

UNERMESSLICHKEIT DER NATUR –
UNERGRÜNDLICHKEIT DES SUBJEKTS:
CASPAR DAVID FRIEDRICHS *MÖNCH AM MEER* (1809–10)
UND DIE VISUELLE POETOLOGIE
DES SUBJEKTS DER MODERNE

MICHAEL F. ZIMMERMANN

Ist es möglich, das Unbegrenzte, das Unermessliche, das grundsätzlich Unanschauliche mit den Mitteln der Malerei präsent zu machen? Schon auf den ersten Blick wird man diese Frage verneinen müssen. Die bildenden Künste können kaum etwas Anderes vorführen als konkrete Gegenstände, seien dies Äpfel oder Bäume, Mensch und Tier oder auch das „ungestüme Meer“ (Friedrich). Nur indirekt kann die Malerei also im Präsenten dasjenige zeigen, was im Bereich der Anschaulichkeit nicht dingfest gemacht werden kann. Die nun folgenden Ausführungen sind jenen Strategien gewidmet, durch die Caspar David Friedrich im begrenzten Bildfeld mit den Mitteln der Malerei eigentlich Unanschauliches ins Spiel gebracht hat. Zwischen dem Betrachter und dem „Kapuziner“ als seiner Stellvertreterfigur im Bilde, und zwischen beiden und dem Blick aufs Meer entfaltet sich eine Spannung, in der das Subjekt und das Unermessliche im Wechselverhältnis stehen und beide gleichermaßen unauslotbar werden. Einer äußeren Unendlichkeit steht eine innere gegenüber, der man bislang nicht genügend Aufmerksamkeit gewidmet hat. Dieses Spannungsverhältnis zweier Unendlichkeiten, der Unergründlichkeit der Natur ebenso wie der Boden- und Haltlosigkeit des Subjekts, bestimmt schon die zeitgenössische Rezeption, und es bleibt noch in modernen Interpretationen bestimmend. Es steht im Folgenden im Vordergrund.

Es geht also nicht in erster Linie darum, den Intentionen des Malers näher zu kommen, als dies bisher gelungen ist. Die neuere kunsthistorische Literatur hat seinem eigenen Denken, seinen psycho-biographischen Antrieben und seinen vermeintlichen Absichten viel Aufmerksamkeit gewidmet. Nach wie vor ist die Debatte jedoch zwischen nahansichtigen Deutungen und solchen ausgespannt, die Friedrich in die größeren Kontexte der romantischen Theorie einstellen. Während die einen die Intentionen des Künstlers in den Vordergrund gerückt haben, sind die anderen von der zeitgenössischen Rezeption, etwa von Kleists berühmtem Text, ausgegangen. Beide Traditionen der Interpretation haben Friedrichs Schlüsselwerk im Zentrum der Auseinandersetzung um die Moderne und ihre Anfänge gehalten. Davon zeugt auch die kürzlich erfolgte Restaurierung, die ihrerseits dazu beiträgt, die Diskussion lebendig zu halten. In den Anhängen zu diesem Essay wird über

die neuere Debatte kritisch referiert, auch, um beide Interpretationstraditionen näher aneinanderzurücken. Hat die Rezeption berühmter Zeitgenossen nicht in gleicher Weise zur Wirksamkeit des *Mönchs am Meer* beigetragen wie die (wirklichen oder vermeintlichen) Absichten des Künstlers? Kann zwischen beiden Sichtweisen nicht vermittelt werden?

Friedrichs Werk, das durch seine Radikalität durchaus aus seinem Œuvre herausfällt, soll also wieder einmal umfassend als programmatisches Zeugnis – und Erbe – der Romantik erfasst werden. Dafür, dass die rätselhafte *Seelandschaft* sofort Eingang in die Kunstgeschichte gefunden hat, ist der Kommentar Heinrich von Kleists vielleicht bedeutsamer als ein erst im späten 20. Jahrhundert bekannt gewordener Brief aus der Feder des Malers selbst. Sicherlich muss das Gemälde auch als Zeugnis von Friedrichs lutherischer Religiosität gewertet werden. Dennoch sollte man es nicht darauf eingrenzen, will man es nicht als Hauptwerk der deutschen Romantik verfehlen. Der vorliegende Text gilt also dem *Mönch am Meer*, einerseits wie der Maler die Leinwand konzipiert hat, aber andererseits auch als schockierende, gänzlich unerwartete Leistung, die in der Öffentlichkeit sogleich weithin Aufsehen erregt hat.

Im Folgenden wird teils das Werk in neue Kontexte gestellt, teils werden Schwerpunkte der Forschungsarbeit resümierend vorgestellt. Philosophische Aspekte der Deutungsarbeit sollen durchweg vertiefend aufgenommen werden. Zuerst (1.) wird es um Friedrich und das Sublime – auch als Infragestellung des Subjekts – gehen. Es folgen (2.) Beobachtungen zu Elementen oder Aspekten des Gemäldes, die durch die Restaurierung in den Vordergrund getreten sind, darunter die schreienden Möwen. Sodann wird (3.) der Werkprozess, der hinter dieser wüsten Leere steht, vor dem Hintergrund der Vorgeschichte in der Marinemalerei gewürdigt. Anschließend (4.) wird die zeitgenössische Rezeption des Gemäldes rekapituliert, in der dessen Neuartigkeit buchstäblich bis an die Schmerzgrenze zugespitzt wurde. (5.) Ausgehend vom Gelächter der Möwen, und mit Blick auf die Nähe des Erhabenen zur Ironie, wird abschließend darüber nachgesonnen, warum der „Kapuziner“, die autofiktionale Vertreterfigur des Künstlers, stellvertretend für diesen wie für den Betrachter von den Möwen verlacht wird. – Es folgt eine Reihe von Anhängen zur Kontextualisierung und Vertiefung der hier vorgeschlagenen Interpretation. In einem ersten Anhang (I.) wird grundsätzlich die Bedeutung der Bildbegrenzung für das von dieser gerahmte, oder auch einfach abgeschnittene Geschehen dargestellt. Nachgeliefert werden in diesem Abschnitt die Hintergründe für eine Auffassung des *Mönchs am Meer* als entscheidender Schritt zu einer Neuformatierung des Mediums des Leinwandgemäldes an der Schwelle zur Moderne. – In einem zweiten Anhang (II.) werden Positionen der jüngeren kunsthistorischen Literatur vorgestellt, obwohl die Argumentation natürlich insgesamt zum Stand der Debatte Stellung nimmt. Als besonders aufschlussreich erweisen sich (II. 1.) Deutungen der Rückenfigur in der jüngsten Forschung. Es folgen (II. 2.) einige Absätze über Romantik und Moderne, u. a. über das Verhältnis von Symbol und Allegorie sowie über das von (autonomer) Ästhetik und Religion in Friedrichs Werk.

Bei den kritischen Relektüren gilt die Aufmerksamkeit durchweg vor allem dem Blick vom landschaftlichen Szenario zurück auf das Subjekt, das dieses betrachtet – dabei aber durch das Bildgeschehen implizit erst konstituiert wird. Den Abschluss bildet ein Anhang (III.) über die Situation, von der aus dieser Versuch perspektiviert worden ist. Angerissen werden dabei Themen wie die Subjektfunktion in Verfahren der Parodie und der Travestie, im weiteren Sinne die postmoderne Debatte über die formalistische Rekonstruktion künstlerischer Strategien und deren Status, schließlich eine Auffassung des „nicht totzukriegenden Subjekts“ als niemals endgültig oder vollständig sich selbst gegeben, stattdessen als stets prekär konstituiert durch das „assujetissement“ (Foucault), das im Spannungsverhältnis von Unterwerfung (Judith Butler: „subjection“) und Selbstermächtigung steht.¹

1. Anschauung zwischen Tragödie und Ironie: Der Betrachter angesichts des Erhabenen und die Begründung moderner Subjektivität

[Abb. 1] Während der begrenzten Periode von der Romantik bis zum Ende der Moderne war mit dem Unendlichen stets das unermesslich Große gemeint – kaum noch, wie in der Antike, das ad infinitum Teilbare, das unendlich Kleine.² Entsprechend wird unter dem Begriff des Sublimen, eingedeutscht des Erhabenen, seit der Aufklärung vor allem all jenes verstanden, was durch seine Dimensionen überwältigt, weniger, wie zuvor, die überraschende Kraft von Konzepten, die in einem einfachen und dadurch ungewöhnlichen, gar überwältigenden Stil vorgetragen werden. In der Geschichte neuerer Interpretationen des *Mönchs am Meer*, die unten ausführlicher rekapituliert wird, spielt die Frage nach Friedrichs Verhältnis zur Theorie des Sublimen stets

¹ Durch kritische Lektüre und Hinweise haben Wolfgang Brassat, Werner Busch und Johannes Grave zu diesem Versuch beigetragen. Alle haben geholfen, die Darlegungen zu präzisieren, wenngleich sie sich einigen der hier vorgetragenen Thesen nicht oder nicht vorbehaltlos anschließen würden. Für den anregenden Austausch, bei dem sich durchaus auch Übereinstimmungen ergaben, bin ich überaus dankbar. Frau Franziska Kleine danke ich für das gründliche Lektorat.

² Grundlegend für die Diskussion über den neueren Begriff von Unendlichkeit: Bernhard Bolzano, *Paradoxien des Unendlichen*, [1851] Leipzig (Meiner) 1920. Über den Niedergang der Vorstellungen eines finiten Kosmos und über Unendlichkeitskonzepte in Astronomie und Philosophie seit dem Ende des heliozentrischen Weltbilds: Alexandre Koyré, *From the closed World to the infinite Universe*, Baltimore MD (Johns Hopkins University Press) 1957. Zu unterschiedlichen Bestimmungen des Unendlichen in der Vormoderne: Norman Kretzmann (Hg.), *Infinity and Continuity in Ancient and Medieval Thought*, Ithaka NY u. London (Cornell University Press) 1982.

eine Schlüsselrolle.³ Während die Betrachtung vor dem Hintergrund der romantischen Theorie das Erhabene in dem Gemälde mit thematisiert sieht, werten Deutungen mit Blick aus Friedrichs engerem Gesichtskreis den *Mönch* eher als eine Figur der Abkehr von dem philosophisch grundierten Konzept. Der vorliegende Aufsatz ist dem Versuch gewidmet, zwischen beiden Strategien zu vermitteln. Beim Sublimen geht es niemals nur um Selbstermächtigung über die betrachtete Natur, sondern stets auch um Selbstverlust. Die vermeintliche Abkehr vom Erhabenen ist diesem noch verpflichtet, so die These.

