

Christoph Wagner

# „... als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären“ Visuelle Grenzerfahrungen in der Malerei Caspar David Friedrichs

„Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste, hinauszuschauen. [...] das, was ich in dem Bild selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nemlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bilde machte, und einen Abbruch, den mir das Bilde that; [...] Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnißvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären. [...]“ – Diese Zeilen, die Heinrich von Kleist mit Blick auf das zwischen 1808 und 1810 entstandene Gemälde *Mönch am Meer* von Caspar David Friedrich [1] am 13. Oktober 1810 in den von ihm selbst herausgegebenen „Berliner Abendblättern“ unter dem Titel „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“ publizierte, gelten bis heute als prominentes Beispiel einer kühnen Metaphorik in der poetischen Umschreibung eines Kunstwerks. Der Dichter suchte auf dem Weg der vorwissenschaftlichen Einfühlung die Wucht einer existentiellen Empfindung zu beschreiben, der er auf andere Weise scheinbar nicht habhaft zu werden wusste. Die These, die es im Folgenden zu entwickeln gilt, nimmt ihren Ausgangspunkt darin, Kleists Zeilen nicht lediglich als poetische, sondern als epistemologische Metapher und als Hinweis auf einen wahrnehmungsgeschichtlichen Paradigmenwechsel ernst zu nehmen: In der Malerei Caspar David Friedrichs wird der Betrachter mit visuellen Grenzerfahrungen konfrontiert, in denen das Sehen in grundsätzlich neuer Form reflektiert und auf der Ebene der Malerei selbst thematisiert wird. Auf diese neuartige Seh- und Bilderfahrung hat Kleist mit seinen Zeilen litera-

risch reagiert: „so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären“. Was dieser Satz Kleists physiologisch genau bedeutet, mag man sich als Betrachter kaum konkret vergegenwärtigen: Im Wegschneiden der Augenlider wird die dünne, aus Muskeln und Haut bestehende Falte, die die Augen bedecken, entfernt. Das Lid verteilt bei jedem Lidschlag Tränenflüssigkeit, erhält so den Tränenfilm über der vorderen Augapfelfläche. Es reinigt und benetzt die Hornhaut, schützt das Auge durch den Lidschlussreflex vor mechanischen Verletzungen. Das Lid rahmt vorbewusst jede Wahrnehmung des sehenden Menschen.

Es ist kaum anzunehmen, dass Kleist eine solch drastische Metapher leichtfertig in seine Beschreibung einführte: Dass im Unterschied zur langen Tradition einer bildimmanenten Rahmung und räumlichen Abstufung der Landschaft der Darstellung Friedrichs jede räumliche Schichtung fehlt, ist nur ein erster Punkt. Kleist scheint jedoch mit seiner Metapher über einen solch formalen Verweis hinaus auf eine Veränderung von größerer Grundsätzlichkeit in der visuellen Struktur der Bilder Friedrichs hinzuweisen.

Allzu leicht vergisst man angesichts der überwältigenden Popularisierung der romantischen Malerei im Allgemeinen und derjenigen von Caspar David Friedrich im Besonderen, dass sich in der Geschichte der Kunst gerade hier in wahrnehmungsgeschichtlichen Zusammenhängen eine der tiefen Zäsuren ausgebildet hat. Während die ältere Forschung zu Caspar David Friedrich – allen voran Helmut Börsch-Supan – seine Gemälde oftmals einer umfassenden, zugleich christlich-allegorischen wie symbolischen Auslegung unterzogen hat, ist im Folgenden der Blick dafür zu schärfen, dass die Konstruktion des Sichtbaren durch eine spezifische Gestaltung der

Farbe in seiner Malerei nicht übersehen werden darf. Es wird dabei selbstverständlich nicht geleugnet, dass christliche Gehalte in Friedrichs Malerei stark und vielfach ausdrücklich anklingen. Aber Caspar David Friedrichs Kunst operiert nicht mit traditionellen symbolischen Vereinbarungsbegriffen, sondern mit einer Ästhetik der anschaulichen Metaphorisierung, die sich vor allem in seinen Naturdarstellungen, oder besser Naturvisionen, studieren lässt.

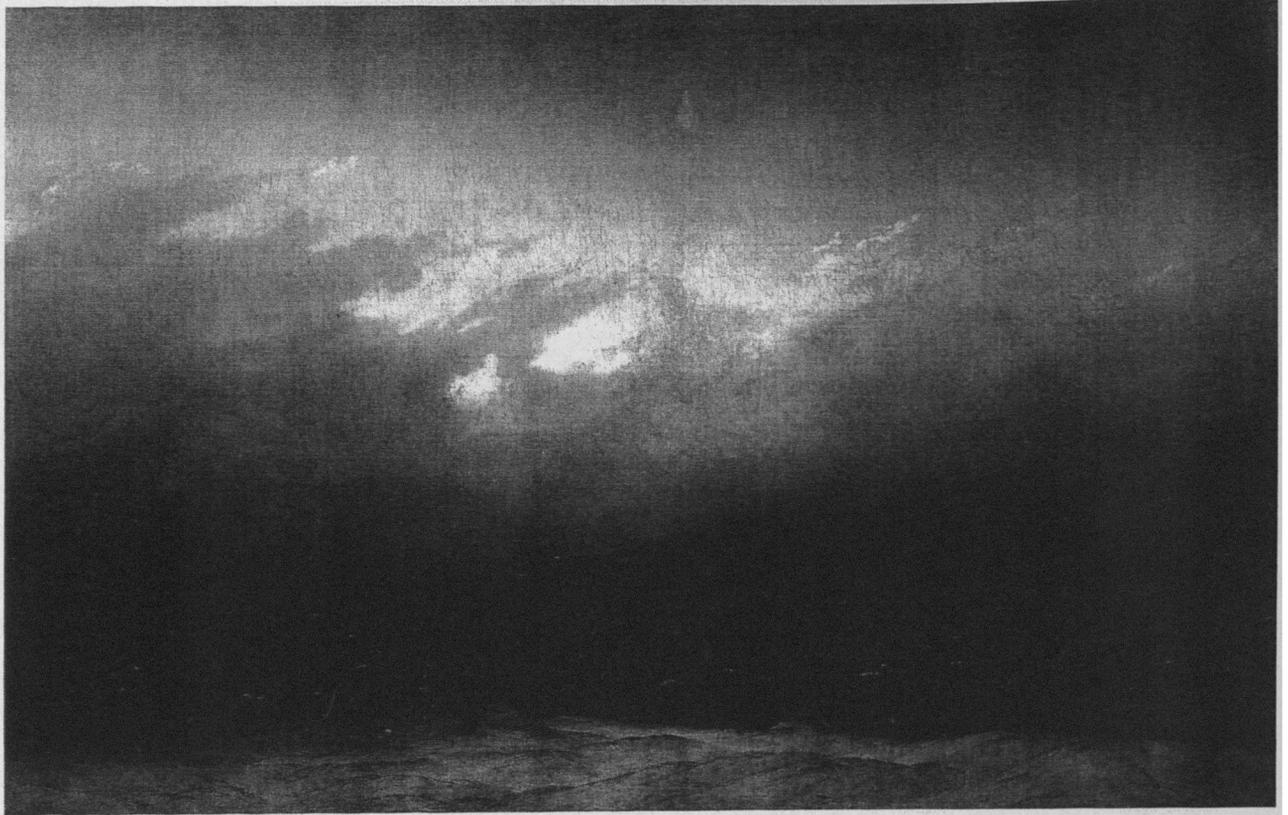
Was „Natur ist, kann systematisch gar nicht begrifflich definiert werden“, resümiert Georg Picht in seiner begriffsgeschichtlichen Analyse. Wir müssen also historisch analysieren, als was Natur in



Prof. Dr. Christoph Wagner, geb. 1964. Studium der Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Vergleichenden Literaturwissenschaft an den Universitäten Saarbrücken, München und Wien.

