David Friedrich im letzten Jahr insbesondere den Zusammenhang seiner Forschungs- und Ausstellungsgeschichte. Mit den Ausstellungen werden die verschiedenen Forschungsansätze aus dem letzten halben Jh. einander gegenübergestellt. Insofern haben die Kataloge zu diesen Ausstellungen weit mehr zu bieten als bildungsbeflissene Einführungen ins Œuvre. Ein solcher kunstwissenschaftlicher Rückblick auf Ansätze und Methoden ist erhellend auch für die theol. orientierte Deutung der Werke Friedrichs.

Der Rückblick liegt nahe, insofern die drei Häuser in Hamburg, Berlin und Dresden von zentraler Bedeutung für die Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte Friedrichs sind. Gleichwohl hat es in Berlin – anders als in Hamburg und in Dresden – vor 2024 keine monographische Ausstellung zum Werk von Friedrich gegeben. Hier gibt die Jahrhundertausstellung von 1906 den Fixpunkt des Rückblicks. Der Berliner Katalog⁵³ setzt mit diesem Thema ein, mit dem der zweite Teil des Hamburger Katalogs geschlossen hatte. Birgit Verwiebe schildert die Berliner Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte Friedrichs, beginnend mit der Akademieausstellung 1810. Ralph Gleis gibt eine Übersicht zur Forschungsgeschichte seit der Jahrhundertausstellung 1906. In diese Forschungsgeschichte sind nicht nur die Berliner Museumsdirektoren Hugo von Tschudi und Ludwig Justi mit ihren Entdeckungen und Ankäufen eingebunden, sondern auch Robert Rosenblum, dessen Theorie zur Geschichte der künstlerischen Avantgarde des 20. Jh.s im Ausgang von Friedrichs *Mönch am Meer* von Wieland Schmied der theol. Deutung avantgardistischer Kunst zur Lektüre empfohlen wurde.

⁵⁰ Johannes GRAVE: „Landschaft und Bedeutung: Frühe und Ölgemälde“, in: Ausst.Kat. Hamburg (wie Anm. 44), 124.

⁵¹ Johannes GRAVE: „Landschaft mit menschlichen Spuren: Religiöse und politische Sinngehalte“, in: Ausst.Kat. Hamburg (wie Anm. 44), 142.

⁵² Vgl. GRAVE: *Caspar David Friedrich* (wie Anm. 22), 108f; 178–183.

⁵³ Ausst.Kat. *Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaften*, für die Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin hg. von Birgit VERWIEBE/Ralph GLEIS. – München: Prestel Verlag 2024. 352 S. geb. € 49,00 ISBN: 9783791377421.

Grave rekonstruiert die wesentlichen Differenzen in der Forschung seit dem Jubiläumsjahr 1974: Der symbolischen Ausdeutung der Bilder wurde die Bestreitung fixer Bedeutungen in den Bildern gegenübergestellt. Dann wurde der religiöse Deutungszusammenhang durch den politischen verdrängt. Der Streit der Interpretationen brachte methodologische Kontroversen mit sich. „Vor allem in den letzten 15 bis 20 Jahren verfestigte sich der Eindruck, dass im Streit um die Eindeutigkeit oder Sinnoffenheit von Friedrichs Werken die zentrale Bruchlinie innerhalb der Friedrich-Forschung zu suchen sei.“⁵⁴ Angesichts dieser „Scheinalternative“⁵⁵ verschob sich die Debatte von der Bestimmung einzelner Bedeutungen zu den bildlichen Verfahren der Vermittlung von Bedeutung. Im Feld zwischen ihnen bewegt sich nicht nur die gegenwärtige bildtheoretische Reflexion, sondern auch bereits das Bildverständnis der Romantik – sichtbar etwa in den Neubestimmungen des Allegoriebegriffs. Grave erläutert die Bedeutung des *Sehens im Glauben* bei Friedrich: „Wenn es um den Glauben geht, ist für Friedrich die Erkenntnis eng mit dem Sehen verkoppelt. Mit diesem Sehen ist nicht allein das Identifizieren von Motiven und deren Dechiffrieren gemeint, sondern ein zeitlich erstreckter Prozess der Bildbetrachtung, der im Vollzug mit teils widersprüchlichen Erfahrungen konfrontiert und dabei zu Einsichten anderer Art führt.“⁵⁶ Grave empfiehlt das *Sehen im Glauben* als Schlüssel zum Verständnis der Werke Friedrichs und damit auch zur Auflösung der Scheinalternativen der Friedrich-Forschung.