Eine Lesart des Gemäldes, das heute als *Mönch am Meer* bekannt ist, von einem Zeitgenossen wie Clemens Brentano aber einfach als *Seelandschaft* angesprochen wurde, geradezu als Illustration von Kants Theorie des Erhabenen, die er 1790 in seiner *Kritik der Urteilskraft* entwickelt hat, hat sich freilich als verkürzend herausgestellt.⁴ Natürlich haben vor allem Philosophen das Werk immer wieder als Veranschaulichung des Sublimen gelesen, das Edmund Burke 1756 in seiner Schrift *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (dt. Riga 1773) in die Diskussion eingebracht hatte, und zwar als das Gefährliche, dem wir nicht ausgesetzt sind, vor dem wir aus der (ästhetischen) Distanz jedoch erschauern. Es steht im Gegensatz zum Schönen, das unseren Sehgewohnheiten so sehr entspricht, dass es entzückt. Bei Burke liegt der Begriff des Pittoresken nicht fern. Erst Kant hat den Begriff des Erhabenen 1790 in seiner *Kritik der Urteilskraft* von der Assoziationspsychologie freigesetzt und ihn epistemolo-

³ Zu Kant und Friedrich: Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München (Beck) 2000, S. 63. Zur Theorie des Sublimen: Jules Brody, *Boileau and Longinus*, Genf (Droz) 1958; Jörg Heininger, a.v. „Erhaben“, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart u. Weimar (Metzler) 2001, Bd. 2, S. 275–310 (dort weitere Literaturangaben).

⁴ So Barbara Ransch-Trill, „Erwachen erhabener Empfindungen bei der Betrachtung neuerer Landschaftsbilder“: Kants Theorie des Erhabenen und die Malerei Caspar David Friedrichs“, *Kant-Studien*, 68, 1977, S. 90–99. Zu einer kritischen Sicht auf kunsthistorische Rekurse auf das Konzept des Erhabenen: Werner Busch, „Die Naturwissenschaften als Basis des Erhabenen in der Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts“, in: *Jahrbuch des Historischen Kollegs*, München (Oldenbourg), 2004, S. 83–110. Da das Erhabene auf das Subjekt zurückweist, gilt es, neben Kant und Schiller, Fichte und seine Lektüre durch Romantiker von Novalis zu Schelling und Hegel einzubeziehen. Dazu unten mehr. Schließlich müssen auch Entwicklungen, die eher unter Stichworten wie Postmoderne oder Poststrukturalismus zu diskutieren wären, angesprochen werden. Themen wie die Moderne als eine sich grundsätzlich, vielleicht von Anfang an, selbst überschreitende Figur, auch eine postmoderne Debatte über das Sublime, sind für unsere Perspektive natürlich durchaus bestimmend. Vgl. dazu: Peter V. Zima, *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, [1997] Tübingen (A. Francke) 2014, S. 19–46; Torsten Hoffmann, *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jh.* (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß), Berlin u. New York (de Gruyter) 2006, S. 1–68. Vgl. Verf., „Die Gegenwart unter dem Versprechen künftiger Epiphanie. Baudelaire und Apollinaire über die Moderne als sich selbst unbekanntes Epoche“, in: Wolfgang Brassat (Hg.), *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin (De Gruyter Mouton) 2017, S. 691–710.

gisch radikalisiert. Bei ihm bezeichnet der Begriff anschaulich zwar Greifbares, das jedoch grundsätzlich über den Bereich des anschaulich auch Erkennbaren hinausweist.

Das Sublime kennt bei Kant zwei Seiten: Einerseits wird es gegenüber dem Schönen abgegrenzt, andererseits gegenüber dem Guten als dem ethisch Gebotenen. Im Schönen präsentiert sich uns die an sich unerkennbare Natur derart, als wäre sie selbst – und nicht nur die Erscheinung, die wir von ihr gewinnen – gemäß dem Bauplan unseres Erkenntnisvermögens gestaltet; das heißt sie kommt diesem gänzlich entgegen, präsentiert sich sozusagen als der ästhetischen Erkenntnis gemäß. Im Sublimen jedoch scheint sie alle Dimensionen, Raum und Zeit, ins Unwägbarere des nur begrifflich, nicht anschaulich erfassbaren, Immensen oder Unendlichen zu übersteigen. Entscheidend ist für Kant die Abgrenzung des Sublimen nicht zur Theorie, die es mit dem Sein, wie es sich zeigt, zu tun hat, sondern zur Praxis – zum Handeln und zum Sollen. Ein Handeln gemäß den ethischen Maximen, deren allgemeinste der kategorische Imperativ ist, verfolgt individuelle Wünsche und Ziele grundsätzlich im Rahmen ethischer Grenzen. Die vernunftgemäße Ethik muss der Freiheit Aller gegenüber den persönlichen Zielsetzungen des je Einzelnen den unbedingten Vorrang einräumen. Im Extremfalle gehört dazu auch die Bereitschaft, sich selbst zugunsten der Freiheit des Anderen aufzugeben. Aus der Sicht der persönlichen Willkür muss diese Bereitschaft zur Selbstaufgabe, zum Opfer, zur Entsagung als maßlos erscheinen. Doch erst diese Grundentscheidung begründet die Möglichkeit des ethischen Handelns. Mit Blick auf die Ethik wird der Wert des Sublimen eigentlich erst erkennbar: Erst dadurch, dass es alle menschlichen Maße zu sprengen scheint, verleiht es dem Handeln sein Maß.⁵ – Will man den *Mönch am Meer* als Ikone des Sublimen auffassen, gehört die ethische Dimension dazu.

Mit gemeint ist also stets auch die Aufforderung zur Selbstüberschreitung, gemäß Kants Appell an „den bestirnten Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir“, den er bereits in der *Kritik der praktischen Vernunft* 1788 formuliert hatte. Im Anschluss an Kant wurde im theoretisch Unendlichen das praktisch Unendliche stets mit bedacht, und zwar so sehr, dass in Ersterem seither das Zweite erfasst werden konnte.

„Das erste fängt von dem Platze an, den ich in der äußern Sinnenwelt einnehme, und erweitert die Verknüpfung, darin ich stehe, ins unabsehlich-Große mit Welten über Welten und Systemen von Systemen, überdem noch in grenzenlose Zeiten ihrer periodischen Bewegung, deren Anfang und Fortdauer. Das zweite fängt von meinem unsichtbaren Selbst, meiner Persönlichkeit, an, und stellt mich in einer Welt dar, die wahre Unendlichkeit hat, aber nur dem Verstande spürbar ist, und mit welcher (dadurch aber auch zugleich mit allen jenen sichtbaren Welten) ich mich nicht, wie dort, in bloß zufälliger, sondern allgemeiner und notwendiger Verknüpfung erkenne.“⁶

⁵ Heininger, 2001 (wie Anm. 3), S. 275–310 (dort weitere Literaturangaben).

⁶ Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*; in: *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Bd. V, [1908] Berlin (de Gruyter) 1968, S. 161f.

Der Verstand, der das Subjekt in seiner Verknüpfung mit „wahrer Unendlichkeit“ erkennt, untersteht seinerseits der Vernunft, die es als praktische den ethischen Imperativen unterstellt. Das Subjekt spielt in der Gegenüberstellung mit dem, was es übersteigt, seither eine Hauptrolle: Es stößt dabei auf seine eigene Konstitution, die es ihm ermöglicht, es aber auch dazu zwingt, das Unendliche ebenso wie das unbedingt Gültige als dasjenige zu denken, was es sich zugleich doch nicht fassbar machen kann. Die Selbstüberschreitung des Verstandes im unendlich Großen verweist seither auf die der persönlichen Willkür, die erst dann im ethisch begründeten Willen aufgeht, wenn sie das Wollen unter dem Aspekt der Gemeinschaftlichkeit (der Compossibilität) verallgemeinert.

Den oft übersehenen, praktischen Aspekt hat Friedrich Schiller in der 1773 in der *Neuen Thalia* erschienenen Schrift „*Vom Erhabenen*“ weiter herausgearbeitet: Er ordnet ebenso die Freiheit wie auch das Opfer, die zweckrationalem Kalkül letztlich unbegreiflich bleiben müssen, der praktischen Seite des Sublimen zu.⁷ Diese erst setzt das Subjekt vom Naturzwang frei und ermöglicht so auch die Distanzierung von den Gefahren, die das Leben allenthalben bedrohen.

„Nichts liegt dem Menschen als Sinnenwesen näher als die Sorge für seine Existenz, und keine Abhängigkeit ist ihm drückender als diese, die Natur als diejenige Macht zu betrachten, die über sein Dasein zu gebieten hat. Und von dieser Abhängigkeit fühlt er sich frei bei Betrachtung des Praktisch-Erhabenen.“⁸

Das praktisch Erhabene nach Schiller ist zunächst Objekt nicht, wie das theoretisch Erhabene, der verstandesgeleiteten Anschauung, auch nicht nur, wie nach Kant, der Vernunft, sondern, insofern es im Gegensatz zum Selbsterhaltungstrieb steht, der stets auch betroffenen – d.h. der emotionalen, wie man heute sagen würde – Empfindung.⁹ Schiller knüpft an Burkes Idee der betroffenen Betrachtung größter Gefahr an, begründet die Distanzierung (man könnte mit Gewinn auch von Ver- oder Entfremdung sprechen) vom Gefährlichen jedoch anders, nämlich nicht mehr ästhetisch, sondern ethisch. Neben diesem Aspekt hat man einem weiteren zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet: Es geht nämlich nicht allein um den Bezug des Subjekts zur latent bedrohlichen Natur, sondern auch zum Anderen und zur Handlungsgemeinschaft. Kant, von Schiller zitiert, verallgemeinert diese kurzerhand zur Menschheit, statt vom einzelnen Menschen zu sprechen. Der Dichter fährt fort: „Die Moral verfolgt die Vorschrift der Vernunft unerbittlich und ohne alle Rücksicht auf das Interesse unserer Sinnlichkeit“. Beruhigen könne sich die Sinnlichkeit

⁷ Zugang zur neueren Forschungsdebatte: Carsten Zelle, „*Vom Erhabenen (1793)/Über das Pathetische (1801)*“, in: Matthias Luserke-Jaqui mit Grit Dommes (Hg.), *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart u. Weimar (Metzler) 2005, S. 398–406.

⁸ Friedrich Schiller: „*Vom Erhabenen (Zur weiteren Ausführung einiger Kantischen Ideen)*“, [1793], in: ders., *Sämtliche Werke*, München u. Wien (Hanser) 2004, Bd. V, S. 489–512, 1210–1215, zit. S. 493.

⁹ Johannes Grave, *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen*, Weimar (VDG) 2001, S. 51–68.

angesichts dieser Unbedingtheit nur durch „Religionsideen“: Nur wenn „wir sie unter dem Einfluss eines reinen Vernunftwesens denken“, erscheint „die Natur in Einstimmung mit dem Moralgesetz“. Der ethische Anspruch, zugleich die Freiheit, die, anders als die Willkür, durch diesen erst ermöglicht wird, beide vermittelt durch Religion, sind für Schiller also der Gegenstand des praktisch Erhabenen. „Groß ist, wer das Furchtbare überwindet. Erhaben ist, wer es, auch selbst unterliegend, nicht fürchtet.“ Insofern sind z.B. auch die Helden einer Tragödie sublimen Gestalten, ja die „beiden Fundamentalgesetze“ der Tragödie leiten sich geradezu aus der sinnlichen Unanschaulichkeit der Moral her: „Diese sind erstlich: Darstellung der leidenden Natur; zweitens: Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden.“¹⁰ Die bedingungslosen Ansprüche der Ethik, die das Tragische erst begründen, gehören also zum Erhabenen, wenn man dieses in einem Werk wie dem *Mönch am Meer* überhaupt evoziert sehen will, und sie zeigen sich mit beim Anblick dessen, was den anschaulichen Horizont des Subjekts grundsätzlich und nicht nur graduell oder zufällig überschreitet.