Nach Promotion 1993 Assistent an der Universität des Saarlandes, seit der Habilitation 2004 Hochschuldozent, seit 2006 außerplanmäßiger Professor, Vertretung des Lehrstuhls für Kunstgeschichte an der Universität Bern. Seit 2007 Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Regensburg. 1996 Preis der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Rufe auf die Professuren für Kunstgeschichte an der Universität Leipzig (2006), an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (2007), auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald (2008). 2008 Gastprofessor an der Ecole pratique des Hautes Etudes (Sorbonne) in Paris. Aufnahme in das Elitenetzwerk Bayern.

**Forschungsschwerpunkte:** Europäische Kunstgeschichte der Renaissance, der Frühen Neuzeit und der Moderne, Bauhaus, Wahrnehmungsgeschichte; Raphael, Caspar David Friedrich, Johannes Itten, Paul Klee.



[1] Caspar David Friedrich, Der Mönch am Meer, 1808–1810, Berlin, Nationalgalerie

verschiedenen Epochen aufgefasst wurde, welche Konzepte, Deutungen, Symbolisierungen, Wahrnehmungsformen, Ästhetiken der Natur existierten. Das sind die Vorzeichen, unter denen auch die Wahrnehmung der Farbe geschieht.

Caspar David Friedrichs Naturdarstellungen machen klar, dass das Sehen der Natur ein Schlüsselphänomen der romantischen Malerei ist. Im naturalistischen Trugschluss geht der Dreischritt Natur – Sehen – Malen, woraus sich die Deutung des Sichtbaren durch das wahrnehmende Subjekt ergibt, verloren. Das Sehen ist bei Caspar David Friedrich stets mit visionärem Gehalt aufgeladen.

Das zeigt auch ein kurzer Blick zurück in die Begriffs- und Geistesgeschichte: In Naturvision steckt lateinisch „visio“ von „vedere“. Der Bedeutungsspielraum des spezifisch mittelalterlichen Begriffs der *visio* enthielt schon damals das Misstrauen gegen das rein sinnliche Sehen, dem das innere Sehen mit dem „Auge der Seele“ entgegengesetzt wurde. Bereits in Platons Höhlengleichnis wurde bildhaft zusammengefasst, dass alle Abbildungen nur als Gleichnis zu verstehen sind. Die Schau mit „geschlossenen Augen“, das inwendige Sehen also, führt zur wahren Erkenntnis und wurde im christlichen Mittelalter natürlich auf Gott bezogen: Die „visio dei“ von Augustinus unterscheidet

im „videns deum“ die „visio corporalis“ von der „visio spiritualis“ und der „visio intellectualis“, als Sehkraft des Geistes. Die erkenntnistheoretische Dialektik des Sehens im Nicht-Sehen wurde von Pseudo-Dionysios Areopagita und Nikolaus von Kues erweitert. Die *visio* wurde dabei als „göttlicher Augenblick“, der Akt des Sehens als lebendiger Spiegel des Göttlichen aufgefasst.

Diese mittelalterliche Vorstellung von der *visio* ist in der neuzeitlichen Kunst- und Literaturgeschichte nirgendwo emphatischer aufgegriffen worden als in den Naturvisionen der Romantik: Es handelte sich um eine neue Begründung der Kunst durch die Versenkung in die Naturanschauung, eine naturmystische Versenkung, die auch zur Selbsterfahrung führt. Es fällt nicht schwer, für diese dialektische Verschränkung im Sehen und Nicht-Sehen literarische und philosophische Belege aus der Romantik beizubringen: Für Friedrich Hölderlin beispielsweise liegt hier der Grund jeglicher ästhetischen Erfahrung (Hyperion 1,2). Für Friedrich Wilhelm Schelling rückt die Schau der *visio* an die Stelle der intellektuellen Anschauung. Arthur Schopenhauer feiert in seinen Haager Vorlesungen von 1820 die „Ekstase“, den Augenblick der ästhetischen Erfahrung als *visio* des Subjekts.

Auch bei Caspar David Friedrich ist Malerei nicht als ‚Blick aus dem Fenster‘ zu verstehen, sondern als künstlerische Übersetzung und Verarbeitung einer inneren „visio“ des Subjekts. So scheint es kein Zufall zu sein, dass Georg Friedrich Kersting im Jahre 1811 Friedrich im Atelier bei der Arbeit darstellt und dabei die unteren Fensterläden geschlossen bleiben [3]. Diese Regulierung des Atelierlichts ist durchaus auch auf übertragener Ebene zu verstehen: Nicht der unmittelbare Blick auf die Natur und seine malerische Darstellung, sondern die malerische Übersetzung innerer Vorstellungen in das Medium der Farbe ist der künstlerische Ausgangspunkt, an dem Friedrichs malerische Arbeit beginnt. Und nicht zufällig sind die beiden – in Goethes 1810 publizierter Farbenlehre als konstitutiv für den gesamten Farbkosmos herausgestellten – Farben Gelb und Blau in Gläsern als Pigmente auf den Arbeitstisch gestellt.