Hilmar Frank widmet sich den Bilderpaaren bei Friedrich, deren Paarbeziehung sich nicht immer auf den ersten Blick erschließt, wie etwa beim Paar *Mönch am Meer* und *Abtei im Eichwald*. Friedrich arbeitet sich nach Frank in diesen Paaren an dem Gegensatz von Wissen und Glauben ab. Der vernunftkritischen Einsicht in die Grenzen des Wissbaren gegenüber, mit der sich die menschliche Sinnerwartung nicht zufriedengeben kann, erkundet Friedrich die Möglichkeiten einer Aussicht über diese Grenzen hinaus. Die Schnittlinie zwischen Wissen und Glauben verläuft bei Friedrich durch die Natur, einerseits das Feld der exakten Wissenschaften, andererseits versehen mit „seelenspiegelnden Anmutungen“⁵⁷, die sich in einer „Aussichtsmetaphorik“⁵⁸ bewegen.

Wenn Friedrichs Landschaften ausgerechnet die Natur zum Austragungsort des Gegensatzes von Wissen und Glauben erheben, bedarf die Natur einer besonderen Qualifizierung, wie sie im Zentrum von Friedrichs Landschaftsmalerei steht. *Werner Busch* erkennt in ihr eine ästhetische Transformation der Natur im Bild. Buschs Katalogbeitrag unterstreicht noch einmal die Bedeutung geometrischer Ordnungsstrukturen, unter ihnen insbesondere der Goldene Schnitt und Kompositionslinien aus diversen Kegelschnitten, mit denen Friedrich diese ästhetische Bildgestalt der Natur konstruiert. Busch entdeckt darin Verwandtschaften zu Schleiermachers „Gedanken zur Bedeutung der Mathematik im Leben“⁵⁹. Weitere Aufsätze des Katalogs erhellen zeichnerische Verfahren sowie Techniken von Bildanlage und Malerei.

⁵⁴ Johannes GRAVE: „Kommet und sehet‘. Zur Deutung von Caspar David Friedrichs Kunst“, in: Ausst.Kat. Berlin (wie Anm. 49), 48–59, hier 51.

⁵⁵ Ebd., 53.

⁵⁶ Ebd., 57.

⁵⁷ Hilmar FRANK: „Caspar David Friedrichs Bilderpaare im Kontext“, in: Ausst.Kat. Berlin (wie Anm. 49), 60–77, hier 74.

⁵⁸ Ebd., 75.

⁵⁹ Werner BUSCH: „Caspar David Friedrich, die romantische Mathematik und ihre ästhetische Umsetzung“, in: Ausst.Kat. Berlin (wie Anm. 49), 78–91, hier 85.

3. Wo alles begann. Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Der Dresdner Katalog befasst sich keineswegs nur mit den frühen Jahren von Friedrichs künstlerischer Entwicklung, wie man den Untertitel des Katalogs verstehen könnte. Das *Alles* bezieht sich auf Friedrichs Malerei und Zeichnung in ihrer Zeit, dann auch auf die kunst- und kulturgeschichtliche Wirkung, die sie auf ihre Rezeption ausgeübt haben. Das alles begann zwischen Greifswald, dem Geburtsort Friedrichs, Kopenhagen, wo er zwischen 1794 und 1798 an der Kunstakademie studierte, und Dresden, wo er von 1798 bis zu seinem Tode 1840 am Ufer der Elbe wohnte. Das *Wo* des Anfangs bezieht sich dann auf die Stationen seiner Reisen, die Friedrich nicht sehr weit von seiner Heimat entfernten. Sie führten ihn v. a. nach Rügen, dann auch in den Harz, nach Nordböhmen und ins Riesengebirge. In diesen Umgebungen sind sämtliche Malereien, Zeichnungen, Sepien und auch die Briefe und schriftlichen Aufzeichnungen Friedrichs entstanden.

Der Katalog zu den beiden Dresdner Ausstellungen im Kupferstichkabinett und in der Albertina⁶⁰ beleuchtet das Œuvre Friedrichs in einer Vielzahl von thematischen Facetten und solchen der künstlerischen Arbeitsprozesse. Sie werden vier übergreifenden Kap.n zugeordnet, die der Zeichnung, der Malerei, den Netzwerken und der Rezeption Friedrichs gewidmet sind. Die unter diesen Spannungsbögen verhandelten Themen bilden bearbeitete und anstehende Schwerpunkte der Friedrich-Forschung ab. Der Dresdner Katalog empfiehlt sich als Kompendium zu vielen Aspekten der Forschung über Caspar David Friedrich und seine Zeit.

