

DRESDNER REDEN 2023

12. Februar 2023

Florian Illies

Neues von Caspar David Friedrich?

Kleine Fragen an einen großen Künstler

Eine Veranstaltungsreihe des Staatsschauspiels Dresden und der Sächsischen Zeitung.



**STAATSSCHAUSPIEL
DRESDEN**



**SÄCHSISCHE
ZEITUNG**

DRESDNER REDEN 2023

in Kooperation mit der Sächsischen Zeitung

Sonntag, 12. Februar 2023, 11.00 Uhr > Schauspielhaus

Florian Illies *Autor, Kunsthistoriker*

Neues von Caspar David Friedrich?

Kleine Fragen an einen großen Künstler

Sonntag, 26. Februar 2023, 11.00 Uhr > Schauspielhaus

Kübra Gümüşay *Autorin*

Alternative Zukünfte

Sonntag, 5. März 2023, 11.00 Uhr > Schauspielhaus

Anders Levermann *Klimaforscher*

Die Faltung der Welt: ein freiheitlicher Weg aus

Klimakrise und Wachstumsdilemma

Sonntag, 12. März 2023, 11.00 Uhr > Schauspielhaus

Christoph Butterwege *Politikwissenschaftler*

Armut und soziale Ungleichheit in einem reichen Land

Sonntag, 26. März 2023, 11.00 Uhr > Schauspielhaus

Alena Buyx *Medizinethikerin*

Resilienz und Krise – Ethische Überlegungen

zu widerstandsfähigen Gesellschaften

„Vergangenheit ist eine voreilige Form von Gegenwart. Darum kann uns Heutigen auch Caspar David Friedrich, 250 Jahre nach seiner Geburt, so viel sagen. Worin liegt die Zeitlosigkeit seiner Sehnsuchtslandschaften? Welches Verhältnis zur Natur kann er uns lehren in den Zeiten der Klimakatastrophe? Und warum werden seine Bilder auch das Internetzeitalter überleben?“

Florian Illies, Jahrgang 1971, Autor von 1913. DER SOMMER DES JAHRHUNDERTS und LIEBE IN ZEITEN DES HASSES, gilt als Experte für die Kunst des 19. Jahrhunderts wie auch für die Gemütslagen der Gegenwart. Im Oktober eröffnete im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden die von ihm initiierte Ausstellung DER LETZTE ROMANTIKER. ALBERT VENUS, nun beschäftigt er sich in seiner Dresdner Rede mit einem der bedeutendsten Künstler der deutschen Frühromantik.

NEUES VON CASPAR DAVID FRIEDRICH? KLEINE FRAGEN AN EINEN GROSSEN KÜNSTLER

Dresdner Rede von Florian Illies

Natürlich ist es völlig vermessen, bei Ihnen in Dresden über Caspar David Friedrich sprechen zu wollen. Und dann noch sonntagsmorgens! Es scheinen doch längst alle Messen gelesen worden zu sein über diese künstlerische Ausnahmefigur – und zumal hier in Dresden, jenem Ort, wo er um 1800 seine Heimat fand, 1840 starb und bis heute der Dynamo des kulturellen Selbstverständnisses ist.

Vermessen ist es zudem, wenn diese Rede von jemandem gehalten wird, der aus Berlin kommt. Jener sonderbaren Stadt also, in der Friedrich auf seiner Reise von Greifswald nach Dresden zwar für ein paar Wochen Station gemacht hat, aber die keinerlei Wiederhall in seinem Werk gefunden hat. Ja, es scheint, als hätte auch Friedrich – wie alle Dresdner vor und nach ihm – an Berlin vor allem geschätzt, daß man von dort so schnell nach Dresden kommen kann.

Wenn es also schon vermessen ist, als Berliner in Dresden über Caspar David Friedrich sprechen zu wollen, dann wird es vollends tollkühn, wenn Sie, verehrte Zuhörerinnen und Zuhörer, heute hierher mit der Ankündigung gelockt worden sind, daß es etwas „Neues“ über Friedrich zu verkünden gäbe.

Doch verkündet werden soll heute gar nichts. Das ist nicht meine Art, ich liebe es, zu fragen. Und zu erzählen. Wenn daraus etwas Neues in ihren Köpfen entsteht, dann wäre ich sehr dankbar.

Wovon ich Ihnen heute erzählen möchte, das ist das Leben von Friedrichs Bildern. Und dieses Leben ist, so viel Ehrlichkeit muß sein, sehr viel aufregender, verstörender, dramatischer als die Biographie ihres Schöpfers – neu bei ihm selbst ist aber immerhin dieses Portrait von Pierre Labrou aus dem Jahre 1820, das vor kurzem entdeckt wurde und nun in der Pariser Fondation Custodia zu sehen ist.

Wenn die Welt alles ist, was der Fall ist, dann ist Geschichte alles, was der Fall war. Das bedeutet aber leider auch: Geschichte ist nicht alles, was unseren Gefallen findet. Was gerade im Fall Caspar David Friedrich eine schmerzhafteste Lektion ist, die die Historie uns lehrt, wenn wir wagen, sie unbefangen zu befragen.

Ich glaube fest daran, daß das „Neue“, auch im Falle Friedrichs, etwas ist, was zuerst in unserem Kopf entsteht: und zwar als Frage. Wirksam wird das „Neue“ dann nur, wenn es in Ihnen, liebe Zuhörerinnen, liebe Zuhörer arbeitet, wenn diese Rede Ihnen sichtbar macht, dass es mit Caspar David Friedrich doch alles viel komplizierter ist als Sie vielleicht dachten. Und wenn Sie sich genau darüber nicht ärgern, sondern freuen.

Wenn Sie also nachher nach Hause gehen und in Ihrem Kopf noch einige der Bilder geblieben sind, die Sie gleich auf dieser Leinwand sehen werden – und Sie keine neuen Antworten mit nach Hause nehmen, sondern neue Fragen. Das wäre das Ziel unseres Zusammenseins. Ich weiß nicht genau, ob das mein Arbeitsauftrag war, als ich die ehrenvolle Anfrage erhalten habe, die diesjährige Saison der ruhmreichen Dresdner Reden zu eröffnen. Aber ich habe ihn so verstanden.