Mit dieser Konstellation des partiell verdeckten Fensters hat Caspar David Friedrich auch in seinen eigenen Bildern experimentiert: In der Darstellung der *Frau am Fenster* von 1822 [2] sieht der Betrachter einen Fensterausblick, in dem das Sichtbare weitgehend unsichtbar bleibt: Er sieht durch die Rückenfigur einer Frau, wie sie aus dem Fenster schaut, ohne dass

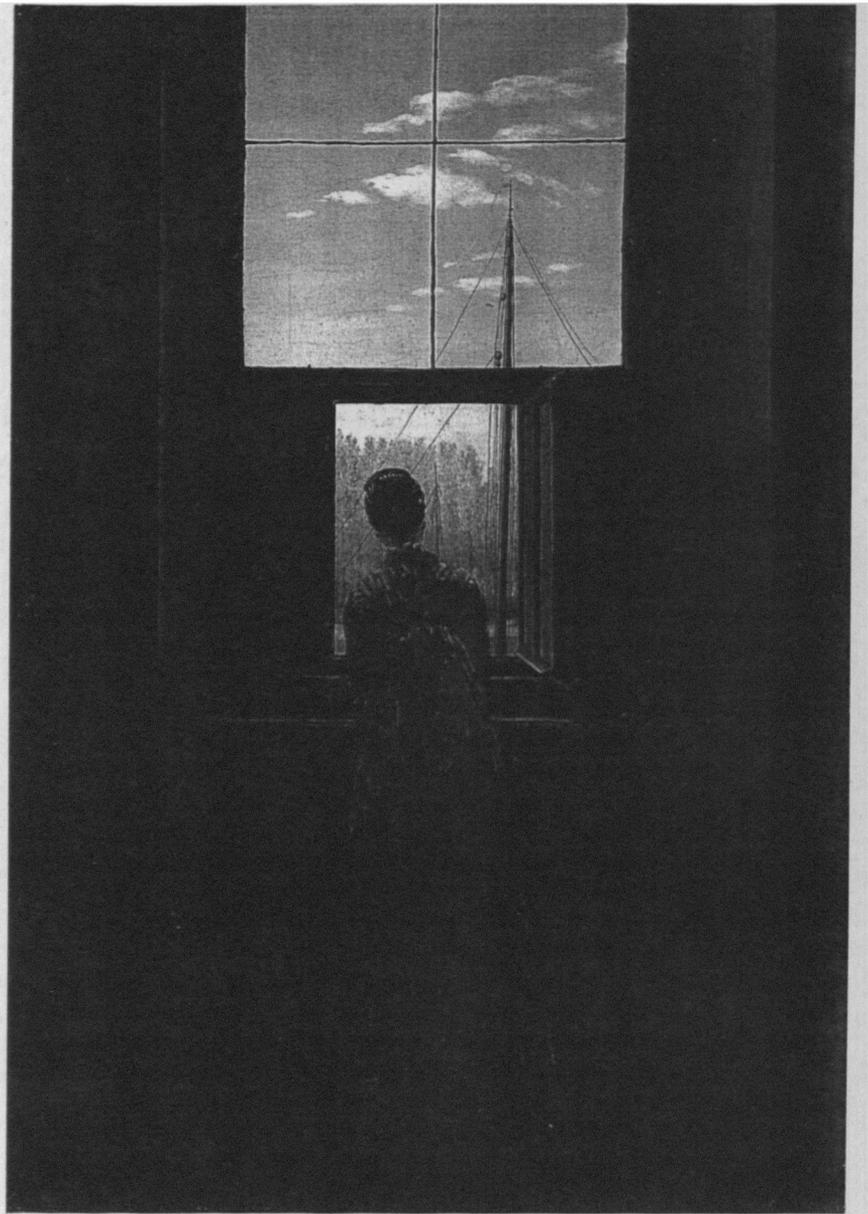
er deren Blickfeld angemessen erkennt. Für den Betrachter rückt Friedrich gerade in der Erfahrung des Unsichtbaren das Sehen selbst, mit seinen Bedingtheiten, Begrenzungen und Ausrichtungen in den Blick. Die Darstellung ist in hohem Maße selbstreferentiell. Sie thematisiert das Darstellungsproblem in der Kunst, nicht nur in dialektischer Umwertung des metaphorischen Topos der Malerei als ‚Blick aus dem Fenster‘, sondern auch dadurch, dass der Innenraum selbst konkret Friedrichs Atelier darstellt. Wir sehen durch die Rückengestalt auf die Natur, ohne die Natur selbst angemessen sehen zu können. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sind komplex miteinander verschränkt. Gleichzeitig werden in den im Licht aufglänzenden Farbbahnen die Strukturen der Malerei selbst, das farbige Medium für den Betrachter transparent.

Diese künstlerische Reflexion Friedrichs über das Sehen als Konstruktion des wahrnehmenden Subjekts und die male- rische Übersetzung dieser Reflexion in seiner Malerei sind noch etwas eingehender zu betrachten und geistesgeschichtlich einzuordnen.

### Die kopernikanische Wendung Kants

Es war Immanuel Kant, der in seiner *Kritik der Urteilskraft* 1790 die wichtigste geistesgeschichtliche Wendung zu dieser neuen Auffassung der Natur vollzogen hatte. Die Philosophiegeschichte spricht ohne Übertreibung von einer kopernikanischen Wende, indem nun alle Natur als Konstruktion des Subjekts aufzufassen ist. Es gibt keine vom Subjekt gelöste Naturwahrnehmung. Und es scheint, als ob Caspar David Friedrichs Naturdarstellung – so meine These – ganz unter den Vorzeichen dieser kopernikanischen Wendung zu verstehen ist.

Sucht man in der Geschichte der Kunst nach einem Bild, das diese Vorstellung vor Friedrich klar zum Ausdruck bringt, so trifft man in eigentümlicher historischer Koinzidenz auf die 1804 als Stich reproduzierte Darstellung des Theaters von Besançon von Claude-Nicolas Ledoux [4]: Ledoux hat dieses von ihm selbst zwischen 1775 und 1784 erbaute streng kubische Theater im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts so dargestellt, dass er die Raumwirkung des halbrunden Zuschauerraums mit seinen Kolonnaden als Spiegelung auf der Iris des Betrachters projiziert. Besser hätte man Kants Vorstellung nicht illustrieren können, dass



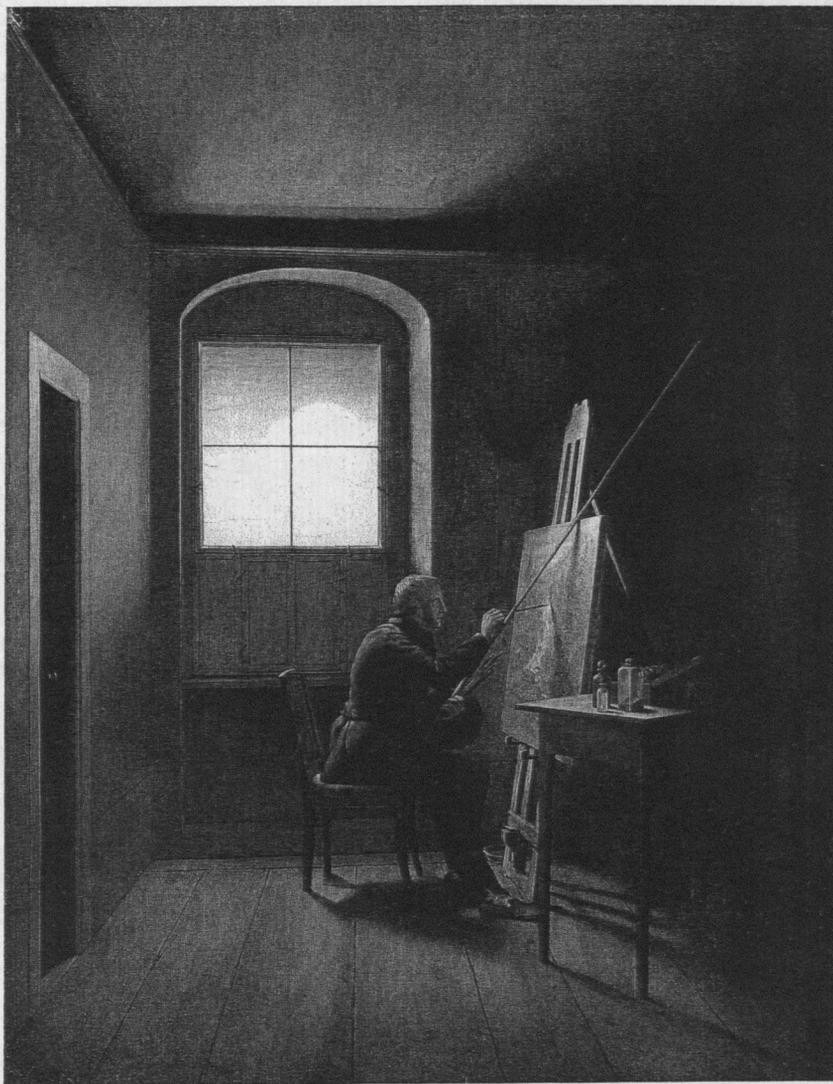
[2] Caspar David Friedrich, Frau am Fenster, 1822, Berlin, Nationalgalerie