Unter diesen vielfältigen Aspekten findet sich auch das Stichwort der Religion, zu dem weitere Themen in Querverbindungen stehen. So schildert Werner Busch die Montage Rügener Naturskizzen in Friedrichs Malereien. Hier „entsteht jeweils etwas ganz Neues, das die bloße Faktizität transzendiert [...]. Zumeist geht es um ästhetisch gestiftete religiöse Erfahrungen, die allerdings nicht in kanonische Setzungen gerinnen, sondern individuell zu erfahren sind“⁶¹.

Dem Stichwort der Religion stellt der Katalog Ausführungen zu Friedrichs Bildern von Friedhöfen und seine Denkmalentwürfe voran.⁶² Friedrichs religiöse Motive, angeführt von Kreuzen und Kirchenarchitekturen, sind oft mit dem Index des Geschichtlichen versehen, wie Christian Scholl herausarbeitet: Sie erscheinen als Relikte aus vergangenen Zeiten oder sind in Visionen eines noch Ausstehenden inszeniert,⁶³ die Friedrich mit großer künstlerischer Sorgfalt von allen Anmutungen einer entzogenen bzw. erwarteten Präsenz absetzt. Unter dem Stichwort der Religion stehen auch Ausführungen zum *Tetschener Altar* und seiner Geschichte.⁶⁴ Aufschlussreiche maltechnische Erläuterungen zu diesem Werk bietet der Beitrag von Maria Körber.⁶⁵

⁶⁰ Ausst.Kat. *Caspar David Friedrich. Wo alles begann*, hg. von den STAATLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN, Holger BIRKHOLZ/Petra KUHLMANN-HODICK/Stephanie BUCK/Hilke WAGNER. – Dresden: Sandstein Kommunikation 2024. 432 S., geb. € 48,00 ISBN: 978-3-95498-829-7.

⁶¹ Werner BUSCH: „Rügen“, in: Ausst.Kat. Dresden (wie Anm. 56), 119–127, hier 124.

⁶² Holger BIRKHOLZ: „Hier ruht in Gott Caspar David Friedrich‘. Friedhöfe und Monamente der Erinnerung“, in: Ausst.Kat. Dresden (wie Anm. 56), 220–227.

⁶³ Christian SCHOLL: „Kreuz und Geschichtsphilosophie. Caspar David Friedrichs ‚religiöse‘ Landschaften“, in: Ausst.Kat. Dresden (wie Anm. 56), 231–237.

⁶⁴ Holger BIRKHOLZ: „Ein vollendetes Kunstwerk: Der *Tetschener Altar*“, in: Ausst.Kat. Dresden (wie Anm. 56), 238–245.

⁶⁵ Maria KÖRBER: „„Kopf und Herz und Hand“. Maltechnische Erkenntnisse an Gemälden Caspar David Friedrichs“, in: Ausst.Kat. Dresden (wie Anm. 56), 280–295.

4. The Soul of Nature. The Metropolitan Museum of Art, New York

Friedrichs Jubiläumsausstellungen an den Orten seines Wirkens und seiner umfassendsten Sammlungen haben schließlich ihr Echo jenseits des Atlantiks gefunden. Das New Yorker Metropolitan Museum of Art zeigte die erste umfassendere Präsentation von Friedrichs Œuvre in den Vereinigten Staaten. Die Essays des Katalogs⁶⁶ geben unterschiedlich gelagerte Annäherungen an den Untertitel der Ausstellung: *The Soul of Nature*. Weit mehr als ein plakativer Aufreißer zur Werbung für einen deutschen Künstler des 19. Jhs., bezeichnet dieser Titel das Interesse für und die Erwartungen an das Œuvre Friedrichs, „namely, that there is a relationship between nature and the inner self“. In ihr gründet die nachhaltige Anziehungskraft Friedrichs, denn „the belief in such a relationship is universal and eternal“⁶⁷. In theologischer Hinsicht zeichnet sich Friedrichs Luthertum durch „the demands of faith in the absence of proof and understanding“⁶⁸ aus. In künstlerischer Hinsicht werden die Zeitgenossen bei der Betrachtung von *Mönch am Meer* von jenem „radical minimalism“ überwältigt, der das „Color Field painting“ des 20. Jhs. anleitete.⁶⁹ Der Katalog widmet sich nicht allein dem Leben, Wirken und Denken Friedrichs, sondern mit besonderem Nachdruck auch dem, was durch seine Rezeption aus ihm wurde. Friedrichs Bedeutung reicht bis in die Gegenwart: „Today, Friedrich's art holds yet new resonances as we face uncertain environmental and social futures, keenly aware of the need to reflect on and transform our place in the material world.“⁷⁰