Seit Kants „kopernikanischer Wende“ relativiert das Subjekt seine Welt auf sich selbst – freilich als verallgemeinerte Instanz jeglichen Erkennens und Handelns, als „transzendentes“ Subjekt, als erkennender und prinzipiell zur Freiheit befähigter, aber auch aufgerufenen Mensch schlechthin, nicht als je einzelne Person. Diese Umwertung seiner Position nicht nur als Geschöpf, sondern stets zugleich auch als Schöpfer seiner Welt konnte den solcherart verallgemeinerten Menschen über schwindendes Vertrauen in seine Gottebenbildlichkeit hinwegtrösten.¹¹ Die Rolle des Subjekts gegenüber der Welt, sobald sie einmal als seine Welt auf es hin relativiert wird, wird dadurch in vorher undenkbarer Weise aufgewertet.

Im gleichen Zug sieht der Mensch sich jedoch, wie wir gesehen haben, auch zur Rücknahme seiner Ansprüche, sich als Maß und Maßstab aller Dinge geltend zu machen, durch all das genötigt, was in das Feld seiner Erkenntnis als diese übersteigend hineinragt.¹² In Fichtes *Wissenschaftslehre* sieht

¹⁰ Friedrich Schiller, „Vom Erhabenen (Zur weiteren Ausführung einiger Kantischen Ideen)“, [1793], in: ders., *Sämtliche Werke*, München u. Wien (Hanser) 2004, Bd. V, S. 489–512, zit. S. 493, 489, 502, 512; editorische Bemerkungen S. 1210–1212.

¹¹ In der akademischen Kunsttheorie war die Gottebenbildlichkeit vom 16. bis weit ins 19. Jh. – von Giorgio Vasari über André Félibien bis zu Quatremère de Quincy – das Begründungsszenario für die privilegierte Position des Menschen und seines Schicksals, wie es die Historienmalerei in der bildenden Kunst festhält. Wolfgang Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquentz. Von Raffael bis Le Brun*, Berlin (Akademie-Verlag) 2002, S. XI–XXXV; Thomas W. Gaehtgens: „Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung“, in: Ders. u. Uwe Fleckner (Hg.), *Historienmalerei*, Berlin (Reimer) 1996, S. 15–76. Vgl. auch: René Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, Paris (Hachette) 1910; ders., *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy*, Paris (Hachette) 1910; Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München (Fink) 1997, S. 335–396.

¹² Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, [1790] in: *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Bd. V, [1908] Berlin (de Gruyter) 1968, S. 165–485. Vgl.: Robert Clew-

sich das Subjekt durch die Welt im Augenblick (später im Vollzug) ihrer „Setzung“ durch das „Ich“, das sich damit selbst als von der Welt verschiedenen erst begründet, in einzigartiger Weise zu sich selbst aufgerufen. Sieben Entwürfe seiner *Wissenschaftslehre* hat Fichte von 1794 bis 1813 vorgelegt. Zitiert sei hier aus der noch früher entstandenen, 1794 vorgelegten Schrift *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*. In ihr führt er aus, worauf eine Wissenschaft von der Wissenschaft überhaupt nur gegründet werden könne, nämlich nur auf einem Satz, in dem Form und Inhalt zusammenfallen, der daher „schlechthin gewiss“ sei. Es folgt eine erste Ausformulierung der ersten, grundlegenden *Setzung* – die Rede ist nicht von einer *Gegebenheit*. „Ich bin ich, oder: wenn ich gesetzt bin, so bin ich gesetzt.“ Natürlich ist dieser Anfang aller Anfänge keine Tautologie: Denn das Ich fällt im gleichen Zug in dasjenige, das sich selbst setzt, und das Gesetzte auseinander, in das (absolute) Subjekt aller Gewissheit, und deren konkretes, empirisches Objekt: „Weil das Subjekt des Satzes das absolute Subjekt, das Subjekt schlechthin ist, so wird in diesem einzigen Falle mit der Form des Satzes zugleich sein innerer Gehalt gesetzt: Ich bin gesetzt, weil ich gesetzt habe. Ich bin, weil ich bin.“¹³ Letzteres ist nunmehr, einmal „gesetzt“, Ersterem auch gegeben, als erstes Objekt einer Welt. Insofern sind mit diesem Satz auch Subjekt und Welt „gesetzt“ – und fallen zugleich für immer auseinander. Dieses Auseinanderfallen steht im Widerspruch zu einer Welt, derer sich das Subjekt durch das Descartesche „Cogito ergo sum“ – im Vertrauen auf einen Gott, der es nicht betrügen kann – ein für alle Mal versichert hat.

Fichte selbst hat den Grundgedanken später mehrfach umformuliert, wobei die ursprüngliche *Setzung* mehr und mehr ihren Charakter als Urszene verliert, um bald als eine unabschließbare Tätigkeit, als fortwährende Produktion erkannt zu werden. Im Anschluss an Dieter Henrich sind die Positionierungen resümiert Henrich 1966 wie folgt: „Das Ich setzt schlechthin sich selbst“ (1794), „Das Ich setzt sich schlechthin als sich setzend“ (1797), Das Ich wird zu einer Tätigkeit, „der ein Auge eingesetzt ist“ (1801).¹⁴ Zu Recht hat Günter Zöllner herausgearbeitet, dass die „Entdeckung des Ich“ durch Fichte dieses nicht einfach als theoretischen Ursprung seiner Welt postuliert. Die „Setzung“ markiert vielmehr den Anfang einer fortgesetzten Selbstwerdung, den fortwährend produktiven Ursprung der Praxis des Subjekts, die auch sein Erkennen umgreift.¹⁵ Eine Tradition primär theoretisch-systematischer Rekonstruktionen ergänzt Zöllner insofern durch eine deutlich praxeologische, Temporalität und epistemische Akte integrierende Fichte-Deutung.

is, *The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom*, Cambridge (Cambridge University Press) 2009, S. 56–145.

¹³ Johann Gottlieb Fichte, *Über den Begriff der Wissenschaftslehre*, [Weimar 1794, zweite Aufl. 1798] Stuttgart (Reclam) 1772, S. 40, 61–62.

¹⁴ Dieter Henrich, *Fichtes ursprüngliche Einsicht*, Frankfurt am Main (Vittorio Klostermann) 1967, S. 10–36.

¹⁵ Günter Zöllner, *Fichte's Transcendental Philosophy. The Original Duplicity of Intelligence and Will*, Cambridge UK u.a. (Cambridge University Press) 1998; *Fichte lesen*, Stuttgart u. Bad Cannstatt (frommann-holzboog) 2013, bes. S. 22–46.

Mit Novalis und Friedrich Schlegel haben Schlüsselfiguren der frühen Romantik an Fichte angeknüpft. Während der Philosoph selbst seine Wissenschaftslehre in praxeologischer Richtung weiter ausbaute, dachten die Romantiker dessen gründende „Setzung“ des „Ich“ als Prozess weiter, der sich im Selbstvollzug immer wieder erneuert und grundsätzlich gar nicht zu einem Ende kommen kann. In seinen Aufzeichnungen zu der oben zitierten Schrift arbeitet Novalis (Friedrich von Hardenberg) neben den praktischen die aporetischen Elemente an Fichtes Grundlegung heraus: „Setzen des Widerspruchs, als Nichtwiderspruch“. Auf dieser Grundlage deutet er „alles Philosophieren“ als eine im Widerspruch verharrende Suche nach einem „absoluten Grunde“. Viel wurde über die Poetologie des Subjekts in der Romantik, insbesondere bei Novalis, seitens der Germanistik publiziert,¹⁶ hier sei der Dichter selbst über den grundlegenden Widerspruch zitiert, in den sich die Suche nach dem Begriff des Absoluten begibt.

„Wenn dieser nun nicht gegeben wäre, wenn dieser Begriff eine Unmöglichkeit enthielte – so wäre der Trieb zum Philosophieren eine unendliche Tätigkeit – und darum ohne Ende, weil ein ewiges Bedürfnis nach einem absoluten Grunde vorhanden wäre, das doch nur relativ gestillt werden könnte – und darum nie aufhören würde. Durch das freywillige Entsagen des Absoluten entsteht die unendliche freye Thätigkeit in uns – das Einzig mögliche Absolute, was uns gegeben werden kann und was wir nur durch unsre Unvermögenheit ein Absolutes zu erreichen und zu erkennen, finden. Dies uns gegebene Absolute lässt sich nur negativ erkennen, indem wir handeln und finden, dass durch kein Handeln das erreicht wird, was wir suchen.“¹⁷

¹⁶ Vgl. Manfred Frank, *Das Problem „Zeit“ in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*, Paderborn, München, Wien u. Zürich (Schöningh) [1972] 1990; Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1987. Zu Novalis' Lektüre Fichtes, aber auch Friedrich Heinrich Jacobis und Herders, sowie zu seiner Auffassung der modernen Poesie, die sich, denkt man an die querelle des anciens et des modernes, im Unterschied zur antiken zum Unendlichen öffnet: Mario Zanucchi, *Novalis – Poesie und Geschichtlichkeit*, Paderborn (Schöningh) 2006, bes. S. 21–49. Über das Fortwirken rationalistischer Vernunftreligion seit Descartes, aber auch über deren Überdrehung bei Novalis: Remigius Bunia, *Romantischer Rationalismus. Zu Wissenschaft, Politik und Religion bei Novalis*, Paderborn, München, Wien u. Zürich (Schöningh) 2013, S. 48–72, 147–149 (zu Novalis' Rezeption Fichtes und Friedrich Schlegels). Zu Novalis und der bildenden Kunst, insbesondere der Novalis-Lektüre Philipp Otto Runge: Konrad Feilchenfeld, „Novalis und die bildende Kunst“, in: Herbert Uerlings, „Blüthenstaub“. *Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis*, Tübingen (Niemeyer) 2000, S. 65–98, 241–260. Über Novalis' Auffassung von bildlichem Denken als ästhetisches Experiment und über Malerei als „bildende Tätigkeit“ – eher in Analogie zur Musik als im Sinne überkommener Mimesis-Theorien: Silvio Vietta, „Novalis und die moderne Bildästhetik“, in: Herbert Uerlings (Hg.), *Novalis. Poesie und Poetik*, Tübingen (Niemeyer) 2004, S. 241–260.

¹⁷ Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrichs von Hardenberg*, hg. von Richard Samuel mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Bd. 2, *Das philosophische Werk I*, Stuttgart [1965] 1981, S. 269–70 (Nr. 566).