jede Wahrnehmung erst durch das Auge und Bewusstsein des wahrnehmenden Subjekts hindurchgeht und nicht unabhängig von dieser Bindung verstanden werden kann.

Halten wir fest: Es gibt keine Naturerfahrung, die nicht durch das wahrnehmende Subjekt hindurch gegangen ist. Jede Naturwahrnehmung unterliegt der apriorischen Welterfassung des Menschen. Darin ist – in einer emphatischen Lesart – eine neue Einheit von Natur- und Selbsterfahrung formuliert, eine Einheitserfahrung von Mikro- und Makrokosmos, in der die neue Grundlage der romantischen Wahrnehmung der Natur im frühen 19. Jahrhundert gelegt wurde. Mit diesem neuen Subjektbezug rückt die menschliche Empfindung unmittelbar in die Naturwahrnehmung ein. Das ist er-

staunlicherweise genau das, was Kleist in seinen Zeilen zum *Mönch am Meer* andeutet: „das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich *erst zwischen mir und dem Bilde*, nehmlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild that“ (Herv. vom Verf.).

Kant hat zentrale Konsequenzen, die für die Naturästhetik aus der neuartigen Verbindung von Subjekt und Naturerfahrung erwachsen, im Begriff des *Erhabenen* beschrieben, wobei oft übersehen wird, dass diese Ausführungen zur Natur nicht ohne weiteres auf die Kunst zu übertragen sind. Bezogen auf die Kunst wurde Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* zum bildlichen Inbegriff dieser Erfahrung des Erhabenen. Der einzelne, heroisch aus allen Bindungen herausge-



[3] Georg Friedrich Kersting, Atelier Caspar David Friedrichs, 1811, Hamburg, Kunsthalle

löste Mensch scheint hier einer ungebändigten, uferlosen, übermächtigen Natur gegenüber zu treten, die sich ihm jenseits aller Verfügbarkeit als existentieller Grund darbietet. In dieser Gegenüberstellung stellt sich im Moment der Naturwahrnehmung die Selbsterfahrung über das Gefühl von alleine ein. Vor diesem ideen-, kultur- und wahrnehmungshistorischen Hintergrund ist ein neues Verhältnis von Bild und Betrachter einerseits und von Natur und Figur andererseits zu beobachten. Und zwar nicht nur hinsichtlich der grundsätzlichen Bestimmungen der Naturwahrnehmung im Bildganzen, sondern auch in der neuen Möglichkeit, unterschiedliche ästhetische Einstellungen gegenüber der Natur in einzelnen Figuren zu differenzieren. Romantische Naturvisionen gelten gemeinhin in ihrer Wirkung als besonders unvermittelt. Darin liegt ein Missverständnis. Denn gerade romantische Naturvisionen sind in besonderer Weise ver-

mittelt. Künstler wie Friedrich haben diesen Sachverhalt künstlerisch reflektiert, etwa, wenn er das Sehen selbst und unterschiedliche Formen der Naturwahrnehmung durch seine spezifische farbgestalterische Übersetzung in seinen Bildern thematisiert.

Als Beispiel hierfür können wir etwa Caspar David Friedrichs *Kreidefelsen auf Rügen* von 1818 betrachten [5]. In den drei Gestalten hat der Maler schon bald nach seiner Hochzeitsreise nach Rügen seine Frau Caroline, sich selbst in der Mitte und rechts seinen Bruder Christian dargestellt, als sich das junge Paar auf Hochzeitsreise befand. Alle drei Figuren setzt Friedrich hart an die Grenze eines Felsabbruchs. Während Caroline sich an einem verdorrten Astwerk festhaltend in die Tiefe zeigt, scheint Friedrich sich gewissermaßen auf allen Vieren kriechend, angstvoll zur gefährlichen Kante hin vorzutasten, Hut und Stock sind neben ihm abgelegt. Bruder Christian schaut derweil

an einem Baumstumpf lehnd mit verschränkten Armen ruhig auf die Ferne des Meeres hinaus. Abseits symbolisch-christlicher Deutungsvorschläge sind hier auf sehr eindrückliche Art und Weise grundsätzlich verschiedene ästhetische Einstellungen in der Naturwahrnehmung dargestellt. Der vergleichende Blick auf eine vorbereitende Aquarellstudie zu dieser Naturszenarie, in der die Figuren noch nicht vorhanden sind, macht deutlich, wie wichtig diese Deutung der Bildfiguren für das Bildkonzept Friedrichs ist: Über die emotionale Anteilnahme des Betrachters an den ästhetischen Grundhaltungen seiner Figuren setzt Friedrich wichtige wirkungsästhetische Vorzeichen für die Betrachtung seiner Naturvisionen.