Der Katalog hebt neben Friedrichs impliziter Subjekttheorie sein Geschichtsbewusstsein hervor, in dessen Zusammenhang die Religion erörtert wird, die in Denkmälern⁷¹ auf ihre Vergangenheit zurückblickt und zugleich nach neuen Wegen sucht. Diese Suche findet ihr Ziel nicht etwa in der Natur, aber auch nicht beim Künstler, sondern ereignet sich in Bildern, die sich auf die Natur als Fundus stützen. „[W]e look not at a nature but at *images* of it. Friedrich guides us neither to feel immersed in nature nor to focus on his performance as an artist. He leaves us instead somewhere in between, keenly aware of the circumstances of our viewership but feeling as if the visions before us exist only for our own, highly individual contemplation.“⁷² Der Katalog schildert die lange Tradition US-amerikanischer Friedrich-Rezeption, darin auch Umfeld, Vorgeschichte und Tenor der These Rosenblums.

Was die amerikanische Aneignung Friedrichs antreibt, fasst der Katalog unter dem Begriff des *German Romanticism*. Auch der Begriff der Romantik wird hier aus der Rezeption in der Gegenwart bestimmt und nicht etwa aus der Versammlung der unterschiedlichen bild-, literar- und philosophiegeschichtlichen Facetten zu einer historisch möglichst umfassenden Definition des Romantischen. Die Unterschiede in den Wegen der Begriffsbildung werden nicht zuletzt in einem europäischen Vorbehalt gegenüber dem Romantischen festgemacht: „We will always be looking at Friedrich through the veil of his reception, which in turn is tied to one of the darkest chapters of European history. [...] That fighting over Friedrich is part and parcel of fighting over the German

⁶⁶ Ausst.Kat. *Caspar David Friedrich. The Soul of Nature*, hg. v. Alison HOKANSON/Joanna SHEERS SEIDENSTEIN, New York 2025.

⁶⁷ Alison HOKANSON/Joanna SHEERS SEIDENSTEIN: „Friedrich and the Soul of Nature“, in: Ausst.Kat. New York (wie Anm. 62), 15–45, hier 16.

⁶⁸ Ebd., 27.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd., 45.

⁷¹ Joseph Leo KOERNER: „Moment, Memory, Monument“, in: Ausst.Kat. New York (wie Anm. 62), 47–63, hier 54.

⁷² Joanna SHEERS SEIDENSTEIN: „Material Matters“, in: Ausst.Kat. New York (wie Anm. 62), 65–77, hier 77.

past.⁷³ Schon Friedrich selbst war bewegt von dem Grundmotiv seiner Zeit: „There were Germans, but no Germany.“⁷⁴ Hinter der im Geist des *German Romanticism* verhandelten Frage der nationalen Einheit sieht *Cordula Grewe* „an insurmountable paradox: that the individuated self can gain autonomous agency only by dissolving into a larger whole“⁷⁵. Für dieses größere Ganze steht bei Friedrich der Gottesgedanke. Er kommt zur Sprache in der individuellen Betrachtung des als Kunst geschaffenen Bildes der Natur.