In Novalis' 1798 in der Zeitschrift *Athenäum* veröffentlichten Fragmenten „Blütenstaub“ wird die doppelte Unergründlichkeit von Subjekt und Welt zum Gegenstand von Aphorismen wie diesem:

„Selbstentäußerung ist die Quelle aller Erniedrigung, so wie im Gegenteil der Grund aller ächten Erhebung. Der erste Schritt wird Blick nach Innen, absondernde Beschauung unsers Selbst. Wer hier stehn bleibt, geräth nur halb. Der zweite Schritt muss wirksamer Blick nach Außen, selbstthätige, gehaltne Beobachtung der Außenwelt seyn.“

Dies schließt, wie Novalis erkennt, eine ursprüngliche Rekursivität des Ichs, Grundlage aller Selbstreflexion mit ein: „Die höchste Aufgabe der Bildung ist, sich seines transzendentalen Selbst zu bemächtigen, das Ich seines Ich's zugleich zu seyn.“¹⁸ Noch der berühmte, vielzitierte Text „Die Welt muss romantisirt werden“ etc. des Dichters enthält einen allzu oft überlesenen Satz, der die Aufforderung des Selbst zu sich selbst ins Zentrum der romantischen Poetik stellt: „Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt.“ Und wenig später verdeutlicht er, dass die Fichtesche Setzung von Ich und Welt für ihn eine andauernde Tätigkeit ist, in der die Selbstwerdung mit der Freiheit identisch ist: „Ich ist Wahl und Realisirung der Sphäre individueller Freyheit, oder Selbstthätigkeit.“¹⁹

Wenn es darum ging, die Subjektivierung in ihrer paradoxen Spannung zwischen Ermächtigung und Verlust – zugleich seiner selbst und der Welt – auf Dauer zu stellen, statt eine Subjektfunktion zu verabsolutieren, so stand Friedrich Schlegel dem Dichterfreund in seinen ebenfalls in *Athenäum* publizierten Fragmenten nicht nach.²⁰ Fichtes *Wissenschaftslehre* zählte er neben der Französischen Revolution zu den „größten Tendenzen des Zeitalters“. Über Novalis geht er indessen dadurch hinaus, dass er Erkenntnis – und zugleich auch die „Poesie“, die er zur Kunst verallgemeinert, – noch radikaler nur als beständiges Werden konzipieren kann. Entscheidend ist, dass dieses Werden nicht von einem privilegierten Punkt aus, also von außen perspektiviert, sondern nur von innen, aus der Mitte des praktisch sich erkennenden Vollzugs heraus erlebt und erschlossen werden kann. „Man kann nur Philosoph werden, nicht es sein. Sobald man es zu sein glaubt, hört man auf, es zu werden.“ Mehr noch, er formuliert auf seine Weise eine Einsicht, die den Ansprüchen systematischer Erkenntnis des Ganzen entgegensteht – und in seltenen Versuchen von Blaise Pascal bis zu Wittgensteins Spätphilosophie immer wieder ausbuchstabiert worden ist: „Subjektiv betrachtet, fängt die Philosophie doch immer in der Mitte an, wie das epische Gedicht.“ Schließlich zielt auch Schlegels Bestimmung von Romantik als „progressive Universalpoesie“ nicht nur auf die Überwindung von Gattungsgrenzen und Regel-

¹⁸ Novalis [1965] 1981 (wie Anm. 17), S. 423 (Nr. 24), 425 (Nr. 28).

¹⁹ Novalis [1965] 1981 (wie Anm. 17), S. 545 (Nr. 105), 546 (Nr. 110).

²⁰ Einführung in die umfassende Literatur: Johannes Endres (Hg.), *Friedrich Schlegel Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart (Metzler) 2014; darin: Bärbel Frischmann, „Kant und Fichte: Zwischen Transzendentalphilosophie und Wissenschaftslehre“, S. 45–50 (mit Literaturangaben und umfassender Diskussion; u.a. zu Schlegels Versuch einer Synthese von Fichte und Spinoza, vermittelt durch Jacobi).

poetik zugunsten einer Ästhetik des Fragments ab, sondern zugleich auch auf ein Verständnis von Kunst nicht als Abbild des Lebens, sondern als Aktivität und insofern Teil des Lebens: „das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur Werden, nicht vollendet sein kann“.²¹

Konfrontiert mit dem Unendlichen, wechselt das Subjekt bei den Romantikern – im Ausgang von Fichte – gegenüber der Kantischen Philosophie seine Position: Anders als bei Kant ist es nun nicht mehr lediglich Ort eines Erfassens – oder auch nur Erahmens – des Erhabenen, sondern es wird sich selbst unendlich, nämlich zur unerschöpflichen Instanz, welche im Unterschied zu allen anderen Geschöpfen zur Überschreitung seiner selbst und seiner Welt nicht nur fähig, sondern mit ethischer Unbedingtheit aufgerufen ist. Fortdauernd ist der Mensch konfrontiert mit unfraglicher Erkenntnis und unbedingtem Sollen. Als erkennendes Subjekt ist er ebenso beständig zu sich selbst aufgerufen, wie sich ihm die Quellen des Erkennens und des Sollens zugleich doch auch entziehen. Er ist also dem gegenübergestellt, was er nicht erfassen kann.

Diese unmögliche Konfrontation ist die unversieglige Quelle der romantischen Ironie. Sie lebt vom Kontrast zwischen der Suche nach dem Ganzen, dem System, der Vollendung – und der Einsicht in deren Unerreichbarkeit, die nur durch Demonstration, nicht durch argumentierende Herleitung gewonnen oder vermittelt werden kann.²² Der Einzelne wird dadurch ebenso zur Hybris erhoben wie zugleich auch zur Demut verdammt – eine Grundkonstellation der Überheblichkeit des Ironikers, die nur durch demütigen Einschluss seiner selbst in seinen Diskurs gerechtfertigt werden kann.

Die ursprüngliche Entzweiung von Ich und Welt wird von Hegel bis zu Jacques Lacan zum Ursprungsszenario der Entzweiung von Subjekt und Objekt neu konzipiert. Hinter sie gibt es kein Zurück, es sei denn als Sehnsucht nach einer Einheit, die vor allen Anfängen des Subjekts als fortdauerndes Ziel seiner Nostalgie erträumt wird, als für immer verlorene Heimat.²³ So ist denn das moderne Subjekt ausgespannt zwischen seiner Rolle als Subjekt und Objekt zugleich, als Herr und als Knecht, beherrschend und zugleich bedürftig, Souverän und zugleich Kind, der Sehnsucht nach dem für immer

²¹ Friedrich Schlegel, *Studienausgabe*, Hg. von Ernst Behler und Hans Eichner, Bd. 2, *Kritische Schriften und Fragmente, 1798–1801*, Paderborn, München, Wien u. Zürich (Schöningh) 1988, S. 109, 112, 115, 124 (Nr. 54, 84, 116, 216).

²² Peter Szondi „Friedrich Schlegel und die romantische Ironie“, [1954] in: Helmut Schanze (Hg.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1985, S. 143–161; Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, 2. Aufl. Tübingen (Niemeyer) 1977, S. 7–91 (zu Fr. Schlegel), S. 100–112 (zu Novalis); Paul de Man, „The Concept of Irony“, in: Ders.: *Aesthetic Ideology*, Minneapolis (University of Minnesota Press) 1996. Vgl. zu den persuasiven/performativen Strategemen der Ironie – von Sokrates bis zur Romantik – als einer Kunst des Zeigens: Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, [1936] Paris (Flammarion) 1964.

²³ Aus der Fülle der Literatur sei genannt: Judith Butler, *Subjects of Desire. Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*, New York (Columbia University Press) [1987] 1999, bes. Kap. 4, S. 175–238, 251–252.

Verlorenen ebenso wie dem Konsum des leichter zugänglichen Objekts, dessen es tatsächlich habhaft werden kann, verhaftet.

Diese Zerrissenheit ist an sich unauflöslich. Szenarien der Versöhnung können dieser Spannung nicht eingeschrieben werden, sie finden zwischen den Polen von Ich und Welt keinen Platz. Wohl aber kann die Spaltung des Subjekts durch Vertrauen in Gott insgesamt überwölbt werden – doch aufgehoben ist sie damit nicht. Die Anschauung, in der sich das Erhabene zeigt, ohne sich vollends zu offenbaren, macht Friedrich Schleiermacher wie kein anderer Philosoph zur Instanz einer Epiphanie. Seine *Reden über die Religion* [1798] werden oft gegen das Konzept des Sublimen in Stellung gebracht. Tatsächlich knüpft er nicht an Hume und Kant an, sondern versucht einen Neuanatz, bei dem er andere Termini verwendet. (Die spätere Philosophie- und auch Kunstgeschichte ist voll von solchen Neuanätzen – das Sublime bildet aufgrund seiner aporetischen Struktur keine Traditionen. Man denke an Lyotard oder an Rosalind Krauss' „grid“, oder auch an Mondrian und Agnes Martin.)

Wenn bei Schleiermacher die Anschauung zu einem herausgehobenen Mittler Gottes wird, so ist der Begriff des Erhabenen jedoch dabei nicht vergessen. Während das Erhabene – unter Beteiligung anderer Instanzen als der bloßen Anschauung – *aktiv* erfasst wird, indem es sich als dasjenige zeigt, was sich der Anschauung zugleich auch entzieht, erlebt das Subjekt sich bei der Natur- und letztlich Glaubens*anschauung* im Schleiermacherschen Sinne als *passiv* empfangend. In der Betrachtung wird der Mensch ergriffen, statt seinerseits die Welt (wenn auch nur verstandesgemäß) zu begreifen. Dabei *zeigt* sich ihm jene umfassende und doch unendliche *Ganzheit*, die nach Kant angesichts des Unergründlichen nur rational erschlossen (und nach Fichte nur „gesetzt“) werden kann: Nicht in der Vielheit der Fragmente, wohl aber in der Einheit des Universums offenbart sich der verborgene Gott als Schöpfer, der dies alles so gewollt hat. Als Instanz der Vermittlung rückt die Natur so neben den Messias. Spinoza wird christlich überhöht, der Pantheismus-Verdacht insofern (wenn auch nur mit mäßigen Erfolg bei den Zeitgenossen) gebannt, als die Natur in ihrer ergreifenden Ganzheit nicht selbst göttlich, sondern nur das allumfassende Medium des einen Gottes ist.