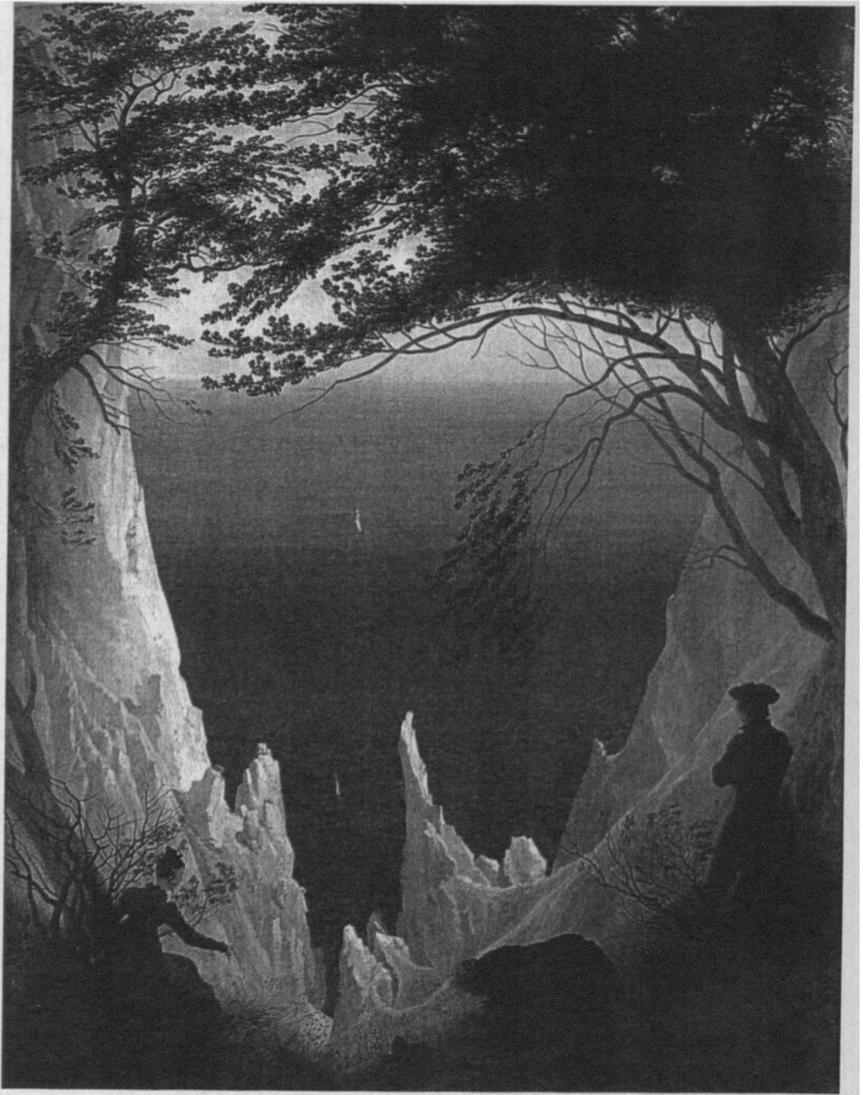
Hier liegt ein Schlüssel zum Verständnis der Malerei Caspar David Friedrichs: Im Gemälde *Frau in der Morgensonne* von 1818 [6] bildet die Rückenfigur eine anschauliche Instanz für die Identifikation des Betrachters mit der im Bild selbst dargestellten Naturvision. Die Figur ist – jenseits der Frage ihrer biografischen Identifikation – in diesem Bild als visuelle und inhaltlich-emotionale Projektionsfläche unersetzlich. Unaufhebbar verdeckt sie den Fluchtpunkt der Landschaft, rückt das Zentrum der Sonne in die Unsichtbarkeit. Aus dieser kompositorischen Verschränkung zwischen Figur und Landschaft erzeugt Friedrich ein korrespondierendes Verhältnis zur Natur, aus dem letztlich alle bildimmanenten und rezeptionsästhetischen Beziehungen im Verhältnis zum Betrachteten aufgebaut werden. Der Betrachter schaut durch die abstrakt-überindividuelle Rückenfigur, die als Repoussoirfigur der Betrachterblick fokussiert, als menschlicher Stellvertreter seines eigenen Sehens hindurch auf die Natur: Die romantische Landschaft wirkt nicht unmittelbar, sondern als gesehenes Bild vermittelt, indem der Betrachter bei Friedrich auf das von einem anderen Menschen Gesehene blickt. Das Sehen selbst rückt dabei zugleich mit in den Blick. Das Sehen des Sehens wird auf diesem Wege in der Anschauung des Betrachters jeweils neu aktiviert.

### Visuelle Grenzerfahrungen

Was sind nun die spezifisch künstlerischen und anschaulichen Mittel, mit denen Friedrich diese metaphorischen Verstehensprozesse in Gang setzt? Oftmal hat Friedrich in seiner Malerei visuel

Grenzerfahrungen für den Betrachter anschaulich inszeniert: So die Übergänge von den Bunt- zu den Neutralfarben, das Verlöschen des Sichtbaren in der Dunkelheit, die Abstraktion des Gegenständlichen in verhüllenden Nebelbahnen, in denen sich das Sichtbare ins Weiß eines abstrakten Grundes öffnet. Dabei hat Friedrich diese visuellen Phänomene zu meist subkutan in die Erscheinung des Sichtbaren in seiner Malerei eingearbeitet. Als Betrachter übersieht man deshalb leicht, dass man in seinen Darstellungen nicht nur auf die Darstellung des Sichtbaren, sondern auf die malerische Übersetzung des Sehens selbst trifft.

Kaum sichtbar gibt Friedrich beispielsweise in der *Frau in der Morgensonne* im Grenzbereich zwischen der flächigen Dunkelheit und dem orange leuchtenden Sonnenlicht ein leuchtendes Blau als komplementärfarbigen Saum in der Schattenfarbe. Diese Farbe existiert in Wirklichkeit nicht auf der Ebene des Dargestellten, sondern sie ist so gemalt, wie sie ‚im Auge‘, d.h. in der Wahrnehmung des Betrachters bei einem realen Seherlebnis hervorgebracht würde. Diese komplementärfarbigen Spannungen erscheinen dabei in Friedrichs Gemälden der folgenden Jahre zunehmend gesteigert. In Gemälden wie der *Riesengebirgslandschaft* von 1823, dem *Hügel und Bruchacker bei Dresden* von 1824 mit ihren farbigen Kontraststellungen aus Gelb, Blau und Grün, oder in *Das große Gehege* bei Dresden von 1832 [8] ist dies zu sehen. In der panoramatischen Weitung des Blickwinkels gibt Friedrich die Landschaft als virtuellen Spiegel. In der Koloristik dieser Gemälde ist auch zu studieren, wie sehr Friedrich im Rahmen seiner Naturvisionen zunehmend auch auf die gesetzmäßige Ordnung der Farben achtet. Die Ordnung der Natur wird durch eine Ordnung der Farben flankiert. Die Vorstellungen einer Kosmologie einer in sich geschlossenen Farbordnung, wie sie historisch nahezu gleichzeitig in den



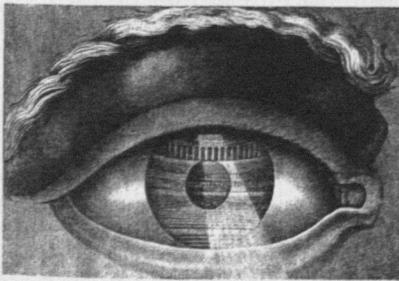
[5] Caspar David Friedrich, Kreidefelsen auf Rügen, um 1818, Winterthur, Museum Oskar Reinhart

Farbtheorien von Goethe oder in der *Farbenkugel* Philipp Otto Runge von 1810 zu beobachten sind, sind in die visuelle Struktur der malerischen Übersetzung von Friedrichs Naturvisionen ebenfalls eingegangen. Entscheidend ist aber, dass Friedrich diese Reflexion des Sehens und der visuellen Ordnung in der Malerei stets rückbindet im Phänomen des subjektiv gefärbten anschaulichen Erlebens, das er vielfach in seinen Bildern selbst thematisiert.