5. Vorboten der Romantik. Museen Schweinfurt und Winterthur

Den Auftakt zu den großen Ausstellungen im Jubiläumsjahr bildete die Präsentation in Schweinfurt und in Winterthur im Jahr zuvor, die Friedrich von seinen kunsthistorischen Vorgeschichten her in den Blick nahm.⁷⁶ Genauer wird Friedrich mit den Anfängen der Romantik in der Malerei in Verbindung gebracht, wie der Untertitel von Katalog und Ausstellung anzeigen. Im Katalog geht *Wolf Eiermann* dem kunstgeschichtlichen Wandel der Naturvorstellungen in der Landschaftsmalerei bis zu Caspar David Friedrich nach. „Friedrich befand sich 1809 bereits in der Endphase eines sich gut 200 Jahre hinziehenden Wandels der Naturauffassung“, der nicht zuletzt „die Ablösung der bisherigen Kategorien des Schönen und Hässlichen umfasste“⁷⁷. Die erhabene Landschaft, wie man sie etwa in den gewaltigen Unwegsamkeiten der Alpen aufsuchte, gehört zur unmittelbaren Vorgeschichte der Landschaften Friedrichs. Mit dieser Verschiebung der ästhetischen Kategorien, die nun nicht mehr allein die angenehmen, sondern auch die schmerzhaften Empfindungen würdigten, gewannen die Alpen besondere Anziehungskraft, von der auch Friedrich, obwohl er die Alpen niemals besuchte, Kenntnis erlangte.⁷⁸ Mit den Landschaften wandelte sich deren Betrachtung: Eiermann arbeitet die Entwicklung von der Wiedergabe bestimmter Formationen in der Natur zur Vermittlung der ihnen eigenen Stimmungen heraus. Sie werden hervorgebracht durch bestimmte Tages- und Jahreszeiten sowie sorgsam inszenierte Lichtverhältnisse, auch im Zusammenhang bestimmter ikonographischer Motive, unter ihnen gotische Kirchenruinen. Friedrichs Landschaften suchen nach Resonanzen in ihrer empfindsamen Betrachtung, eine „Anknüpfung an die Stimmungslandschaften der alten Meister“⁷⁹. Der Katalog schildert schließlich eine weitere Tradition der Vermittlung emotional aufgeladener Natur mit Verbindung zur Frömmigkeit: Das Kirchenlied „als besonders aussagekräftiges Beispiel für die Vermittlung eines gefühlsbetonten Naturerlebnisses auf geistiger Ebene“⁸⁰.

⁷³ Cordula GREWE: „From Image to Icon. Friedrich's Romanticism and the Afterlife of a Wanderer“, in: Ausst.Kat. New York (wie Anm. 62), 95–111, hier 98.

⁷⁴ Ebd., 99.

⁷⁵ Ebd., 111.

⁷⁶ Ausst.Kat. *Caspar David Friedrich und die Vorboten der Romantik*, hg. v. Wolf EIERMANN/David SCHMIDHAUSER. – Winterthur: Kunst Museum Winterthur 2023. 240 S., geb. CHF 48,00 ISBN: 978-3777441344. Zum Thema vgl. zuvor: Ausst.Kat. *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik* (Museum Folkwang Essen 5. V.–20. VIII. 2006/Hamburger Kunsthalle 7. X. 2006–28. I. 2007), hg. von Hubertus GAßNER, München 2006.

⁷⁷ Wolf EIERMANN: „Vorboten der Romantik – Die Natur und ihre Darstellung als Stimmungslandschaft vom 17. Jahrhundert bis zu Caspar David Friedrich“, in: Ausst.Kat. Schweinfurt/Winterthur (wie Anm. 71), 41–59, hier 43.

⁷⁸ Vgl. David SCHMIDHAUSER: „Caspar David Friedrich und die Schweiz“, in: Ausst.Kat. Schweinfurt/Winterthur (wie Anm. 71), 181–195.

⁷⁹ Wolf EIERMANN: „Motiv und Sinnesreiz – Sehen und Fühlen als künstlerisches Konzept“, in: Ausst.Kat. Schweinfurt/Winterthur (wie Anm. 71), 95–121, hier 116.

⁸⁰ Patrick MELBER: „Geh aus mein Herz und suche Freud‘ – Landschaft und Emotion im deutschen Kirchenlied des 17. bis 19. Jahrhunderts“, in: Ausst.Kat. Schweinfurt/Winterthur (wie Anm. 71), 215–225, hier 215.