Ich möchte zuerst den Genius loci würdigen, das Schauspielhaus. Und das tue ich natürlich am besten, in dem ich von den großen Dramatikern erzähle, für die Friedrich selbst zum Drama wurde. Goethe, Heinrich von Kleist und Samuel Beckett.

Zuerst, wie es sich gehört in Deutschland bei einer Sonntagsrede: Goethe.

Die erste Frage, die ich Ihnen stellen möchte, lautet deshalb: Wie kann man eigentlich Goethe lieben, wenn man Caspar David Friedrich verehrt?

Sie werden jetzt als gebildete Dresdner mir entgegenhalten: Na, weil ja auch Caspar David Friedrich Goethe liebte. Und ja, sie haben recht, wir haben es sogar schriftlich, Louise Seidler, die zwischen den beiden Herren als Botin fungierte, berichtete dem Geheimrat nach Weimar „der Maler Friedrich ist regelrecht verliebt in sie.“

Das stimmt. So geht alles los. Aber wir bleiben nicht im Poesiealbum, wir sind heute im Theater. Und deshalb hat das Stück fünf Akte. Es ist das erste Zweipersonenstück der Theatergeschichte, zu dem Friedrich die Inspiration lieferte. Aber leider ist es eine Tragödie.

Im 1. Akt: also eine Liebeserklärung, dann Annäherungsversuche. Friedrich schickt Bilder nach Weimar, voller Hoffnung. Er ist 1805 auf der Weimarer Kunstaussstellung mit zwei Sepien vertreten. Er bekommt einen Preis, nein den halben. Und aus dem Lob hört man Goethe sprechen. Friedrich wird gerühmt für „Kunstfertigkeit, Reinlichkeit und Fleiß der Behandlung“. Ja, so hatte Goethe seine Künstler gern. Friedrich malt ein Gemälde nach Goethes SCHÄFERS KLAGELIED, da ist ein hübscher Regenbogen drüber, auch das gefällt Goethe und er lässt es seinen Herzog kaufen.

2. Akt: Es wird kompliziert. Goethe schickt Bilder zurück, die Friedrich ihm unverlangt eingesandt hat, er versteht sie nicht, er mag sie nicht so richtig, es ist ihm alles zu melancholisch. Aber er besucht Friedrich in seinem Atelier in Dresden am 18. September im Jahre 1810 und schreibt in sein Tagebuch: „Zu Friedrich. Dessen wunderbare Landschaften“. Man kann noch hoffen, es meint etwas Positives, aber eigentlich will Goethe schon sagen: wundersam. Schon 1812 dann schreibt Goethe über Friedrichs „wunderliche Art“.

Im 3. Akt dieses Dramas dann kollidiert Goethes und Friedrichs Kunstauffassung. Goethe lässt anfragen, ob ihm Friedrich nicht die Wolkenformen Cumulus und Stratus in einem Lehrbild malen könne, denn er sei doch so begabt im Himmelmalen. Es kommt also eigentlich zu dem Moment, auf den Friedrich seit Jahren gewartet hat: Der Dichterkönig gibt ihm einen Auftrag. Doch spätestens in diesem Moment wächst einem Friedrich ans Herz: Denn er sagt Nein. Nicht mit mir. Das ist nicht meine Auffassung von Kunst. Und, so mag er zudem denken, nicht meine Auffassung des Himmels. Das ist der clash of cultures: Klassizismus versus Romantik. Goethe, dankbar für die gerade entstandenen Wolkenklassifizierungen Luke Howards aus England besingt diese in einem wackligen Gedicht und hofft darauf, daß ihm Friedrich diese wie in einem Lehrbuch illustriere. Für Friedrich jedoch ist, wie wir von seiner Gattin wissen, Himmelmalen wie Gottesdienst. Das kann man nicht als naturwissenschaftliches Lehrmaterial herabwürdigen, wie es der Geheimrat gerne hätte, der Reinlichkeit schätzt und Ordnung bei den Gesteinen und den Gestirnen. Und es eben auch im Himmel lieber übersichtlich hätte. Nein, sagt Friedrich, nicht mit mir. Goethe schweigt im Zorn.

Im 4. Akt dann sehen wir nur noch Goethe. Er wird immer zorniger, er will, dass die Kunst eine Funktion hat, daß sie die Menschen bessert. Ihn macht die Schwermut, die ihn aus Friedrichs Landschaften entgegenspringt, rasend. Und irgendwann dann, in einem Gespräch mit den Brüdern Boisserée sagt er dann wirklich mit hochrotem Kopf: „Ich könnte diese Bilder auf der Tischkante zerschlagen.“ Er will, so scheint es, partout verhindern, daß wir uns an die Goethezeit mit Dresdner Abendhimmeln erinnern.

Der 5. Akt spielt in der Neuzeit, im Jahre 1994 in Frankfurt. Da fand in der Kunsthalle Schirn die große Ausstellung GOETHE UND DIE KUNST statt. Und auch wenn uns das nach dem 3. und 4. Akt unserer Tragödie sehr überraschen mag, hing dort ein Bild von Caspar David Friedrich, die NEBELSCHWADEN. Am Himmel türmen sich die Wolken, die keinerlei Klassifikationen gehorchen, sie erzählen ihre eigene Geschichte, von hinten beleuchtet von einem fernen, ewigen Licht. Ein Bild mit Dresdner Abendhimmeln und zahlreichen Krähen, die aufgefliegen sind und dem Ganzen jene magische Atmosphäre

der gespannten Stille und sehnsüchtigen Melancholie verleihen, die wir an Friedrich so lieben – und Goethe an ihm so hasste.