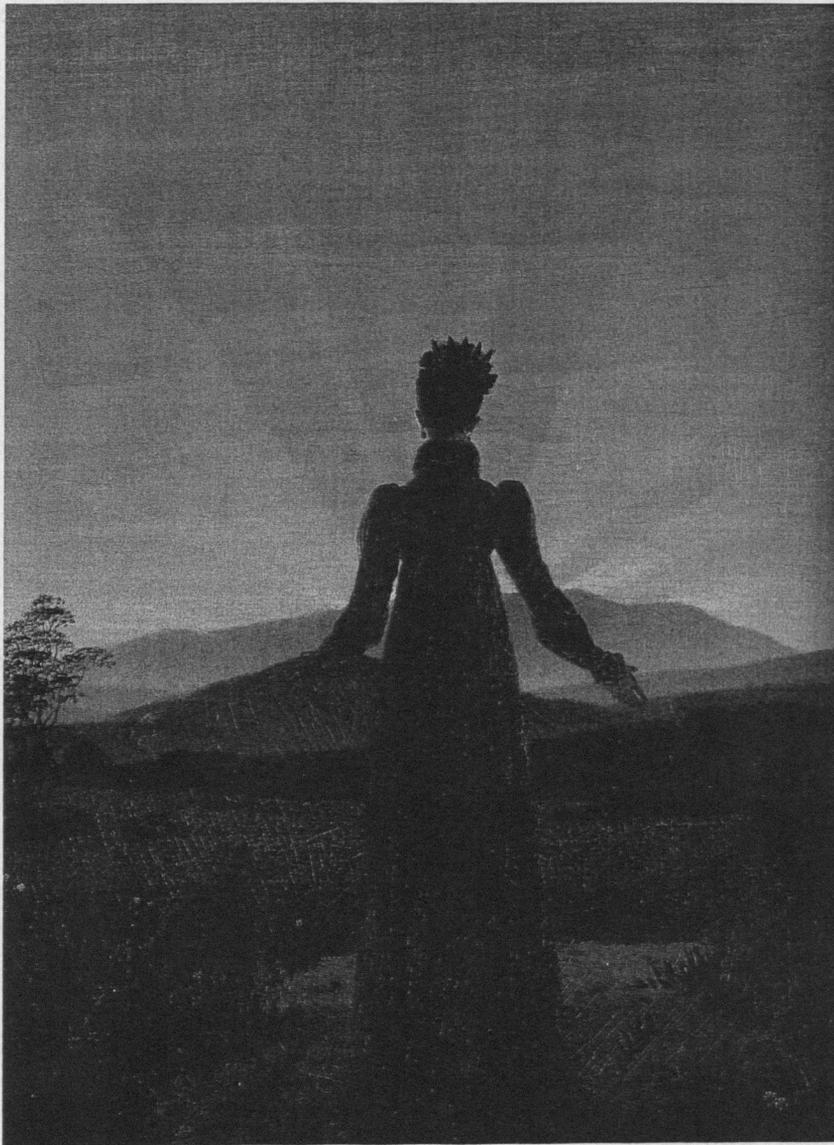
Ist man einmal darauf aufmerksam geworden, wie zentral das Sehen als Thema in Caspar David Friedrichs Malerei ist, wie unaufhebbar die betrachtende Figur im Bild selbst die Betrachtungsperspektive für den Betrachter bestimmt, erkennt man, wie leitmotivisch und vielfältig dieses Thema in nahezu allen Gattungen und Themen seiner Kunst wiederkehrt. Hierin und in der spezifischen Ausrichtung, die Friedrich diesem Grundphänomen seiner Kunst gab, liegt eine epochal

neue Leistung seiner Kunst, zugleich eine hermeneutische Herausforderung für seine Interpreten.

Eine andere Form einer visuellen Grenzerfahrung erzeugt Friedrich im speziellen Sichtbarkeitsmodus der Nacht mit seiner reduzierten Farbigkeit und dem potentiellen Verlöschen des Sichtbaren in der Dunkelheit: In dem Gemälde *Zwei Männer bei Mondaufgang* von 1817 gestaltet Friedrich das Aufdämmern der Farbe im Grenzbereich des Sichtbaren, das Ineinandergreifen von Licht und Schatten als visuelles Ereignis, dem sich der Betrachter im gemeinsamen Schauen mit den zwei Rückenfiguren hingibt. Auch hier bilden die Identifikation der Sehperspektive des Betrachters und das Sehen der Figuren im Bild den Schlüssel für Caspar David Friedrichs wirkungsästhetisches Kalkül. Auf doppelter Ebene inszeniert Friedrich hier das Thema des gemeinsamen Sehens: Einmal als gemeinsames Sehen der beiden Figuren im Bild –



[4] Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris 1804: Théâtre de Besançon, vue de l'intérieur



[6] Caspar David Friedrich, Frau in der Morgensonne, um 1818, Essen, Museum Folkwang, 2008

das etwa auch bei Achim von Arnim in der gemeinsamen Schau der Freunde als poetische Metapher der Verbundenheit figuriert –, einmal in der Gemeinsamkeit von Bildfiguren und Betrachter. Das Gemälde *Flachlandschaft am Greifswalder Bodden* befand sich schon 1847 in der Sammlung des Landschaftsmalers Christian Clausen Dahl. Das Motiv des Schiffes ist hier zwar – wie so oft bei Friedrich – nach einer Naturstudie, die schon am 3. August 1815 entstand, ins Bild gesetzt. Und doch ist die Darstellung selbst eine großartige Manifestation des Sehens. Das silbrige Licht, das sich durch die nahezu geschlossene Wolkendecke bricht und schimmernd auf dem Wasser spiegelt, bestimmt eine silbergraue Neutralfarbigkeit, in der die Buntfarben nur am Rande aus der Anschauungstätigkeit anklingen. Die Verhüllung des Sichtbaren in Dunst und Nebel bilden in Friedrichs Naturvi-

sionen eine weitere Möglichkeit, den Betrachter über die Anschauung in eine visuelle Grenzerfahrung zu führen, in der er an der Grenze des Sichtbaren das eigene Sehen zu reflektieren beginnt: In Gemälden wie *Nebel* von 1807 oder *Morgennebel im Gebirge* von 1808 [7] beginnt sich die motivisch gegenständliche Struktur des Sichtbaren überraschend weitgehend aufzulösen. Hinter dieser Grenze des Sichtbaren tritt für den Betrachter anschaulich erfahrbar das Sehen selbst hervor.