Von den *Vorboten der Romantik* in Kunst- und Frömmigkeitsgeschichte aus bliebe die Romantik, für die der Name Friedrichs einsteht, allererst noch zu bestimmen. Welche Kriterien für die Romantik Friedrichs in Anschlag zu bringen wären, bleibt ungewiss, zumal, sollte es sich bei der Romantik nicht um einen fixierbaren künstlerischen Stil und vielleicht nicht einmal um eine kulturgechichtlich einzugrenzende Epoche handeln.⁸¹ Schlüsseltexte der Romantik, wie etwa *Wackenroders Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* oder Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* haben offensichtlich eine ganz andere Malerei im Blick als diejenige Friedrichs: Für die Kunst der Lukasbrüder, die zu ihrer Zeit weitaus größere Anerkennung genossen als diejenigen Friedrichs, hatte Friedrich selbst nur Hohn und Spott übrig. Schon zu Friedrichs Lebzeiten fanden schließlich die Düsseldorfer Romantiker größere Beachtung als Friedrich. Ihre Landschaften boten „eine vitalere Auffassung von Natur und Bild“, deutlicher, vielfältiger und in lebendigeren Farben, wie der Katalog zur Düsseldorfer und Leipziger Ausstellung schildert.⁸²

Heute scheint sich das Blatt gewendet zu haben, wenn gerade Friedrichs Malerei als Inbegriff romantischer Kunst angesehen wird, wenngleich Friedrich Romantiker „auf eine sehr spezifische Art“ war. „Friedrich schuf seine eigene Romantik.“⁸³ Dass gerade seine Romantik heute so große Anziehungskraft entfaltet, hat seinen Grund auch in Kriterien der Gegenwart, die in die historische Bestimmung des Romantischen einfließen. Von Friedrichs Romantik wird erwartet, dass gerade sie das Gesicht der Moderne bei ihren Anfangsgründen sichtbar werden lässt und ihr zugleich eine lohnenswerte Aussicht verleiht. So gewinnt Caspar David Friedrich auch für die theolog. Reflexion der christl. Selbstverständigung in Moderne und Gegenwart seine besondere Brisanz.

VI. Ein Ausblick zum Rückblick

Zur 250. Wiederkehr seines Geburtstages ist die Bedeutung Caspar David Friedrichs mit anspruchsvollen Ausstellungen in einer Nachdrücklichkeit gewürdigt worden, wie sie in dieser Dichte seinem Werk bislang wohl noch nicht widerfahren ist. Die Ausstellungskonzeptionen ergänzen sich gegenseitig. Die Kataloge breiten das Bildmaterial zu den Präsentationen aus, erläutern die jeweiligen konzeptionellen Grundlagen und entfalten facettenreiche Einsichten und Überlegungen zu Leben und Werken Friedrichs. In diesen Erörterungen finden auch religiöse Überzeugungen und Haltungen Friedrichs ihren Ort und ihre historische Einordnung. In seinen Werken werden jene religiösen und spirituellen Dimensionen aufgedeckt, die zu der beeindruckenden Anziehungskraft Friedrichs beitragen.

Die Rückblicke zur Forschungsgeschichte und die Skizzen zu gegenwärtigen Forschungsansätzen in den Katalogen legen die religiösen Dimensionen der Werke Friedrichs in unterschiedlichen Aspekten dar, die von biographischen Fixpunkten über die Artikulation von Glaubensüberzeugungen durch symbolisierende Bildzeichen bis zu bildtheol. Grundsätzen reichen.

⁸¹ „Romantik‘ ist weder ein Stil- noch ein Epochengriff.“ (Bettina BAUMGÄRTEL/Jan NICOLAISEN: „Caspar David Friedrich im Schatten der Düsseldorfer Romantiker“, in: Ausst.Kat. *Caspar David Friedrich und die Düsseldorfer Romantiker* (Kunstpalast Düsseldorf 15. X. 2020–7. II. 2021, Museum der bildenden Künste Leipzig 3. III. – 6. VI. 2021), hg. von Bettina BAUMGÄRTEL/Jan NICOLAISEN, Dresden 2020, 13–23, hier 13. Anders Stefan MATUSCHEK: *Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik*, München 2021, sowie DERS.: *Die Romantik. Themen, Strömungen, Personen*, München 2024).

⁸² BAUMGÄRTEL/NICOLAISEN: „Caspar David Friedrich“ (wie Anm. 76), 15.

⁸³ Werner HOFMANN: „Die Romantik – Eine Erfindung?“, in: Ausst.Kat. Essen/Hamburg (wie Anm. 76), 20–31, hier 31.