Deshalb muss man wirklich fragen, ob jene Unbekannten, die am 28. Juli 1994 dieses Bild aus der Ausstellung fortgetragen haben, tatsächlich einen „Diebstahl“ begangen haben, wie es von kulturgeschichtlich Unkundigen sofort behauptet wurde. Oder ob es sich juristisch nicht auch um Befreiung aus Geiselhafthandlung gehandelt haben könnte, um eine Rettung vor der Inanspruchnahme durch einen falschen Freund. Jemanden, der Friedrichs Bilder gerne an der Tischkante zerschlagen hätte.

Noch immer nennen wir die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts in Deutschland ganz selbstverständlich die „Goethezeit“. Wollen wir hoffen, daß nächstes Jahr, anlässlich des 250. Geburtstags von Caspar David Friedrich, sich von Dresden aus die Frage übers ganze Land erstreckt, ob man diese Jahre der Romantik nicht eher „Friedrichzeit“ nennen könnte – weil er eben der bedeutendste Vertreter der Romantik jener Zeit war, der vielleicht schillerndsten, klügsten und anregendsten geistigen Bewegung die Deutschland je der Welt geschenkt hat.

Genau gleichzeitig mit Goethe, also in der Blütezeit dessen, was spätere Generationen die „Friedrichzeit“ nennen werden, begegnete Heinrich von Kleist Caspar David Friedrich. Aber nicht persönlich. Nur sein Bild *DER MÖNCH AM MEER* machte die Bekanntschaft mit Kleist in der Ausstellung der Berliner Akademie im Oktober des Jahres 1810.

Es ist ein ungeheures Bild. Es ist das Bild eines verzweifelten Mannes. Gnadenlos lastet der dunkle Himmel auf den Schultern des verlorenen Mönches am dunklen Wasser. Er steht verloren auf einem kleinen Sandhügel am Rande des dunklen Wassers. Es formuliert letztlich die Paradoxie des Glaubens: eine Aufrechterhaltung der Hoffnung im Wissen um deren Aussichtslosigkeit. Friedrich malte das Bild, als er kurz hintereinander erst seine Schwester und dann seinen Vater verloren hatte, es wurde von Monat zu Monat dunkler und radikaler, wie wir von Besuchern seines Ateliers wissen.

Verwirrt und verstört reagieren die Menschen in Berlin, als sie das Bild sehen. Es wird gespottet. Einer aber wird stumm und lässt sich ergreifen. Es ist der junge Kronprinz Friedrich Wilhelm. Er hat gerade vor drei Monaten seine Mutter verloren, die legendäre Königin Luise von Preußen. Seine Augen sind noch immer rot vor Tränen. Er bittet seinen Vater, den König, ihm dieses Bild zu kaufen. Die Trauer, die er in diesem Bild erkennt, ist seine eigene. Es wird bis zu seinem Tod in seinen privaten Gemächern hängen

im Berliner Schloß, auch als er längst als Friedrich Wilhelm IV., als Romantiker auf dem Thron zu einem regierenden Haupt geworden war.

Der zweite, der sich einlässt auf die Untiefen des Abenteuers, das Caspar David Friedrich heisst, ist Heinrich von Kleist. Er verlegt gerade in diesen Monaten seine legendären Berliner Abendblätter. Und das, was Achim von Arnim und Clemens von Brentano für ihn über den DER MÖNCH AM MEER als lustige Dialoggeschichte geschrieben haben, gefällt ihm nicht, ist ihm zu juxend. Also schreibt er ihren Text komplett um. Das ist der Beginn des nächsten Zweipersonenstücks. Er nennt es EMPFINDUNGEN VOR FRIEDRICHS SEELANDSCHAFT. Die Hauptrollen spielen der Mönch und Heinrich von Kleist.

Es wird immer nur der eine Satz aus diesem Text zitiert, dieses, „es ist, als seien einem die Augenlider weggeschnitten.“ Doch man sollte weiterlesen, auch wenn es dann unbehaglich wird. Kleist nämlich schreibt: „Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein als diese Stellung in der Welt, der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt wie die Apokalypse da.“ Er schreibt, was er weiter empfindet, „wage ich nicht auszusprechen“. Die Aussichtslosigkeit, die Kleist hier erkennt, ist seine eigene. Sie reißt ihn mit. Wenige Monate später wird er das Unausprechliche tun und sich erschießen.

Und wo? Auf einem kleinen Sandhügel am Rande des Kleinen Wannsees bei Berlin. Hinter ihm der dunkle See. Über ihm der dunkle Himmel. Er hatte das Bild von Caspar David Friedrich als Handlungsanweisung verstanden – und in radikalster Konsequenz zu Ende gedacht.

Hier also nun meine zweite Frage an Sie: Wie kann es sein, daß ein und dasselbe Bild des einsamen Mönches am Meer den einen Menschen in seiner tiefsten Trauer trösten kann – und den zweiten hinableiten lässt in den tödlichen Sog der Einsamkeit und Untröstlichkeit?

Wir kommen zu dem dritten großen Dramatiker, den Friedrich zu einem Zwei-Personen-Stück inspiriert hat: Samuel Beckett. Die Arbeit an WARTEN AUF GODOT begann nämlich nicht, wie immer behauptet, im Jahre 1948, sondern im Jahre 1937 und zwar hier: in Dresden.

Damals durfte Hans Posse im Secundogenitur-Gebäude auf der Brühlschen Terrasse eine „Galerie des 19. Jahrhunderts“ einrichten, wo der gesamte damalige Dresdner Friedrich-Bestand zu sehen war. Am 31. Januar 1937 schreibt Beckett in sein Tagebuch: „Caspar

David Friedrich. Ganzer Saal voll.“ Und dann, als er am 14. Februar 1937, also genau auf den Tag 8 Jahre vor dem schrecklichen traumatischen Bombardement, wiederkam: „Friedrich. Schöne Vorliebe für zwei kleine, müde Männer in seinen Landschaften, wie in der kleinen Mond-Landschaft, die einzig noch akzeptable Form der Romantik: Das Ganze in Moll.“ Das war also die Begegnung Becketts mit ZWEI MÄNNER IN BETRACHTUNG DES MONDES.