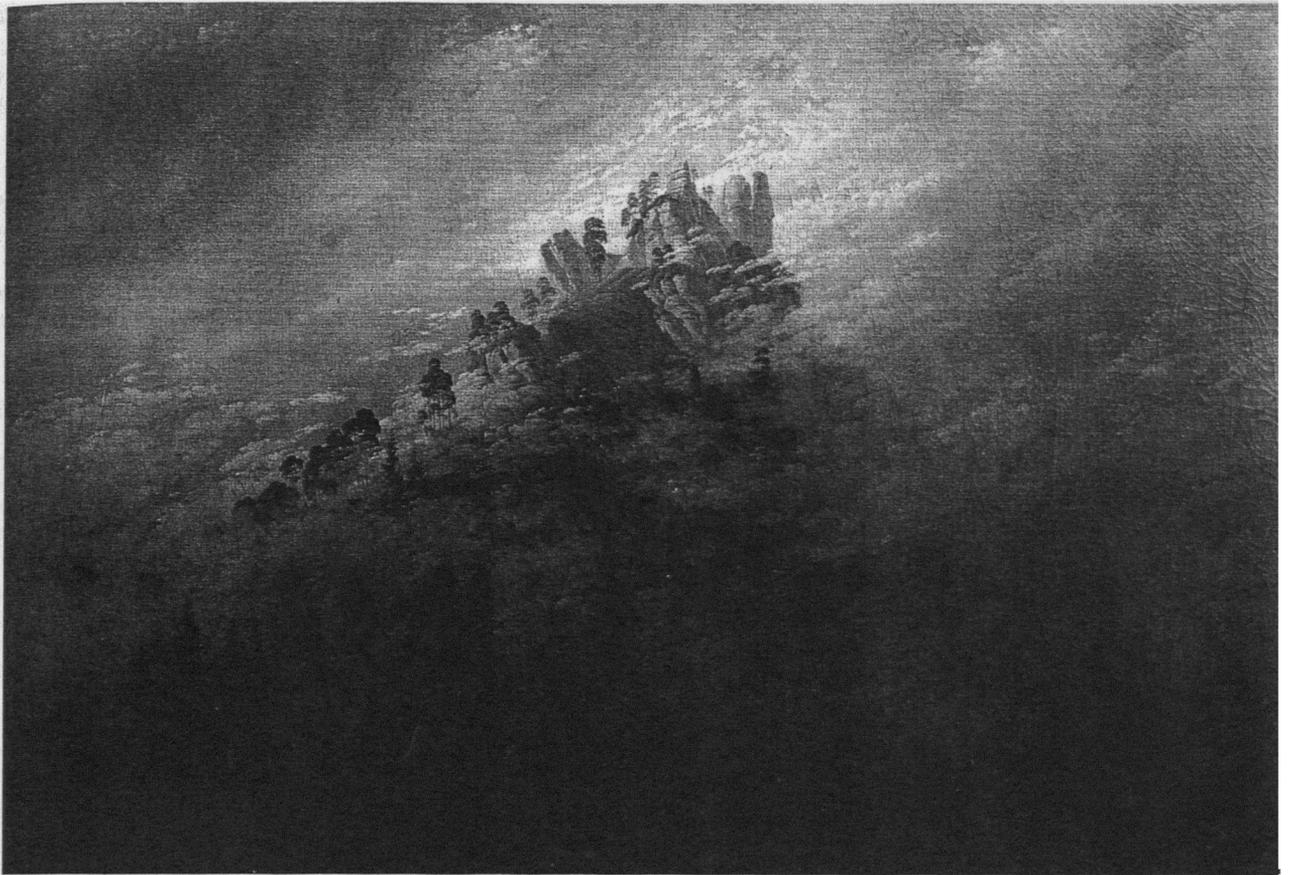
### Die Physiologie des Auges

Vollziehen wir an diesem Punkt einen weiteren Perspektivenwechsel und blicken auf einen anderen Entwicklungsgang der wahrnehmungsgeschichtlichen Veränderungen in dieser Zeit: Gerade im

dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gewinnt die Frage nach der Erkundung der Physiologie des Auges eine neue Aktualität. War das medizinische Studium der Physiologie des Auges um 1800 lediglich eine hilfswissenschaftliche Disziplin der Medizin, so zeichnet sich ab 1820 bis zur Jahrhundertmitte ein wissenschaftsgeschichtlich höchst bedeutsamer Wandel in der Physiologie ab, und zwar sowohl methodologisch wie institutionell. Zunehmend begann man, sich von Schellings idealistischen naturphilosophischen Ausgangspunkten zu entfernen und sich zu einer experimentellen Ausrichtung der physiologischen Forschungen umzuorientieren. Das Sehen wird in diesen Jahren auch in physiologischer Hinsicht neu reflektiert.

Als wissenschaftsgeschichtliche Belege hierfür sind etwa die Sehexperimente Jan Evangelista Purkinjes (*Beiträge zur Kenntniß des Sehens in subjectiver Hinsicht*, 1818/19 entstanden, 1825 publiziert) zu nennen, der erstmals die Aderfigur im Auge studierte. Purkinje versuchte zudem auch Wahrnehmungstäuschungen, Nachbilder und farbige Wirkungen im Auge, also subjektive Farbwahrnehmungen, nachzuzeichnen.

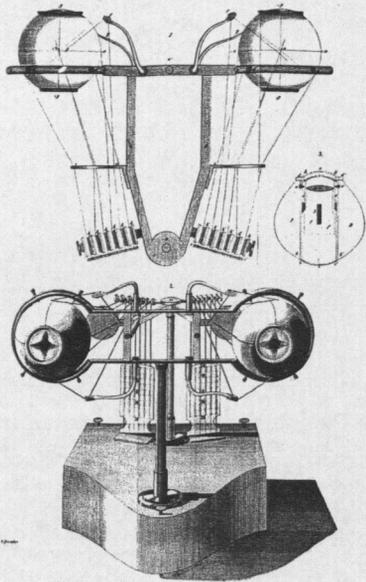
Neben Purkinje beginnen auch Forscher wie der Göttinger Arzt Christian Ruete 1845 Anomalien und Veränderungen des Augapfels durch Benetzung zu untersuchen. Was auf den ersten Blick für den modernen Betrachter wie surrealistische Bildkonstellationen Max Ernsts wirken könnte, sind in Wahrheit die ersten Ophthalmotropen, mit denen Ruete 1845 und 1857 die Augenmuskeln zu untersuchen begann [9]. 1851 legte Helmholtz zu diesem Thema seine umfassenden Untersuchungen mit dem Titel „Das Auge als Objekt“ vor. Phänomenologische Randbeobachtungen traten hinzu: Zum ersten Mal beachtete man in diesen Jahren beispielsweise die Spiegelung der Augenvimpern im Auge. In wissenschaftlicher Hinsicht werden das Auge und das Sehen im frühen 19. Jahrhundert neu entdeckt. Vor diesem wissenschafts- und medizinhistorischen Hintergrund sind nochmal die Zeilen Heinrich von Kleists zu Friedrichs Gemälde *Der Mönch am Meer* zu lesen, dass das Bild wirke, als ob einem die Augenlieder weggeschnitten worden wären: Denn sie beschreiben in überbietbarer Verknappung die neuartige Verschränkung und Parallelität der Reflexion des Sehens im Auge und den neuen visuellen Wahrnehmungsmodus, mit dem Friedrich in seiner Malerei experimentiert.