Religiöse Motive und Motivationen finden sich bei Friedrich auf unterschiedlichen Ebenen. In deren Differenzen spiegeln sich auch unterschiedliche Modelle der forschenden Zugänge zu Friedrichs Leben und Werk. Die verschiedenen Modelle eint die Suche nach der je dichteren Annäherung an den Kern der Verschränkung von Glaube und Malerei als Grundzug der Kunst Friedrichs. Die Modelle unterscheiden sich darin, wie sie die Sinnvermittlung durch Bilder beschreiben und worin sie eine religiöse Bedeutung erkennen.

Mit der Forschungsgeschichte seit dem Jubiläumsjahr 1974 hat sich auch das theolog. orientierte Bild Friedrichs gewandelt. Mit seinem Namen wurde der Aufbruch in die künstlerische Autonomie der Moderne verbunden, ein Aufbruch, der nicht nur dem Ausbleiben kirchlicher Aufträge und der Befreiung von kirchlichen Repräsentationsverpflichtungen geschuldet war, sondern sich v. a. ausgerechnet einem theolog. Argument verdankte: Luthers Adiaphora-These, auf die Hofmann die Rückbesinnung der Kunst auf sich selbst sowie die Deutungsoffenheit ihrer Werke zurückführte. Dabei schien die dezidierte theolog. Bedeutung zunehmend in der unbestimmten Transzendenz einer säkularen Ästhetik aufzugehen. Friedrichs Malerei markierte den Übergang zwischen den alten christl. Historien und der Öffnung ins Landschaftliche, wie Runge sie beschwore.

Die jüngere Forschung des 21. Jhs zeigt Friedrich auf der Suche nach einem dezidiert christl. Bildkonzept in der Linie Luthers, das nicht nur in künstlerischer, sondern auch in theolog. Hinsicht auf der Höhe seiner Zeit steht. Die historische Rekonstruktion der aus persönlichen Bekanntschaften oder eigenen Lektüren erwachsenen Quellen von Friedrichs Kunst öffnen den Blick für die grundsätzlichen christl. Bedeutungsansprüche, die Friedrich an seine Malerei knüpft. Seine Werke begnügen sich weder damit, bestimmte Glaubensaussagen zu verkündigen, noch beschränkt sich Friedrichs gelebter Glaube auf die persönliche Motivation des Künstlers. Seine Malerei ist vielmehr genuiner Ausdruck seines Glaubens. Kunst und Religion haben bei Friedrich ihre Wurzeln in derselben Grundkonstellation: Der Spannung zwischen dem Inneren und dem Außen. In dieser Relation reflektiert Friedrich mit seiner Malerei etwa die physikotheolog. These des bildlichen Ausdrucksvermögens der Natur, aber auch die menschliche Selbstvergewisserung zwischen sündenbelasteter Existenz und Rechtfertigungserwartung.

Findet der christl. Glaube in Friedrichs Malerei seine genuine Artikulation und seine theolog. Reflexion, so traut Friedrich in umgekehrter Richtung der lutherischen Theologie das Potential zu einer zeitgemäßen Grundlegung der Hervorbringung von Kunst, dann auch der Kunstwahrnehmung zu. Die Relation zwischen dem Inneren und dem Außen, die das Visuelle ins theolog. Recht setzt, überträgt Friedrich in die kunsttheoretischen Debatten seiner Zeit. Wenn Friedrich Luthers Bildtheologie bildkritisch interpretiert, um daraus ein tragfähiges Konzept des von Menschenhand gemachten Bildes zu gewinnen, wird der Schlüssel zu Friedrichs (impliziter) Theologie der Kunst sichtbar: Die Kunst gründet in der – protestantischen – christl. Religion. Der Maler ist ein Theologe, der im Bild die Form seiner Reflexion findet.

Führt uns Friedrich also doch auf den Weg einer theolog. disponierten Ästhetik anstatt zu deren säkularem Erbe? Wie wäre Friedrichs theolog. Ort im Kontext der künstlerischen Positionen seiner Zeit zu bestimmen?⁸⁴ Die meisten Untersuchungen forschen nach Theologen, die Friedrich beeinflusst haben (können), oder nach Positionen der Landschaftsmalerei, mit denen Friedrich sich

⁸⁴ Zur kunsthistorischen Einordnung dieser theolog. Frage vgl. Richard HOPPE-SAILER: „Residuen des Theologischen in der Moderne“, in: *Handbuch der Bildtheologie Bd. IV: Kunst und Religion*, hg. v. HOEPS (wie Anm. 10), 431–474, bes. 445–449.