Dass dieser Tag das Urerlebnis für WARTEN AUF GODOT war, das verriet er erst in den 1970er Jahr der Journalistin Ruby Cohn: „This was the source for WAITING FOR GODOT, you know“. Der Baum der ersten Regieanweisung des Stücks ist also der Friedrichs: „Landstraße. Ein Baum. Abend“.

Beckett gab diese Quelle paradoxerweise aber vor dem Gemälde MANN UND FRAU IN BETRACHTUNG DES MONDES aus dem Jahre 1824 aus der Alten Nationalgalerie in Berlin preis. Das Bild ist eine Variante der ersten Version, bei der eine männliche Figur durch eine weibliche ersetzt worden ist. Offenbar ließ ihn die Tatsache, daß da in Berlin plötzlich eine Frau neben einem Mann stand, aber doch etwas stutzen. Ja, vielleicht war diese Verwirrung, dass die scheinbare Vorlage gar nicht seiner Erinnerung entsprach der wahre Grund für jene bis heute gültige testamentarische Verfügung Becketts: Die beiden Hauptrollen in seinem Stück WARTEN AUF GODOT dürfen danach nur von Männern gespielt werden.

Er versuchte also mit harten juristischen Mitteln seiner eigenen Verwirrung Herr zu werden. Hätte ihm doch einmal ein Kunsthistoriker zugeflüstert, daß in Dresden wirklich zwei Männer den Mond betrachten, dann hätte er nicht befürchten müssen, daß die Quotenregelung sich in den Jahren zwischen seinen beiden Deutschlandbesuchen inzwischen auch auf das Personal auf Friedrichs Mondgemälden erstreckt hat und der Mann durch eine Frau ersetzt worden war.

Hier kommt meine dritte Frage für Sie: Wie kann es sein, daß das bedeutendste Stück des absurden Theaters ein sinnloses Warten auf einen inexistenten Godot zum Thema hat von zwei Menschen die verloren sind in der Landschaft – und daß dieses Stück inspiriert worden ist von einem Bild eines Malers, dass die genau gegenteilige Botschaft hat: Wir sehen zwei Menschen, die geborgen sind in der Landschaft und die wissen, daß ihr Warten auf den existierenden Gott eine Erfüllung finden wird?

Hier kommen wir an einen wichtigen Punkt: die Idee der Romantik – und wie sie verstanden beziehungsweise eben vor allem mißverstanden wird: Der große Ideenhistoriker

Isaiah Berlin hat in seinem Buch *THE ROOTS OF ROMANTICISM* genau darüber nachgedacht. Große, tief empfundene und radikal gedachte Ideen würden oft nicht nur stark verändert, wenn sie sich der Wirklichkeit anpassen müssen. Nein, oft werden sie sogar genau ins Gegenteil verkehrt. Sie verändern ihren Charakter – so wie bei Beckett, der die *MÄNNER IN BETRACHTUNG DES MONDES* die „einzig akzeptable Form von Romantik“ genannt hat.

In genau derselben Zeit suchten auch die Nationalsozialisten nach der für sie akzeptablen Form der Romantik. Auch wenn es Hinweise aus den Tagebüchern von Joseph Goebbels gibt, daß „der Chef“, wie er Adolf Hitler nennt, Caspar David Friedrich besonders liebt – in den umfangreichen Fotoalben für das aus ganz Deutschland und Europa zusammengebaute Führermuseum Linz findet sich kein einziges Gemälde von ihm. Dort wird die Romantik als eine alpenländische Form von Rührseligkeit verstanden, wir finden darin die Bilder von trinkenden Mönchen von Eduard Grützner, Bauernmädels auf der Alm und majestätische Gebirgsbilder. Es sind genau die Motive, die der leidlich begabte Aquarellmaler Adolf Hitler in seiner Jugend selbst gemalt hatte.

All das konnte Friedrich nicht liefern, er war ja nie südlicher als Böhmen gekommen, er hatte die Alpen nie gesehen.

Und doch tritt in genau jenem Frühjahr 1937, als Beckett in Dresden Friedrich für sich entdeckt, ein junger Herr die Alte Nationalgalerie in Berlin und bietet ein Bild an, das den *WATZMANN* zeigt. Der Direktor Eberhard Hanfstaengel weiß sofort, was er vor sich hat: einen verschollenen Friedrich.

Sehr schnell ruft er die Ankaufskommission zusammen und erwirbt das Bild – doch fehlen ihm 10.000 Reichsmark. Da er offenbar den Kunstgeschmack des gescheiterten Kunstmalers Adolf Hitler kennt, wendet er sich an den Chef der Präsidialkanzlei Otto Meißner und bittet um einen Zuschuß der Reichskanzlei.

Und so kann der Inventareintrag der Alten Nationalgalerie von Berlin am 19. März um folgenden Satz ergänzt werden: „Vom Führer sind 10.000 Reichsmark Zuschuß eingegangen“. Und damit es alle mitbekamen, ließ Hitler es in der Frankfurter Zeitung vom 9. Mai verkünden: „Und soeben hat der Direktor der Berliner Nationalgalerie eine Ansicht des Watzmann aus der Verborgenheit alten Privatbesitzes gezogen, für deren Erwerb der Führer und Reichskanzler einen namhaften Beitrag gestiftet hat.“

Friedrich zeigt hier den Watzmann aus der Perspektive, die man von Berchtesgaden hat, also von jenem nah gelegenen Berghof, der genau ab dem Sommer 1936 zum Hauptwohnsitz von Adolf Hitler geworden war. Alles passt also. Und nichts. Friedrich macht in seinem Bild die majestätische Schönheit der Natur zu einer Feier ihres Schöpfers und zu einer Einsicht in die Demut des Menschen – Hitler versteht es als heroisches Bühnenbild für seine Träume eines germanisch-alpinen Größenwahns.