[7] Caspar David Friedrich, Morgennebel im Gebirge, um 1808, Rudolstadt, Staatliche Museen, Schloss Heidecksburg



[8] Caspar David Friedrich, Das große Gehege, 1832, Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister



[9] Ophthalmotrop von Ruete zur Untersuchung der Augenmuskeln (zwischen 1845 und 1857)

### Wolkenstudien und Himmelsbilder

Diese künstlerische Reflexion des Sehens und ihre historisch neuartigen Beziehungen zur wissenschaftlichen Naturbeobachtung sind im frühen 19. Jahrhundert etwa auch im Bereich der Wolken- und Himmelsdarstellung zu studieren. Dass das eigentümliche Ineinandergreifen von künstlerischer und naturwissenschaftlicher Erkundung des Sichtbaren dabei durchaus nicht konfliktfrei verlaufen musste, erhellt exemplarisch eine historische Begegnung zwischen Goethe und Friedrich an diesem Punkt.

Ab 1815 begann sich Goethe für die neue, bahnbrechende Klassifikation der Wolken des englischen Meteorologen Luke Howard zu interessieren. Es war Herzog Carl August, der Goethe auf diese Schrift aufmerksam gemacht hatte. Im Verlauf seiner Studien kopierte Goethe Howards Wolkenformen. Ab 1818 schließlich richtete er eine meteorologische Station zur Himmelsbeobachtung auf dem Ettersberg ein. Gewissermaßen als seinen ‚Wolken Schüler‘ nahm Goethe ab 1820 den Maler Friedrich Preller d. Ä. (1804–1878) in Diensten, damit dieser für ihn den Himmel beobachten und malen sollte, um einen Wolkenatlas zusammenzustellen. Zuvor aber hatte Goethe versucht, Caspar David Friedrich für diese Aufgabe zu werben.

Denn auch Caspar David Friedrich hatte früh begonnen, sich für die Wolken zu interessieren. Ab 1806–1808 hatte er regelmäßig Wolkenstudien gemalt. Fried-

richs Osloer Skizzenbuch beispielsweise ist vollständig Wolkenstudien gewidmet. Auf einer Studie hat Friedrich das genaue Datum „September 1824“ verzeichnet und zudem innerhalb der Wolkenformation notiert: „am Horizont rötlich, rötlich grau, blaulicht grau – des Abends gezeichnet – gegen Morgen gewendet – alles grau“.

Goethe hatte sich schon im Herbst des Jahres 1816 an Caspar David Friedrich gewandt, um sich von diesem eine an Howard anschließende Systematik der Wolken malen zu lassen. Das ist insofern einigermaßen erstaunlich, als Goethe sich nahezu gleichzeitig im Januar/Februar 1816 recht abfällig über Friedrichs Gemälde *Abtei im Eichwald* geäußert hatte: Wie Johann Gottfried Schadow überliefert (Briefwechsel von Sulpitz Boisserée, 1862) habe Goethe kritisiert: „die Bilder vom Maler Friedrich können ebenso gut auf dem Kopf gesehen werden“, und Schadow weiter: „Goethes Wut gegen dergleichen“ sei so groß, dass er von einem „Zerschlagen der Bilder an einer Tischecke“ gesprochen habe. Immerhin scheint es dann aber die auf den ersten Blick wahrnehmbare malerische Naturtreue in Friedrichs Darstellungen gewesen zu sein, die Goethe zu seinem Antrag an den Maler führte. Vor dem Hintergrund einer in Einzelwissenschaften zerfallenden Wissenschaft wollte Goethe eine „ganzheitliche Natursicht“ aus der Verbindung von Kunst und Wissenschaft erhalten. Kunst und Wissenschaft sollten unter den Vorzeichen eines „wissenschaftlich erstandenen Malens“ vereint bleiben.

Am 8. Oktober 1816 lehnte Caspar David Friedrich Goethes Anliegen ab: Gegen Goethes Ziel einer objektiven Phänomenologie setzt er die aufs Bildganze hin entfaltete Deutung der Wolken als Spiegel von Subjektivität und Seelenstimmung. Auch Howards Systematik und der mit dieser verbundenen Absicht, „die leichten freien Wolken sklavisch in eine Ordnung einzuzwängen“, vermochte er keinen künstlerischen Sinn abzugewinnen.

Diese Auseinandersetzung zwischen Goethe und Caspar David Friedrich um die Frage der Wolken Darstellungen ist höchst aufschlussreich, um die Position Friedrichs noch besser verstehen zu können: Genauso wenig, wie das Sehen und das Sichtbare bei Caspar David Friedrich im Übergang zur allegorisch-symbolischen Deutung seiner Bilder einfach übersprungen oder gestrichen werden kann, genauso wenig ist seine Darstel-

lung auf ein realistisches Naturabbild zu reduzieren.

Aus diesem Konflikt ergibt sich aber noch eine abschließende Pointe: Während Kants Philosophie und Goethes Farberlehre Caspar David Friedrich anregte zu einer Neubestimmung seiner Kunst in der Reflexion des Sehens zu finden, habe Kant und auch Goethe in ihren Anschauungen zur Kunst niemals diese radikale Wendung vollzogen: blieb die Farbe bei Kant akzidentiell, so forderte Goethe traditionellerweise vom Maler die Darstellung des Stofflichen. Goethes Kritik an Friedrichs Malerei zeigt im Übrigen, dass sich diese keineswegs bruchlos in den Erwartungshorizont seiner Zeitgenossen einfügte, sondern offenbar selbst vor kundigen Betrachtern als höchst irritierende neuartige Darstellungsweise aufgefasst wurde – *als ob ihnen die Augenlieder weggeschnitten worden seien*.

### Literatur

- Ausst.-Kat.: Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik, Museum Folkwang Essen, Hamburger Kunsthalle, München: Hirmer Verlag, 2006
- Christian Begemann, Brentano und Kleist v. Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte ein Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung (17.02.2006), in: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wisepoche/begemann\\_wahrnehmung.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wisepoche/begemann_wahrnehmung.pdf)
- Helmut Börsch-Supan, Caspar David Friedrich München: Prestel Verlag, 2005
- Werner Busch, Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München: Beck Verlag, 2003
- Werner Hofmann, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München: C.H.Beck, 2000

### Bildnachweise

- [1], [3], [5] Werner Hofmann, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit München: C.H.Beck, 2000, S. 54, Abb. 22; 115, Abb. 66; S. 103, Abb. 57; S. 130, Abb. 80; 111, Abb. 63
- [6] Museum Folkwang, Essen
- [7], [8] Helmut Börsch-Supan, Caspar David Friedrich, München: Prestel Verlag, 2005, S. 7, Abb. 4; S. 171, Abb. 51
- [4], [9] Verfasser