auseinandersetzte. Annäherungen an Friedrichs religiöse Haltung werden in jüngerer Zeit v. a. in biographischen Studien vorangetrieben, die zum wissenschaftlichen Diskurs jedoch eine gewisse Distanz wahren. *Eberhard Rathgebs* Ausführungen zur „Theologie von Friedrichs Landschaftsbildern“⁸⁵ suchen nicht, den anvisierten Zusammenhang von Theol. und Visualität mit begrifflicher Präzision zu fassen. *Florian Illies* begleitet „Caspar David Friedrichs Reise durch die Zeiten“⁸⁶ und weitet bei dieser Reise das Biographische in anregender Weise auf die Rezeptionsgeschichte Friedrichs und die (Verlust-)Geschichte seiner Werke aus. Dabei nimmt er Friedrichs physikotheol. Spur auf, wenn seine Kap. der Kosmologie der vier Elemente folgen. Die Warnung vor dem Diskurs begleitet diese Reise: „Wer zu große Theorien aufbaut rund um Caspar David Friedrich, der macht seine Bilder klein und nimmt ihnen etwas von ihrer rätselhaften Schönheit.“ (234) Alles andere als hilfreich ist eine theol. motivierte Annäherung an die Malerei Friedrichs, die ihrer „Atmosphäre des Geheimnisvollen“⁸⁷ durch Bildmeditationen beizukommen sucht und dazu willkürlich gesetzte Ausschnitte aus Bildern Friedrichs traktiert.

Dagegen bieten die Kataloge zu den Ausstellungen des Jubiläumsjahres eine beeindruckende Fülle und Dichte von Forschungen zu Caspar David Friedrich und seinem Œuvre. Weitere Publikationen geben – grundlegend oder werkmonographisch – ebenso knappe wie aufschlussreiche und deshalb sehr empfehlenswerte Einführungen.⁸⁸ Ergänzt werden sie durch eine neue Edition sämtlicher Briefe und Schriften Friedrichs mit ausführlichen Kommentaren, die nicht zuletzt auch neue Lesarten der Handschriften bieten. Ein zweiter Bd. mit Schriften aus dem Umfeld Friedrichs ist in Vorbereitung.⁸⁹ Die Voraussetzungen für anstehende theol. Untersuchungen zum Werk von Caspar David Friedrich könnten besser nicht sein. Biblische und theol. Bezüge in seinen Texten wären genauer herauszuarbeiten. Die visuellen Zusammenhänge von Bildstruktur und religiöser Bedeutung bei Friedrich harren der theol. Analyse, dann auch die bildlichen Verfahren religiöser Sinnvermittlung diesseits der Evokationen sakraler Präsenz: Transzendenz in Werken von Menschenhand. Friedrichs Ansatz harrt der bildtheol. Gegenüberstellung, etwa mit den zeitgenössischen Modellen Runges und der Lukasbrüder. Wandlungen christl. Religion um 1800 werden damit in ihren visuellen Darstellungs- und Reflexionsformen untersucht, zugleich ein theol. Beitrag zur Bestimmung der Romantik (historische Perspektive) und des Romantischen (Perspektive der Gegenwart).

Über den Autor:

Reinhard Hoeps, Dr., Professor em. für Systematische Theologie und ihre Didaktik an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Münster (*hoeps@uni-muenster.de*)

⁸⁵ *Rathgeb*, Eberhard: *Maler Friedrich*. – Berlin: Berenberg 2023. 216 S., geb. € 28,00 ISBN: 978-3949203701, 96.

⁸⁶ *Illies*, Florian: *Zauber der Stille. Caspar David Friedrichs Reise durch die Zeiten*. – Frankfurt a. M.: Fischer 2023. 256 S., geb. € 25,00 ISBN: 978-3103972528.

⁸⁷ *Jaffin*, David: *Die geheimnisvolle Gegenwart Gottes. Bildmeditationen zu Gemälden von Caspar David Friedrich*. – Neudorf bei Luhe-Wildenau: Edition Wortschatz im Neufeld 2024 (1.Aufl. 1990). 48 S., geb. € 20,00 ISBN: 978-3910955080, 6.

⁸⁸ Grundlegend: Werner BUSCH: *Caspar David Friedrich* (wie Anm. 33); werkmonographisch: BUSCH: *Romantisches Kalkül* (wie Anm. 29).

⁸⁹ Caspar David FRIEDRICH: *Sämtliche Briefe und Schriften* (wie Anm. 8).