Ähnlich wie die universale Einheit für den Schauenden nicht zu begreifen ist, ihn allenfalls ergreifen kann, so zeigt sich Gott auch in der Vielzahl der Religionen nur im Gewande des Geschichtlichen, Zufälligen; insofern übersteigt die Idee einer wahren Religion stets die „positiven Religionen“, die konkreten Formen von Kult und Verehrung. Unter diesen allerdings ist die „ursprüngliche Anschauung des Christentums“ als „die des allgemeinen Entgegenstrebens alles Endlichen gegen die Einheit des Ganzen“ dem Göttlichsten am nächsten gekommen – auch aufgrund ihres Vertrauens in die Gnade, mit der Gott auf dieses Entgegenstreben antwortet. Letztlich wird das Subjekt Gottes jedoch niemals habhaft, auch wenn Gott es zuvor als sein Geschöpf angerufen hat.²⁴

²⁴ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, „Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern“ [1799], in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, 1. Abt., Bd. 2.,

Schleiermachers Denken vollzieht den Gestus einer Antwort der Natur auf das Subjekt. Insofern schließt er auf den ersten Blick auch Horizonte, die durch Kant umzirkelt, durch Novalis und Schlegel dann entschieden und vermeintlich unwiederbringlich geöffnet worden waren. Schleiermacher argumentiert letztlich als Theologe, nicht als Philosoph. Doch der Gegenstand seiner Betrachtung der Natur als Mittlerin des Göttlichen ist immer noch jenes Naturerlebnis, das philosophisch zuvor als das Sublime bzw. das Erhabene beschrieben worden war. Letztlich wird auch bei ihm das Subjekt zwar vom Göttlichen ergriffen, von ihm zu sich selbst aufgerufen, doch kann es seiner nicht habhaft werden. Auf den zweiten Blick schließen sich also auch bei Schleiermacher die Kreise nicht, es sei denn im Vertrauen auf die Begnadung des Subjekts durch ein Gegenüber als Garant der Gesamtheit dessen, was es sieht. Gott wird nicht als Versöhner aller Widersprüche herbeiphilosophiert – er kommt der Philosophie vielmehr aus der Religion zur Hilfe. Wenn man bei dem schon für seine Zeitgenossen durchaus provozierend philosophierenden Theologen das Philosophische theologisch oder gar pietistisch neutralisiert, verfehlt man ihn; deistische Interpretationen werden seiner Originalität nicht gerecht. Analog gilt für den Bereich der Kunstgeschichte: Wenn man Schleiermacher als Friedrichs Quelle gegen andere, gleichermaßen wirksame Theorieangebote ausspielt, wird damit nicht nur der Blick eingeengt, den der Maler im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts aufs „ungestüme Meer“ gerichtet hat. Auch der Theologe wird allzu sehr gegen die philosophische Debatte, der er doch verpflichtet war, so sehr er einen Neuanfang versuchte, polarisiert.

Die „Setzung“ des Subjekts und all dessen, was ihm Objekt wird, wirkt in der Konfrontation des „Kapuziners“ mit der tosenden See nach. Ein Szenario findet sie nicht nur im Auseinander von Mönch und Meer, sondern auch in dem von Bild und Betrachter, welches gerade dann im Medium des Gemäldes zum Thema wird, wenn der Betrachter als „romantische Rückenfigur“ – davon unten (Anhang II.2) mehr – im Bild verdoppelt wird. Erst dieses Alter ego im Gemälde zwingt den Betrachter zur metapoetischen Reflexion nicht nur seines Sehens, wie man immer wieder herausgestellt hat, sondern seiner selbst als historisch konstituiertes Subjekt.

Schriften aus der Berliner Zeit, 1796–1799, Berlin und New York (de Gruyter) 1984, S. 185–326, zit. S. 316. Vgl. auch: Ulrich Barth, *Aufgeklärter Protestantismus*, Tübingen (Mohr Siebeck) 2004, S. 259–291 (Kap. „Die Religionstheorie der ‚Reden‘. Schleiermachers theologisches Modernisierungsprogramm“), sowie: Kurt Nowak, *Schleiermacher und die Frühromantik*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1986, S. 119–207; Thomas Lehnerer, *Die Kunsttheorie Friedrich Schleiermachers*, Stuttgart (Klett-Cotta) 1987, S. 338–384.

2. Friedrichs *Mönch am Meer* in Berlin 1810 und nach der Restaurierung 2013–16

[Abb. 2] Das Gemälde hat der Künstler im Herbst 1810 gemeinsam mit einem weiteren, das heute unter dem Titel *Abtei im Eichwald* bekannt ist, auf der Berliner Akademie-Ausstellung unter der gemeinsamen Bezeichnung *Zwei Landschaften in Öl* gezeigt. Das wohl berühmteste bildkünstlerische Zeugnis der deutschen Romantik führt mit der Gestalt des Mönches in seiner Kapuzinerkutte, der die Landschaft stellvertretend für den Betrachter auf sich einwirken lässt, auch die erste „romantische Rückenfigur“ ein. Sie steht am Anfang jener Strategien, durch die in der Moderne das Subjekt der Betrachtung in den visuellen Fiktionalraum eingeführt und damit selbst zum Thema erhoben wurde – bis hin zu utopischen Neukonstruktionen eines Neuen Menschen.

Die neuere Forschung hat die Umstände der ersten Präsentation geklärt. Durch den Schauspieler und Schriftsteller Karl Friedrich Gustav Töpfer ist überliefert, dass beide Gemälde übereinander hingen. Wie die unlängst erfolgte Restaurierung gezeigt hat, wurden beide auf aneinander angrenzende Leinwände der gleichen Stoffrolle gemalt, also offensichtlich auch als *Pendants* konzipiert.²⁵ Vielleicht hatten Vertreter der Akademie die Idee, dass man Friedrich einladen könne, darunter ein Staatsrat Wilhelm Otto von Uhden, den Friedrich am 5. September in seinem Dresdener Atelier empfing, und ein weiterer Besucher, der nur sieben Tage später dort erschien, nämlich Friedrich Schleiermacher, der als ordentliches Mitglied der Sektion für den öffentlichen Unterricht im preussischen Innenministerium auch zuständig für die Akademien und die Ausstellungen der Akademie der Künste war. Obwohl Preußen damals erhebliche Kriegsschädigungen an das napoleonische Frankreich zu entrichten hatte, kauften Friedrich Wilhelm III. und der Kronprinz, später als König Friedrich Wilhelm IV. der „Romantiker auf dem Thron“, das Gemälde für die nicht unerhebliche Summe von 450 Talern für die königlichen Sammlungen. Am 12. November wurde der Künstler zum Mitglied der königlichen Akademie gewählt – mit fünf gegen vier Stimmen, darunter möglicherweise die des einflussreichen klassizistischen Bildhauers Gottfried Schadow.²⁶ Friedrich war mit seinem Bilderpaar also durchaus erfolgreich, obwohl über seine Verdienste unter den Künstlern der Berliner Akademie offenbar kontrovers diskutiert wurde.

²⁵ Kristina Mösl u. Philipp Demandt (Hg.), *Der Mönch ist zurück. Die Restaurierung von Caspar David Friedrichs Mönch am Meer und Abtei im Eichwald*, Berlin (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie) 2016, S. 3. Vgl. auch: <http://blog.smb.museum/caspar-david-friedrich-alte-nationalgalerie/> (eingesehen am 20.10.2017).

²⁶ Hofmann 2000 (wie Anm. 3), S. 53–66; Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München (Beck) 2003, S. 74–76; Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, München, London und New York (Prestel) 2012, S. 145, 148.

Die Leinwand präsentiert sich nach der Restaurierung der Jahre 2013–2016 heute in überraschend neuer Weise. Stets hat man betont, dass die Landschaft streifenweise angelegt ist, indem sich über den hellen Dünen im Vordergrund das tiefblaue, finster wogende Meer ausweitete, bevor sich darüber ein wolkenverhangener Himmel erhebt. Dass der Vordergrund nicht dunkel ist, um sich zur lichten Ferne des Hintergrunds hin aufzuhellen, widerspricht zusätzlich den damals geläufigen Konventionen, mit denen die Landschaftsmalerei den Tiefenraum erschließt. Bei näherer Betrachtung fiel die Bewegung von Wind und Wetter auf, die das Gemälde von links nach rechts durchziehen. Als würden sie selbst von diesem Wolkenzug erfasst, scheinen auch die Dünen im Vordergrund langsam nach rechts hin anzuwachsen, bevor sie sich zum linken Rand hin wieder senken.

Die Restaurierung hat durch die Entfernung verbrauchter Firnisse ein Kolorit freigegeben, das ein überraschend neues Erleben der Leinwand ermöglicht. Die Landschaft wirkt insgesamt weniger dräuend; sie verliert einen Teil ihres düsteren Pathos. Über den Wolken, die sich nach oben in zueinander parallelen Fetzen gegen die Abendluft abgrenzen, erscheint ein Himmel, unten noch durchstrahlt von matter Helligkeit, der nach oben in lichtetes Blau entrückt. Signifikant ist offenbar die Verwendung des bereits veralteten, blauen Pigments Smalte, das sich zu sehr transparenten Farbschichten vermalen ließ. Auch überstrahlt der Strand den Himmel nicht mehr in blendender Helligkeit, sondern er hebt sich nur noch verhalten und seinerseits fast transparent im gedämpften Licht von dem düsteren Meer ab. Da der Vordergrund nun selbst durchscheinend geworden ist, scheint die materielle, opake Dichte der Wellen des doch materiell transparenten Wassers der des sandigen Bodens nunmehr nicht nachzustehen.

Schon vor der Restaurierung wussten wir nicht, ob das Szenario dem Schwinden des Tages oder dem Anbruch der Nacht zuzuordnen ist. Verfolgt man, wie Werner Busch, die Zeugnisse der Zeitgenossen, die das Gemälde schon während der Entstehungsphase im Atelier des Malers sehen konnten, so zeigt sich, dass Friedrich den Himmel möglicherweise mehrfach übermalt und ein ursprünglich abgeklärteres Leuchten erst später durch den Zug stürmischer Wolken ersetzt hat. Durch die Restaurierung wurde eine mindestens einmalige Übermalung bestätigt.²⁷ Betrachtet man die restaurierte Leinwand,

²⁷ Busch 2003 (wie Anm. 26), S. 60. Helene von Kügelgen hatte offenbar noch eine frühere Version gesehen, als sie am 22. Juni 1809 notierte: „Der Himmel ist rein und gleichgültig ruhig, kein Sturm, keine Sonne, kein Mond, kein Gewitter“. Noch kurz vor der Ausstellung bot sich die Leinwand in einem anderen Licht dar. Busch zitiert den Jenaer Buchhändler Karl Friedrich Frommann, der am 24. September 1810 dieses beobachtet hat: „die Ostsee mit schön blinkenden Wellen beim letzten Viertel des Mondes und dem schwach blitzenden Morgenstern“. An anderer Stelle (S. 74) spielt er mit dem für ihn „verlockenden“ Gedanken, Schleiermacher habe bei seinem Besuch in Friedrichs Atelier am 12. September 1810 die letzte Überarbeitung veranlasst, wodurch er vom Kronzeugen für Buschs Interpretation zum heimlichen Mitautor des Gemäldes avancieren würde. – Die Restaurierung hat zwar bestätigt, dass das Gemälde, anders als die *Abtei im Eichwald*, in zwei Schichten gemalt worden ist. Weitere Umkonzeptio-

so kann man immer noch nicht entscheiden, ob es sich um das Halblight des endenden Tages oder der anhebenden Nacht handelt. Doch werden die opaken Wirkungen, die zu dieser Mehrdeutigkeit führen, nun ganz überraschend durch den Anflug einer Luzidität konterkariert, welche die Firnisse offenbar für lange Zeit verborgen haben. Hier stürmt es nicht mehr nur düster, sondern über dem Grau der Wolken leuchtet eine blaue Tiefe auf. Mit dem Mönch empfindet der Betrachter nun nicht mehr eine gleichgestimmte Betroffenheit angesichts der Naturkräfte. Vielmehr setzt der atmosphärische Gehalt – dräuend oder leuchtend? – der Empathie nun Widerstände entgegen, die übrigens von einigen Besuchern der Nationalgalerie kritisch kommentiert werden („Das ist nicht mehr mein *Mönch*.“). Das Szenario ist nun vieldeutig geworden; die Natur überragt den Mönch wie ein unlösbares Rätsel.