Wie sagt Isaiah Berlin: Es gehört zu den schmerzhaften Erkenntnissen der Ideengeschichte, dass ihre geistigen Güter von den nachfolgenden Zeiten als ihr absolutes Gegenteil verstanden werden können.

Was Hanfstaengel dem Führer verschwiegen hatte, war die „Verborgenheit alten Privatbesitzes“. Der WATZMANN nämlich gehörte Martin Brunn, einem jüdischen Geschäftsmann. Und das Bild hatte als einziges Bild in dem großen Berliner Zimmer der Wohnung der Brunns gehangen – genau unter dem Bild fanden die Versammlungen der jüdischen Gemeinde statt und wohl dank des Geldes für den Verkauf gelang Brunns Familie die Emigration kurz nach der Gemäldeübergabe.

Doch Direktor Hanfstaengel hatte dem jüdischen Besitzer nicht nur einen fairen Preis zu bezahlen versucht – sondern auch im selben Jahr, als der WATZMANN in der Nationalgalerie aufgehängt wurde, protestiert, daß die Expressionisten als „Entartete Kunst“ abgehängt wurden. So wurde er entlassen, vielleicht auch, weil inzwischen rufbar geworden war, daß für den WATZMANN, mit dem Friedrich nun als größter Meister der „nordischen Rasse“ gefeiert wurde, Hitlers Geld an einen Juden gegangen war. Sofort spernte der Staat das Geld, als er von dem jüdischen Glauben des Besitzers erfahren hatte, perfiderweise teilweise als sogenannte „Judenvermögensabgabe“.

Glauben kann Berge versetzen. Und Caspar David Friedrichs Glaube war ein ganz besonderer. Aber dennoch: Dafür, daß der WATZMANN im Jahre 1824 für einige Monate in seinem frisch bezogenen Atelier „An der Elbe 33“, dem heutigen Terrassenufer, in die Höhe emporwuchs, brauchte selbst Friedrich, der den Watzmann nie gesehen hatte, eine Vorlage.

Und die erhielt er in Form eines Aquarells seines liebsten Schülers August Heinrich, der 1821 den Watzmann aus dieser Perspektive erfasst hatte. Ein Jahr später starb Heinrich, das wohl größte künstlerische Genie der nächsten Generation. Friedrich setzte der Kunst von August Heinrich nicht nur mit diesem WATZMANN ein Denkmal.

Nein, auch das zweite Bild, das 1937 groß herauskommt, ist ein stiller Gruß an ihn: Denn wer ist wohl der junge Herr, der sich auf ZWEI MÄNNER IN BETRACHTUNG DES MONDES an die Schulter seines Lehrers lehnt? Richtig: August Heinrich, wie wir aus zeitgenössischen Quellen wissen.

Die Paradoxien in der Geschichte der Bilder Caspar David Friedrichs setzen sich aber fort. Denn seine Bilder aus der Dresdner Galerie, darunter die ZWEI MÄNNER IN BETRACHTUNG DES MONDES werden während des Zweiten Weltkrieges zum Schutz in Schloß Weesenstein eingelagert.

Dank der akribischen Recherchen von Claudia Müller wissen wir von Jahr zu Jahr mehr über die Umstände dieser Einlagerung und über den Verbleib der meisten der Werke nach 1945.

Als die „Russische Trophäenkommission“ im Mai 1945 das Depot in Schloß Weesenstein übernahm, wurden als Gegenreaktion auf den Kunstraubzug der Nazis durch Europa die wertvollsten Schätze, etwa 1240 Bilder der Dresdner Museen ab dem 31. Juli mit Zügen in die Sowjetunion transportiert.

Frappierend dabei ist, daß ein einziger Sammlungsbestand in Weesenstein gelassen wurde: die deutsche Romantik. Den Werken von Rayski, von Richter, von Friedrich wurde keinerlei Aufmerksamkeit geschenkt.

Es ist davon auszugehen, daß es eine direkte Anweisung Stalins gab, nur die großen französischen, niederländischen und italienischen Meister abzutransportieren – die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts aber dort zu belassen. Er sah sie offenbar als beschmutzt an, weil er darum wusste, wie Friedrich von der nationalsozialistischen Propaganda spätestens ab seinem 200. Todestag im Jahre 1940 gefeiert wurde. Es gibt ein einziges Foto, daß Hitler mit einem Friedrich zeigt, es kursiert im Internet und soll in der Wolfschanze im Jahre 1945 entstanden sein.

Und doch scheint das alles nicht zu passen – das Bild im Hintergrund hängt eigentlich in der Alten Nationalgalerie in Berlin und ist an einen anderen Ort ausgelagert im Zweiten Weltkrieg, in der Wolfschanze gab es wohl auch nie diese Pressekonferenzsituation mit den Mikrofonen, auch ist die absolute Schattenlosigkeit des Bildes auf der Kiefernwand hinten ein Hinweis, daß wir es hier mit einer Fotomontage zu tun haben. Aber, diese Frage bleibt, aus welcher Absicht, mag sie entstanden sein, wer wollte hier wen mit was desavouieren?

Der fatalen Inbesitznahme Friedrichs durch die Nationalsozialisten verdanken sie also letztlich ihr Bleiberecht in Deutschland. Und so konnten dann also die ZWEI MÄNNER IN BETRACHTUNG DES MONDES, nur in eine alte Decke eingeschlagen, mit einem Pferdekarren im Sommer 1946 den Weg von Schloß Weesenstein zurück nach Dresden antreten.

Der bewußte Verzicht der „Russischen Trophäenkommission“, Caspar David Friedrich mit nach Rußland zu nehmen, mutet auch deshalb so paradox an, weil es in keinem anderen Land der Welt eine so frühe Wertschätzung für Friedrich gab wie dort. Ja, ohne die regelmäßigen russischen Käufe durch den späteren Zaren und seine Frau und vor allem durch den Schriftsteller Schukowski, wäre Friedrichs wirtschaftliches Überleben in den 1820er und 1830er Jahren undenkbar gewesen. Dresdens bürgerliches Publikum beäugte ihn nur skeptisch, die Akademie verweigerte ihm den Titel des ordentlichen Professors für Landschaftsmalerei.