3. Der Werkprozess als Entleerung

Den Werkprozess, durch den Friedrich seine wohl berühmteste Bildfindung vorbereitet hat, hat Busch eingehend studiert.²⁸ Er bezeugt – ebenso wie die Rezeption –, dass der Künstler, der den Blick ins Unendliche führen wollte, im Fortgang der Arbeit die zur Konvention gewordene Vorbereitung der Bildbegrenzung im landschaftlichen Szenario selbst immer mehr infrage gestellt hat. [Abb. 3] Wir sind in der glücklichen Lage, von jenem Ort ausgehen zu können, der Friedrich als Ausgangspunkt für die Gestaltung seiner Leinwand gedient hat. 1774 war er in Greifswald, das damals zu Schweden gehörte, geboren worden, wo er auch seine Jugend verbrachte. Seit 1894 studierte er an der Kopenhagener Kunstakademie, bevor er 1798 seinen Lebensschwerpunkt nach Dresden verlegte. Im Frühjahr 1801 jedoch reiste er ins heimatliche Greifswald, wo er bis zum Sommer 1802 blieb. Im Juni und August 1801 sowie im Mai 1802 unternahm er Wanderungen auf Rügen, unter anderem zu dem weiten Strand, der nach Norden auf das Kap Arkona zuführt. Dort sammelte er die Eindrücke, die später zu dem Gemälde *Mönch am Meer* führten. Von diesen Erkundungen zeugt ein Skizzenbuch, von dem ein Blatt bereits den Ort festhält, der den Künstler später zu seiner Seeland-

nen lassen sich nicht belegen, sind aber wohl auch nicht auszuschließen. Mösl und Demandt (Hg.) 2016 (wie Anm. 25), S. 3.

²⁸ Busch 2003 (wie Anm. 26), S. 101–122. Vgl. auch ders., „Caspar David Friedrich und Friedrich Schleiermacher“, in: Gert Mattenklott (Hg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, Hamburg (Meiner) 2004, S. 255–268, hier 255–56, Abb. S. 266. Die Studien am Cap Arkona bezieht Busch nun nicht mehr auf den topographischen Ort des *Mönchs am Meer*, wohl aber eine Zeichnung vom Lobber Großen Strand, die 1801 entstand (Feder und Pinsel in braun über Bleistift, mit Bleistift quadriert, 23,1 x 26,6 cm, unter dem Titel *Das Zickersche Höft* in der Hamburger Kunsthalle aufbewahrt).

schaft inspiriert hat. Von links nach rechts senkt sich der bewachsene, felsige Strandstreifen zum glatten Wasserspiegel des offenen Meeres. Ein auf den Strand gezogenes Boot verbirgt sich zwischen Felsbrocken. Der sich flach nach oben öffnende Bogen seines Rumpfes nimmt den ebenso flachen Schwung der Felsküste vorweg, die zum Kap Arkona führt. Die Quadrierung verdeutlicht, dass der Maler diese recht großformatige Zeichnung nach der Natur für die Gestaltung einer anspruchsvolleren Landschaft verwenden wollte.

[Abb. 4] Tatsächlich folgte wohl recht bald eine in Sepiatechnik, die sehr feine Nuancierungen erlaubt, ausgeführte Studie, die bereits so groß ist wie ein Staffeleibild. Friedrich verstärkt nun den Kontrast zwischen dem Vordergrund und der Steilküste, die in der Ferne erscheint. Durch die Einfügung eines dunklen Felsens am rechten Bildrand hebt er ebenso den Helldunkleffekt sowie die räumliche Tiefe hervor. Über ihm dringt das Licht der aufgehenden Sonne in breiten Strahlen durch den Morgendunst – ein Motiv, das das Pathos der späteren Leinwände sicherlich deutlich angedeutet hat, bevor die Tinte mit der Zeit ausgebleicht ist.

[Abb. 5] Einige Jahre später entstand wohl ein weiteres, sehr vollendetes Sepia-Blatt, in welchem der Lichteffect weiter dramatisiert, dabei jedoch komplett uminterpretiert wird. Was hier über dem nun in Wellen, die sich an den Felsen brechen, heranbrandenden Meer erstrahlt, ist nicht mehr die Morgensonne, sondern der Mond. Dessen Aufgang bereiten der Schwung des Boots und der Steilküste nahezu gestisch vor, während die Felsen sich in diagonalen Streifen zu diesem Szenario hinsenken. Kontrapunktisch dazu steigen die bewegten Wolken nun in Richtung auf den Mondaufgang empor. Die in den Himmel ausgreifenden Bäume fügen sich dieser Bewegung nicht nur ein, sondern sie steigern diese durch die Gestik ihres belaubten Astwerks. Die Landschaft ist asymmetrisch angelegt und öffnet sich zum rechten Bildrand hin. Dennoch wird das Szenario wenigstens zur Linken durch die Bäume und zur Rechten durch das Repoussoir des Felsens eingerahmt. Zudem wird die landschaftliche Tiefe traditionsgemäß durch bühnenartig hintereinander geschichtete Zonen erschlossen.

[Abb. 6] Vergleiche aus der klassischen Landschaftsmalerei verdeutlichen, dass Friedrich in dieser Folge von Studien deren Konventionen noch verpflichtet ist, obwohl er doch schon darüber hinaus drängt. Verfolgen wir deren Wandel bis ins spätere 18. Jahrhundert zurück, so erscheint Friedrichs Entwicklung des Motivs des Meerblicks ein weiteres Mal als bestechend konsequent. Einen Anfang kann man mit einem der Historien Gemälde mit landschaftlichen Szenarios von Claude Lorrain setzen, die für die Akademie-Tradition beispielhaft wurden. Der Betrachter blickt über einen Kai auf eine tiefe Bucht, die zu beiden Seiten von perspektivisch durchkonstruierten Gebäuden und von Bäumen sowie von immer wieder neuen Plattformen bühnenartig gerahmt wird. Die Beleuchtung drängt in die Tiefe hinein zum hellsten Licht, das von der untergehenden Sonne ausgeht. Doch durch ein Schiff wird sie verborgen; die Zone der größten Helligkeit und die des tiefsten Schattens liegen so als Blickfang direkt nebeneinander. Das Beispiel wurde

ausgewählt, weil ein solches Verfahren der Steuerung der Aufmerksamkeit, das den Malern seither in den Handbüchern ans Herz gelegt wurde, in diesem Falle auch thematisch motiviert ist. Bei den Kriegszügen der Griechen hatte Achilleus die Chryseis, Tochter eines Apollon-Priesters, geraubt und Agamemnon hatte sie zu seiner Geliebten gemacht. Als ihr Vater von dem Griechenfürst die Tochter zurückverlangte, jagte ihn dieser davon. Doch schickte Apollon daraufhin Pfeile ins Lager der Griechen. Lorrain zeigt, dass Agamemnon Chryseis schlussendlich herausgeben musste und diese, wie es heißt, auf einem „schwarzen Schiff“ den Hafen der Griechen verlässt. Als schwarz wird das Schiff vor allem bezeichnet, weil es auch ein böses Vorzeichen ist. Denn um sich über den Verlust der Chryseis hinwegzutrusten, hielt Agamemnon sich an Briseis, der Liebessklavin Achilleus schadlos. Darüber geriet der Held in den berühmten Zorn, ein Schlüsselmotiv der Ilias, und verweigerte, tief niedergeschlagen, anschließend die Teilnahme an den Kriegshandlungen. Ohne ihn konnten die Griechen jedoch nicht siegen. Die Besänftigung von Achilleus' Zorn wurde zur Voraussetzung des Siegs über die Trojaner. Das „schwarze Schiff“ wirft hier im Abendlicht seinen Schatten direkt auf das Bildpersonal im Vordergrund, das in der Mehrzahl davon unbeeindruckt seiner Arbeit beim Ausladen der Schiffe weiter nachgeht. Nur einige der Gestalten im Vordergrund – man zögert, sie als Rückenfiguren zu bezeichnen – scheinen mit rhetorischen Gesten über die Auswirkungen des Geschehens zu diskutieren.²⁹ In einzigartiger Weise gelingt es Lorrain, Verfahren der Malerei von Seelandschaften, die später zu formalen Stereotypen wurden, zu Trägern der Bilderzählung zu machen.

[Abb. 7] Fast neunzig Jahre später hielt sich Claude Joseph Vernet in seinen zahlreichen Landschaftsgemälden, die er oft aus versatzstückartig konfigurierten Einzelbeobachtungen zusammensetzte, noch an derartige Bildkonventionen – auch wenn er, wie in der hier abgebildeten Leinwand, der Mode der Zeit entsprechend ein zeitgenössisches Hafenszenario gewählt und es im Mondlicht dargestellt hat. Die Landschaft öffnet sich nach links, und der Pfeifenraucher in der Bildmitte ist ein Vorläufer der romantischen Rückenfiguren, die Friedrich mit seinem „Kapuziner“ erfunden hat, obwohl er als Staffagefigur durchaus noch in das Szenario der Abendruhe der Matrosen eingebunden ist. Besondere Aufmerksamkeit widmet Vernet jedoch dem Mond inmitten einer fahlen Wolkenlandschaft. Seine Fähigkeit als Maler natürlicher Lichtszenarios unterstreicht er ferner dadurch, dass er mit den um ein Feuer versammelten Matrosen und Arbeitern zur rechten Seite eine weitere Nachtszene in ihrer besonderen Beleuchtung einbringt. Das Zwielficht wird so zum eigentlichen Thema dieser Hafenlandschaft. Von den Konventionen des bühnenartigen Aufbaus einer Landschaft, die zu beiden Seiten von Versatzstücken als dunklen Repoussoirs gerahmt wird, weicht Vernet jedoch ebenso wenig ab wie noch Friedrich in den Sepiastudien vom Kap Arkona.³⁰

²⁹ Marcel Röthlisberger, *Claude Lorrain. The Paintings*, Bd. 1, *Critical Catalogue*, London (Zwemmer) 1961, Nr. 80, S. 227–230, Bd. 2, *Illustrations*, Abb. 156.

³⁰ Florence Ingersoll-Smouse, *Joseph Vernet. Peintre de Marine, 1714–1789*, 2 Bde., Paris (Étienne Bignou) 1926, Bd. 2, Nr. 890, S. 17, 227. Vgl. auch: Helge Siefert,

[Abb. 8] Wenn ein Maler wie Joseph Anton Koch die unermessliche Größe der Schweizer Berge darstellen will – und zwar nur ein Jahr, nachdem Friedrich seinen *Mönch am Meer* ausgestellt hatte –, so greift er dabei immer noch auf die Verfahren der klassischen Landschaft zurück, um diese jedoch mit ihren eigenen Mitteln zu sprengen. In dem programmatischen Leipziger Gemälde, dem 1806 eine frühere Fassung vorausgegangen war (heute im Escorial) und 1821 eine weitere folgen sollte (München, Neue Pinakothek), inszeniert Koch die landschaftliche Bühne allerdings dadurch, dass er ihr mehrfach hintereinander aufragende Kulissen hinterlegt. Dieses Procedere ist nicht grundsätzlich neu; allerdings erschließen die übereinander gestaffelten Szenarios nicht in sanftem Übergang eine sich harmonisch öffnende Ferne, sondern zwischen ihnen scheinen jeweils Brüche zu liegen. Der Sturzbach verbindet zwischen ihnen, und doch sind sie der Größe nach kaum kommensurabel. Vorn tobt das zum Gebirgsfluss angeschwollene Gewässer dem Betrachter entgegen. Dahinter umschließt das mit Föhren bestandene Vorgebirge v-förmig einen ersten Tobel, der zwischen den Bäumen und Felsen aufschäumt. Doch der eigentliche Wasserfall stürzt erst darüber von einem gigantisch erscheinenden, gestuften Felsplateau hinab. Die Landschaft ist damit nicht beendet. Unwirklich wie Wolken leuchten unter dem oberen Bildrand die schneebedeckten Gipfel der Schweizer Alpen auf.³¹

Wenn Friedrich seinen Sonnenuntergang am Kap Arkona zu einem Mondaufgang umgestaltet hat, dann waren Gemälde wie die von Claude Joseph Vernet vielleicht beispielgebend dafür. [Abb. 1] Mit dem *Mönch am Meer* betritt er jedoch ein neues Terrain. Nun erst können wir nicht mehr sagen, zu welcher Tages- und Nachtzeit der Eremit hier auf die Düne vor der tosenden See geschritten ist, um davor im klassischen Melancholiegestus innezuhalten. Gezielt hat Friedrich die Bestimmung der Tages- und Jahreszeit verunmöglicht, wenn er den Betrachter mit dem dunklen Meer und den düsteren Wolken konfrontiert. Auch andere Methoden, durch die er dem Auge einen Zielpunkt und damit einen Halt hätte geben können, hat er verworfen. Als er entschied, den Blick nicht mehr den Strand entlang auf die Klippen zu führen, die im Kap Arkona zum Meer hin abbrechen, sondern ihn gleich aufs offene Meer zu richten, hat er, wie Infrarotaufnahmen zeigen, noch große Boote, die sich unter dem Winddruck neigen, ins Bild bringen wollen – eins etwas näher links von dem Kapuziner, ein weiteres in etwas größerem Abstand rechts und weiter entfernt von ihm. Ein drittes, weiter im Hintergrund, lässt die beiden vorn nur als Teil einer unbestimmbaren Menge erscheinen. Nach der Restaurierung sind die beiden Boote unter der Malschicht wieder erkennbar geworden; vor dem Original kann man sich die ursprüngliche Wirkung nun also leicht klarmachen. Diese Schiffe, von denen wohl das

Claude-Joseph Vernet, 1714–1789, Studio-Ausst. München, Neue Pinakothek, Apr.–Juli 1997, München (Bayerische Staatsgemäldesammlungen) 1997.

³¹ Hilmar Frank, *Josef Anton Koch, Der Schmadribachfall. Natur und Freiheit*, Frankfurt am Main (Fischer) 1995. Siehe auch: Christian von Holst, *Joseph Anton Koch, 1768–1839. Ansichten der Natur*, Ausst. kat. Staatsgalerie Stuttgart, Aug.–Okt. 1989, Stuttgart (Cantz) 1989, S. 229–231.

linke heimkehrt, das rechte ausläuft, beide Embleme der Meerfahrt als Allegorie des Lebens, hätten dem Mönch Halt gegeben und ihm als Wartenden zum Teil einer großen Erzählung gemacht.³² Friedrich hat die allzu symbolischen Elemente jedoch aus seiner *Seelandschaft* getilgt.

Der Maler verzichtete nun vollständig auf die traditionelle Bildordnung. Die Vordergrundbühne ist nicht mehr, wie üblich, der dunkle Auftakt einer hellen Tiefe. Stattdessen hat der Maler vorn einen – auch in der restaurierten Fassung immer noch – recht hellen Sandstrand eingeführt, der das Meer dahinter nur umso düsterer erscheinen lässt. Nach der Restaurierung erscheint das Meer merkwürdig opak, der von wenigen Halmen bewachsene Sand eigenwillig transparent. Auch zur Rechten und zur Linken fehlt dem Auge jeder Halt. Der leuchtende Vordergrund, die schwer lastende See, die Wolken und der offene Himmel sind in Streifen übereinander angelegt, und man hätte Schwierigkeiten, überhaupt landschaftliche Tiefe in dieser Leinwand zu sehen, käme uns der Mönch als einsamer Betrachter nicht zur Hilfe. Seine Gestalt erst verleiht dem Bildgeschehen die Dimension.

Sie liegt nicht auf einem goldenen Schnitt, der die Landschaft der Breite nach teilt, obwohl der Maler dieses Maßverhältnis sehr oft angewendet hat. Selbst in dem Pendant des Gemäldes, in der *Abtei im Eichwald* [Abb. 2], liegen die äußeren der beiden Eichen auf goldenen Schnitten der Breite.³³ Busch hat der Verweigerung einer Verankerung des „Kapuziners“ in der Bildgeometrie sehr viel Bedeutung beigemessen. Seiner These zufolge wird seit dem späten 18. Jahrhundert die mangelnde Ordnung des fiktionalen Raums z.B. durch bühnenhafte Rahmungen oft durch die Ordnung der Fläche kompensiert, und als abstraktes Merkmal hilft der goldene Schnitt über die Erfahrung eines Mangels hinweg, auf den die Suche nach Sinn unweigerlich stößt. Das Argument ist in anderen Schriften Buschs über die Landschaftsmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts überzeugend vorbereitet.³⁴ Vor diesem Hintergrund kann die Vermeidung des goldenen Schnitts tatsächlich als Verweigerung erscheinen. Doch hat diese Beobachtung hier insofern nur begrenzte Tragweite, als der Betrachter, sofern er mit den Messverfahren der Ateliers nicht vertraut ist, den goldenen Schnitt ja ohnehin nicht sieht, allenfalls eine bestimmte Ordnung erahnen kann, will man nicht, wie Leibniz dies für die Musik annahm, eine unbewusste ästhetische Mathematik am Werke sehen.³⁵ Zudem stellt Busch selbst ausführlich dar, dass die so suggestive Bezeichnung „goldener Schnitt“ sich erst Mitte des 19. Jh. eingebürgert hat.

³² Mösl und Demandt (Hg.) 2016 (wie Anm. 25), Tafel 2, Infrarotreflektogramm.

³³ Busch 2003 (wie Anm. 26), S. 76; Busch 2004 (wie Anm. 28), S. 255–268, hier 256.

³⁴ Busch 2003 (wie Anm. 26), S. 101–122; ders., *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin (Gebr. Mann) 1985, S. 42–55; Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München (Beck) 1993, S. 329–380.

³⁵ Patrice Bailhache, *Leibniz et la théorie de la musique*, Paris (Klincksieck) 1992. Über Synästhesie seit Herder: Heinz Paetzold, a.v. „Synästhesie“, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart u. Weimar (Metzler) 2001, Bd. 5, S. 840–868; Ulrike Boskamp, *Primärfarben und Farbharmonie. Farbe in der französischen*

Man ist geneigt, sich den Mönch als betrachteten Betrachter nicht näher anzuschauen, so sehr folgen wir der Einladung des Malers, uns mit ihm zu identifizieren. Will man den fiktionalen Augenblick, den der Maler festhält, jedoch genau verstehen, so muss man auf seine Statur genau achten. Seine Haltung gibt zu erkennen, dass auch er nicht statisch vor der überwältigenden und übermächtig bewegten Natur verharrt, sondern gerade erst von links auf den Kamm der flachen Düne im Vordergrund herangeschritten ist. Der Körper des großgewachsenen Mannes wird unten nahezu von der Seite wiedergegeben, und seine Kutte schleift er hinter sich her. Mit den Beinen, deren Stellung die unter der Kutte sichtbaren Füße verraten, ist er noch im Schreiten begriffen, mit dem Rumpf hält er jedoch inne, und erst seine Schulter vollzieht eine Wendung in die Bildtiefe hinein, bevor er seinen weitgehend von hinten zu sehenden Kopf dem Meer zuwendet. Die zahlreichen Andeutungen einer stürmischen, doch langsam drängenden Bewegung, die er vor Augen hat, entsprechen insgesamt der in der abendländischen Zivilisation dominanten Leserichtung, sodass die Natur sich hier nicht zuerst als landschaftlicher Tiefenraum, sondern als bewegter Text präsentiert. Die Stellvertreterfigur des Betrachters vollzieht diese Bewegung noch nach, steht ihr also nicht einfach meditierend gegenüber. Im Restaurierungsbericht wird keine Aussage darüber getroffen, ob Friedrich die Position des Mönchs erst relativ kurz vor der Fertigstellung verändert hat, wie Busch nicht unbegründet vermutet.³⁶ Doch selbst, wenn er den Mönch nicht zunächst von der Seite zeigen wollte und die Wendung zum Meer auch nicht auf eine Überarbeitung zurückgeht, bleibt das Schrittmotiv bedeutsam: Als Heranschreitender wurde die Gestalt soeben noch, versetzt man sich in die Bilderzählung, von der Bewegung der Luft insgesamt umfassen und beherrschte die Natur so auch nicht. Friedrich hält den Mönch nicht in stiller Kontemplation des immensen Naturszenarios fest, wie man oft voreilig beschreibt, sondern im Augenblick des Innehaltens in seiner Bewegung, die der Richtung nach dem Zug der Naturkräfte entspricht.

Friedrichs Thematisierung des Betrachters als Rückenfigur im Bild und die Entleerung des Gemäldes sind zwei Strategien, die auf das Gleiche hinauslaufen: auf die metapoetische Kritik des Gemäldes als Medium der Landschaftsmalerei. Während der Maler wie der Betrachter im „Kapuziner“ eine Ersatzfigur findet, mit der er sich, wie zu zeigen sein wird, letztlich doch nicht identifizieren kann, wird für ihn zugleich der Bildraum zum Experimentierfeld. Im ausgegrenzten Ort fiktionaler, visueller Erfahrung wird der Bereich möglicher Erkenntnis und zugleich dessen Überschreitung, die zur

Naturwissenschaft, Kunstliteratur und Malerei des 18. Jahrhunderts, Weimar (VDG) 2009; Andrea Gott dang, *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum, 1780–1915*, München und Berlin (Deutscher Kunstverlag) 2004.

³⁶ Busch 2003 (wie Anm. 26), S. 61, u.a. zur vorherigen Position der Gestalt: „Er stand leicht zu uns gewandt, und ich möchte vermuten, dass er sinnend zur Seite geschaut hat.“ Veränderungen an der Gestalt des Mönchs ließen sich durch die Restaurierung nicht bestätigen, aber auch nicht ausschließen. Mösl und Demandt (Hg.) 2016 (wie Anm. 25), Tafel 2, Infrarotreflektogramm, u. 4, Aufnahme im Ultraviolettlicht.