Symbolisch ist das erste Bild Friedrichs, das im Jahr 1820 nach Rußland kam. AUF DEM SEGLER aus dem Jahre 1818/19, für mich das poetischste Bild, das Friedrich je gemalt hat. Es ist entstanden unmittelbar nach der Rügenreise, die er mit seiner jungen Frau unternommen hatte, nie wieder halten sich zwei Menschen in einem Bild von Friedrich so zärtlich an der Hand wie dieser Mann und diese Frau, die auf dem Schiff ihren gemeinsamen Lebensweg beginnen.

Und so wie Adolf Hitler im WATZMANN nur seinen eigenen Blick vom Berghof sah, so sah der junge Großfürst Nikolai, der spätere Zar Nikolaus I, als er Friedrich 1820 in seinem Atelier besuchte, nur sich selbst. Denn nicht nur, daß er gerade glücklich frisch verheiratet war mit der preußischen Prinzessin Charlotte – und die es auch war, die ihn zum Atelierbesuch zu Friedrich geschickt hatte. Nein, es gibt noch ein viel schöneres kleines biographisches Detail: Im Jahre 1820, also auf dem Weg zu Friedrichs Atelier, waren Charlotte und Nikolai das erste Mal gemeinsam von St. Petersburg nach Deutschland mit dem Schiff gereist – und es war die erste Reise, die sie ohne ihre beiden kleinen Kinder machten. So kaufte sich der Großfürst im Atelier Friedrichs in Dresden also ein Erinnerungsbild an seine erste Schiffsreise ohne Kinder mit seiner liebevollen Frau. Friedrich war irritiert, wie schnell der Verkauf über die Bühne ging. Die Romantik ist, wir wissen es, eine Geschichte der Mißverständnisse.

Vor genau einem Jahr ist das zauberhafte Bild AUF DEM SEGLER das erste Mal nach 200 Jahren nach Dresden zurückgesegelt. Es kam aus der Eremitage in St. Petersburg anlässlich der Gemeinschafts-Ausstellung TRÄUME VON FREIHEIT im Albertinum.

Im Katalog dazu besang der russische Außenminister Sergej Lawrow die Romantik als Zitat, „einzigartige grenzüberschreitende Kunstbewegung“.

Genau in diesen Februartagen des Jahres 2022 kehrte AUF DEM SEGLER, dieser ganz besondere Traum von Freiheit wieder nach St. Petersburg zurück. Nur ein paar Tage nach der Feier der „grenzüberschreitenden Kunstbewegung der Romantik“ überschritt Rußland eine ganz andere Grenze und beendete in der Ukraine einen Traum von Freiheit.

Auch diese Paradoxien müssen wir aushalten, wenn wir uns der Geschichte von Caspar David Friedrichs Bildern stellen.

Zum Abschluß noch einige Fragen für Sie:

Wie kann es sein, daß zwei der wichtigsten Bilder von Caspar David Friedrich erst im frühen 20. Jahrhundert das Licht der Welt erblicken?

Der KREIDEFELSEN AUF RÜGEN etwa taucht das erste Mal im Jahre 1903 in einer Auktion auf – ganz selbstverständlich dem Berliner Carl Blechen zugeschrieben.

Er wandert in die Sammlung des jüdischen Sammlers Julius Freund, wo 1925 ausgerechnet Kurt Karl Eberlein, der später der Hauptpropagandist eines völkischen Friedrich wird, den KREIDEFELSEN als ein Werk von ihm erkennt.

Aber wie kann es sein, daß solch ein großes und inhaltlich so bedeutendes Bild zu Lebzeiten von Friedrich niemals ausgestellt wurde, daß es niemand seiner zahllosen Atelierbesucher beschrieben hat und daß es bis ins 20. Jahrhundert verborgen bleibt und eine wundersame Wandlung in einen Carl Blechen erlebt?

Das Bild hängt Julius Freund in seiner Wohnung in der Berliner Haberlandstraße in das Kinderzimmer seiner Tochter Gisela. Später, als sie als Fotografin Gisèle Freund berühmt geworden war, erzählte sie, daß sie unter dem Kreidefelsen mit ihren Puppen gespielt habe. Gerade noch rechtzeitig vor dem Beginn des Dritten Reiches verkaufte Julius Freund den KREIDEFELSEN an Oskar Reinhart in Winterthur, wo er bis heute leuchtet. Wie es der Zufall will, kann ich aus dem Fenster meines Arbeitszimmers in Berlin, wo ich diese Rede geschrieben habe, in den leeren Luftraum der Haberlandstraße schauen, in dem einst der KREIDEFELSEN hing, bevor das Haus in den Bombenächten des Zweiten Weltkrieges unterging.

Genauso aus dem Nichts erscheint Friedrichs anderes Hauptwerk, der WANDERER ÜBER DEM NEBELMEER, auf.

Es erblickt überhaupt erst 1939 das Licht der Welt, also hundert Jahre nach dem Tod von Caspar David Friedrich, taucht es aus dem Nebel der Geschichte plötzlich in der Berliner Kunsthandlung Luz auf. Man kann es kaum glauben.

Nie hat Friedrich ein symbolischeres Bild gemalt. Nie hat er eine so große Rückenfigur gemalt. Ein Bild von einer ungeheuren Wirkung. Hans-Joachim Neidhardt, der große Dresdner Friedrich-Forscher, hat es zu einem unumstrittenen Lieblingsbild erklärt.

Wie kann es sein, daß solch ein Bild hundert Jahre verborgen bleibt vor den neugierigen Blicken der Welt? Warum hat er es nie ausgestellt auf der Akademie? Warum hat der Besitzer nie seinen Besitz gezeigt, auch nicht nach 1906, als Friedrich durch die Berliner „Jahrhundertausstellung“ zum bedeutendsten Maler des 19. Jahrhundert in Deutschland erkoren wurde? Es soll einen sächsischen Forstbeamten namens von der Brincken zeigen, so sagte es der Vorbesitzer dem Galeristen Luz. Aber warum läßt ein sächsischer Forstbeamter so ein Bild von sich malen? Vor allem, so muß man ja fragen, eines so ganz ohne Forst?

Einer der ersten Käufer in der bis heute noch sehr undurchsichtigen und verwirrenden Provenienzzgeschichte des Bildes in den 1940er Jahren hat das Bild offenbar wieder an den Galeristen zurückgegeben, weil ihm ein Experte gesagt hatte, es sei nicht von Friedrich, sondern von Carl Gustav Carus.

Das führt uns nun zu einem der letzten Rätsel des heutigen Vormittages.

Carus und Friedrich wurden enge Freunde, sie spazierten zusammen, sie malten zusammen und ihre Bilder ähneln sich für eine kurze Zeit sehr. So sehr, daß auf dem Umschlagsbild des Werkverzeichnisses des Carl Gustav Carus der überaus kenntnisreichen Marianne Prause dennoch ein Bild zu sehen ist, daß die heutige Forschung eindeutig Caspar David Friedrich zuschreibt.

In Prauses Werkverzeichnis taucht unter der Nummer 77 ein „Atelierbild“ auf, das im Besitz des Lübecker Museums ist und vor zehn Jahren das erste Mal nach Dresden zurückkehrte für die große Carus-Retrospektive.

Schon damals irritierte mich etwas: es fällt vollkommen aus dem Rahmen von allem, was

Carus je gemalt hat. Carus ist in seinen stärksten Studien ein feinsinniger Beobachter der Natur mit einer großen poetischen Gabe. Aber es gibt kein einziges Konzeptbild von ihm. Und dies ist eigentlich keine Malerei mehr, sondern Konzeptkunst. Der Ausblick ist versperrt – nicht durch eine Sichtsperrre, wie wir sie durch Kerstings Bilder aus Friedrichs Atelier kennen, sondern durch ein Gemälde. Das Gemälde schaut nach draußen mit der Bildseite – also nur die Natur kann das Bild sehen. Im Innenraum aber steht ein Gemälde auf der Staffelei, das wiederum wir nicht sehen können und das ganz offenbar im Dunkel entsteht. Es geht hier ganz offenbar um den in Dresden und in der Kunst der Romantik immer wieder aufflammenden ästhetischen Streit, ob man die Natur nur in der Natur sehen könne oder nur in sich selbst.

Wenn man das berühmteste Zitat Friedrichs anschaut, dann hat man das Gefühl, daß dieses kleine Bild wie eine Illustration seiner These ist: „Schließe Dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge siehest Dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere von außen nach innen.“

Genau das sehen wir hier: Es ist ein im Dunkel gesehenes Bild auf der Staffelei. Und die „Zurückwirkung von außen nach innen“, sie wird dargestellt durch die Leinwand, die nach außen blickt – und nach innen wirkt.

Die Provenienz des Bildes ist eindeutig – es gehörte einst Carus selbst, dann seiner Tochter, die den Bildhauer Ernst Rietschel heiratete. Der wiederum wird berühmt durch sein Denkmal für Goethe in Weimar, wir kommen also auch hier nicht um diese Querverbindung zum Geheimrat herum.

Aber die Tatsache, daß das Bild sich im Besitz von Carus befand, wäre ja noch ein Beweis, daß er auch der Maler ist. Dieser Beweis wurde seit jeher, auch im Werkverzeichnis, aus dem Umstand gezogen, daß es signiert sei. Und zwar auf der Rückseite der im Fenster stehenden Leinwand.

Seltsamerweise hat sich aber bis heute niemand die Mühe gemacht, diese sogenannte Signatur genau zu studieren. Denn dort steht nicht nur „Carus“ oder ein Monogramm aus seinen Anfangsbuchstaben, mit denen er oft signierte. Nein, dort steht „D Carus“. Und das steht „D“ steht also nicht für Carl oder Gustav. Es ist die alte Abkürzung für „Dedicatio“, für eine Gabe, ein Geschenk, wie es unter Künstlern seit der Renaissance gebräuchlich ist. Wir wissen über den engen Austausch von Friedrich und Carus, wir wissen, daß Carus Friedrich Bergbilder zur Verfügung stellte, wir wissen, daß Friedrich sich damit mit einer Staffelei bedankte. Auch ansonsten half Carus Friedrich immer

wieder, als Arzt und Freund und Vermittler. Könnte es also sein, daß hier eventuell ein kleines Geschenkbild vorliegt, dass Carus von einem Freund verehrt wurde? Und könnte es sein, daß dieser Freund vielleicht Caspar David Friedrich hieß?

Nur so eine Frage.

Denn ja, natürlich ist das Fenster, das wir hier sehen, nicht das aus dem Atelier von Carus, sondern aus dem von Friedrich.

Aber wie sehr sich Friedrich auch immer im Dunkel seines Ateliers verkrochen hat: Im oberen Bereich sieht man doch immer den blauen Himmel, in dem das Fensterkreuz so zart und entschieden steht wie das Kreuz im Gebirge.

Darum ganz am Schluß noch etwas, ein Rat, ganz klein, aber nach dieser Stunde, die wir mit Caspar David Friedrich, seinen irdischen Bedrängnissen und seinen himmlischen Sehnsüchten verbracht haben, doch sehr wichtig:

Versuchen Sie, liebe Zuhörerinnen, liebe Zuhörer, stets ein Stückchen Himmel über Ihrem Leben freizuhalten. Ich denke, das wäre ganz fraglos in seinem Sinne.

DRESDNER REDEN 1992 – 2022

1992

Günter Gaus – Christoph Hein – Egon Bahr – Willy Brandt
Dieter Görne, Thomas Rosenlöcher, Uta Dittmann, Wolfgang Ullmann

1993

Hans-Dietrich Genscher – Friedrich Schorlemmer – Tschingis Aitmatow –
Regine Hildebrandt
Hildegard Hamm-Brücher, Heinz Czechowski, Heinz Eggert, Rainer Kirsch

1994

Heiner Geißler – Konrad Weiß – Wolfgang Thierse – Christa Wolf
P. Lothar Kuczera S.J., Benedikt Dyrlich, Hanna-Renate Laurien, Antje Vollmer

1995

Horst-Eberhard Richter – Alfred Hrdlicka – Kurt Biedenkopf – Walter Jens
Hans-Joachim Maaz, Werner Stötzer, Ludwig Güttler, Günter Jäckel

1996

Hildegard Hamm-Brücher – Margarita Mathiopoulos – Dževad Karahasan – Fritz Beer
Wolfgang Lüder, Bärbel Bohley, Hubert Kross jr., Dieter Schröder

1997

Günter de Bruyn – Libuše Moníková – Günter Grass
Thomas Rosenlöcher, Friedrich Christian Delius, Volker Braun

1998

Jens Reich – Fritz Stern – Adolf Muschg – György Konrád
Janusz Reiter, Kurt Biedenkopf, Sigrid Löffler, Karl Schlögel

1999

Jutta Limbach – Brigitte Sauzay – Andrei Pleșu – Rolf Schneider
Steffen Heitmann, Rudolf von Thadden, György Konrád, Hans-Otto Bräutigam

2000

Peter Sloterdijk – Wolfgang Leonhard – Wolf Lepenies
Eberhard Sens, Johannes Grotzky, Friedrich Schorlemmer

2001

Adolf Dresen – Rita Stüssmuth – Daniel Libeskind – Volker Braun
Sigrid Löffler, Wolfgang Thierse, Heinrich Wefing, Friedrich Dieckmann

2002

Bassam Tibi – Alice Schwarzer – Daniela Dahn – Egon Bahr
Reiner Pommerin, Alexander U. Martens, Ingo Schulze, Friedrich Schorlemmer

2003

Michael Naumann – Susan George – Wolfgang Ullmann
Moritz Rinke, Peter Weissenberg, Jens Reich

2004

Hans-Olaf Henkel – Joachim Gauck – Karl Schlögel
Martin Gillo, Frank Richter, Alexandra Gerlach

2005

Dieter Kronzucker – Klaus von Dohnanyi – Christian Meier – Helmut Schmidt
Susanne Kronzucker, Aloys Winterling, Dieter Schütz

2006

Hans-Jochen Vogel – Heide Simonis – Margot Käßmann – Joschka Fischer
Christoph Meyer, Dieter Schütz, Reinhard Höppner, Mario Frank

2007

Gesine Schwan – Valentin Falin – Gerhard Schröder – Oskar Negt
Katrin Saft, Egon Bahr, Martin Roth, Friedrich Schorlemmer

2008

Elke Heidenreich – Lothar de Maizière – Peter Stein – Julia Franck
Karin Großmann, Hans-Joachim Meyer, Peter Iden, Eva-Maria Stange

2009

Fritz Pleitgen – Jörn Rüsen – Jan Philipp Reemtsma – Meinhard von Gerkan
Wolfgang Donsbach, Jürgen Straub, Harald Welzer, Wolfgang Hänsch

2010

Kathrin Schmidt – Dieter Wedel – Peter Kulka – Bernhard Müller
Jörg Magenau, John von Düffel, Dieter Bartetzko, Eva-Maria Stange

2011

Charlotte Knobloch – Rüdiger Safranski – Jonathan Meese – Dietrich H. Hoppenstedt

2012

Frank Richter – Gerhart Rudolf Baum – Andres Veiel – Ingo Schulze – Ines Geipel

2013

Stephen Greenblatt – Markus Beckedahl – Jürgen Rüttgers – Nike Wagner

2014

Heribert Prantl – Roger Willemsen – Jürgen Trittin – Sibylle Lewitscharoff

2015

Heinz Bude – Carla Del Ponte – Jakob Augstein – Andreas Steinhöfel – Michael Krüger

2016

Naika Foroutan – Peter Richter – Giovanni di Lorenzo – Joachim Klement

2017

Ilija Trojanow – Lukas Bärfuss – Eva Illouz – Matthias Platzeck

2018

Richard Sennett – Norbert Lammert – Dunja Hayali – Eugen Ruge

2019

Doris Dörrie – Karola Wille – Robert Menasse – Ian Kershaw

2020

Ulrich Wickert – Hartmut Rosa – Marion Ackermann – Miriam Meckel

2021

Jenny Erpenbeck – Sven Plöger – Franz Müntefering – Aleida Assmann

2022

Clemens Meyer – Klaus Töpfer – Svenja Flaßpöhler – Mithu Sanyal

2023

Florian Illies – Kübra Gümüşay – Anders Levermann – Christoph Butterwegge – Alena Buyx

IMPRESSUM

Spielzeit 2022/2023

HERAUSGEBER Staatsschauspiel Dresden

INTENDANT Joachim Klement KAUFMÄNNISCHER GESCHÄFTSFÜHRER Wolfgang Rothe

GRAFISCHE GESTALTUNG Andrea Dextor

TEXTNACHWEISE Alle Rechte liegen bei den Redner*innen.

GENDERHINWEIS

Diese Publikation verwendet geschlechtergerechte Sprache als Ausdruck der Vielfalt aller Individuen. Sollten einzelne Begriffe nicht geschlechtergerecht differenziert sein, ist dies im Kontext zu betrachten. Entsprechende Begriffe gelten im Sinne der Gleichbehandlung grundsätzlich für alle Menschen.

Das Staatsschauspiel Dresden ist Mitglied
der European Theatre Convention.



01.2023