Reflexion auffordert, ausgelotet. Rückenfigur und entleertes Gemälde – in beiden geht das Verhältnis des Subjekts zur Welt nicht in der Betrachtung auf, sondern es wird metapoetisch überschritten. Spätestens seit Friedrichs *Mönch am Meer* wird das Bildfeld vom Subjekt und umgekehrt das implizierte Subjekt vom Bild aus erschlossen. Das Bildfeld kann dabei für die Erkennbarkeit der Welt stehen, aber auch für deren Infragestellung bzw. für die Einsicht in deren Beschränktheit. Im perspektivisch durchkonstruierten Gemälde wie Lorrains *Odyseus bringt Chryseis ihrem Vater zurück* sind Evidenz und Gewissheit vorherrschende Aspekte des so erschlossenen Bildraums als Spielfeld der Episteme; im *Mönch am Meer* dominieren dagegen Ambiguität bis hin zum visuellen Oxymoron, schließlich „Opazität“. Darunter versteht Louis Marin das Zeugnis einer Form der Selbstreflexion der Semiosis im Bildmedium, welche jeder „Transparenz“ entgegensteht. Vor dem in diesem Sinne *opaken* Bild gerät das Zeichenmaterial gegenüber dem damit Gemeinten in den Vordergrund, vor dem *transparenten* dagegen in Vergessenheit. Im opaken Werk wird die Erfüllung der Relation von Zeichen und Bezeichnetem behindert; im Extremfall kann sie gar im Zeichenmaterial kollabieren.³⁷ Die Kritiker haben durchaus bemerkt, dass Friedrichs *Mönch am Meer* kurz vor einem solchen Zusammenbruch der Semiosis steht.

Insofern hat der Maler einen entscheidenden Schritt in der Geschichte der Formatierung des Leinwandgemäldes getan (dazu unten mehr in Anhang I. *Formatierungen*). In der Frühneuzeit war das Bewusstsein dafür aufgekommen, dass die Geschichte des Bildes, genauer der Strategien der Erschließung des Bildfelds, mit der des Subjekts, vertreten durch den Betrachter, und seiner Ansprüche an „seine“ Welt diskursiv zusammenhängt. Schon während der Renaissance wurde nur selten der Albertische Fensterblick nachgestaltet; weit öfter wurde die perspektivische Bildordnung gestört, wenn nicht durchbrochen, und der Betrachter durch die ihm abverlangte Erschließungsleistung

³⁷ Der Aufsatz ist insofern in einer weiteren Debatte verortet, welche einerseits um die epistemischen Leistungen bzw. die Präsenzeffekte visueller Veranschaulichung, andererseits um deren Grenzen geführt wird: Vgl. einerseits: Horst-Michael Schmidt, *Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung*, München (Fink) 1982; Wilfried Sellars, „Kant’s Views on Sensibility and Understanding“, in: *The Monist* 51, Nr. 3, S. 463–491; Robert Audi, „Self-Evidence“, in: James E. Tomberlin (Hg.), *Philosophical Perspectives XIII* (Epistemology), Cambridge MA (Blackwell) 1999, S. 205–228; Gabriele Wimböck, Karin Leonhard, Markus Friedrich (Hg.), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der frühen Neuzeit*, Berlin (LIT) 2007, bes. die Einführung, S. 11–40, sowie der Beitrag von Jan-Dirk Müller, S. 59–84. Andererseits: Louis Marin, „Transparence et opacité de la peinture... du moi“ [1992], in: Pierre-Antoine Fabre, mit Daniel Arasse, Alain Cantillon, Giovanni Careri, Danièle Cohn u. Françoise Martin, *L’écriture du soi*, Paris (PUF) 1999, S. 127–136; Dario Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London (Reaktion) 2002, S. 9–20 (zu „accidental“, „hidden“ u. „potential images“) Verena Krieger, „At war with the obvious“ – Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen“, in: dies. u. Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln, Weimar u. Wien (Böhlau) 2010, S. 13–52.

auf sich selbst zurückverwiesen. Bei Friedrich bleibt der Zusammenhang von Subjekt und Welt nicht latent. Radikal wird er im Verhältnis von Einhegung und Entgrenzung desjenigen fassbar, was sich im Bildfeld zeigt – gerade dadurch, dass es sich hier entzieht.³⁸ Die zeitgenössischen Kritiker haben den Zusammenhang einer doppelten Infragestellung, der des Bildfelds wie der des durch den „Kapuziner“ vertretenen Subjekts, denn auch in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung gestellt.

4. „Anspruch“/„Abbruch“ – und abgeschnittene Augenlider. Motive der zeitgenössischen Rezeption des *Mönchs am Meer*

In der ersten Kritik des Gemäldes, die noch vor der Berliner Ausstellung erschien, wird die Landschaft nur summarisch beschrieben, ohne dass auf den unerhörten Verzicht auf die Strategien der rahmenden, tiefenräumlichen Inszenierung der Landschaft eingegangen würde. „Man sieht das Meer, dessen grünliche, Schaum aufwerfende Wellen vom Winde mäßig bewegt sind,

³⁸ Der Zusammenhang von Welt und Subjekt ist natürlich schon ein Kernthema der Theorie der Perspektive – auch im Rahmen des aus Alberti abgeleiteten (und ihm in Späteres vorwegnehmender Eindeutigkeit unterschobenen) Konzepts des Gemäldes als Fenster zur Welt. Wichtigste Quelle: Leon Battista Alberti, *De pictura*, [1435] in: ders., hg. von Oskar Bätschmann, S. 200–209. Vgl. zum weiteren Fragenkreis des Auges als Fenster zur Welt: Rolf Selbmann, *Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne*, Berlin (Reimer) 2010, 12; ders., „Ausblicke, Einblicke, Durchblicke. Eine kleine Geschichte des Fensters bis zur Moderne“, in: Maria Müller-Schareck (Hg.), *Fresh Widow. Fensterbilder seit Matisse und Duchamp*, Ostfildern (Hatje Cantz) 2012, S. 36–45; Gerd Blum, „Fenestra Prospectiva“. Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und in Urbino“, in: Joachim Poeschke u. Candida Syndikus (Hg.), *Leon Battista Alberti. Humanist, Kunsttheoretiker, Architekt*, Münster (Rhema) 2008, S. 77–122. Herausragende Publikationen zur Entstehung der Zentralperspektive: John White, *The Birth and Rebirth of pictorial Space*, New York (Yoseloff) 1958; Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit*, Heidelberg (Winter) 1969; Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris (Flammarion) 1987 – von Lacan aus erschlossen. Ein zum Gegenpunkt des Fluchtpunktes reduziertes Subjekt, das diesen freilich als jenen Punkt einsetzt, von dem aus sich die Welt aus den Angeln heben – oder eben rekonstruieren lässt, steht für eine andere Konzeption von Subjektivität als ein frühneuzeitlich modernes Subjekt, das sich selbst unerschließbar ist, gleich ob es zum „transzendentalen“ abstrahiert (und sich als individuelles Subjekt dadurch entfremdet) wird, oder ob es sich als Subjekt der Psychoanalyse der Rationalisierbarkeit entzieht und dadurch gezwungen ist, die Vorstellung des Selbstbesitzes als Illusion fallen zu lassen. Zu einer Gegengeschichte zur Albertischen Perspektive, auch im Gegensatz zu Boehm, in Bildern, in denen die Realitätseffekte der perspektivischen Illusion gebrochen werden, vgl. Johannes Grave, *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*, München (Fink) 2015.

und darüber eine graue, von Dünsten schwere Luft. Den Vordergrund macht ein Streif des weißen sandigen Strandes, um den einige Möwen schweben.“ Der Verfasser, Christian August Semler, geht dann auf die Rückenfigur ein, die er nicht als Mönch beschreibt:

„Was mir aber vorzüglich an diesem Bilde gefiel, war die Bedeutsamkeit, welche der Künstler der einfachen Scene durch eine einzige Figur zu geben gewusst hat. Ein kahlköpfiger Alter in einem braunen Gewande steht auf jenem Strande, fast ganz gegen das Meer hingewendet und scheint, wie seine Stellung und besonders die das Kinn unterstützende Hand anzeigen, in tiefes Nachsinnen versunken. Niemand wird wohl zweifeln, dass das Unermessliche, was sich vor seinen Augen in die weite, düstre Ferne hin ausbreitet, der Gegenstand seines Nachdenkens ist; man fühlt sich angezogen, mit ihm zu sinnem; jeder leiht ihm vielleicht andere Gedanken, weil jeder von dem großen und ernsten Gegenstände eine andere geistige Ansicht zu nehmen, durch seine Individualität bestimmt wird; indessen convergiren doch alle diese Gedankenreihen, und es gibt einen Punkt, wo sie zusammentreffen.“³⁹

Schon in diesem Text wird der Blick vom Meer zurück auf die Rückenfigur, und von dieser weiter zurück auf den oder vielmehr die Betrachter gerichtet. Der „Alte“ als deren innerbildliche Stellvertreterfigur bietet sich als Projektionsfläche für viele an, von denen jeder etwas anderes sieht; zugleich versammelt sie in einer Person sozusagen eine Mehrzahl von empirischen Subjekten. In einem fernen, allen gemeinsamen Fluchtpunkt werden all diese in der einen transzendentalen Subjektivität des um Erkenntnis bemühten Subjekts zusammengefasst.

Auch Johanna Schopenhauer, die Mutter des Philosophen, die Friedrich im Herbst 1810 in seinem Atelier besuchte, betrachtet das Szenario von der Gestalt des Mönchs aus, den sie vom zönotisch lebenden Kapuziner im Sinne einer bestimmten, eher populären Auffassung von Romantik zu einem Eremiten singularisiert: „Der Eremit steht am Gestade, als versuche er die Wellen zu zählen; sie gleiten vorüber ohne Spur, und wer kann ihren Anfang, ihr Ende ermessen?“ Ihr fehlt ein Symbol, etwa ein Stern, der den Betrachter leiten und begleiten würde: „Welch ein Bild des Todes ist diese Landschaft!

³⁹ Christian August Semler, „Über einige Landschaften des Malers Friedrich in Dresden“, in: *Journal des Luxus und der Moden*, 24, 1809, Heft 4, S. 233–238, hier, zit. S. 233–234. Als Kronzeugentext für seine Deutung wird dieser Text herangezogen von Hilmar Frank, *Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*, Berlin (Akademie-Verlag) 2004, S. 22–23. Vgl. Busch 2003 (wie Anm. 26), S. 59–64 macht darauf aufmerksam, dass Friedrich das Werk möglicherweise umgearbeitet hat, nachdem Semler es gesehen hat. Er zitiert (auf S. 60) weitere Kritiken, deren Autoren eventuell auf andere Zustände reagieren, so Helene von Kügelgen am 22. Juni 1809: „Der Himmel ist rein und gleichgültig ruhig, kein Sturm, keine Sonne, kein Mond, kein Gewitter“, und den Jenaer Buchhändler Karl Friedrich Frommann, 24. September 1810, der von der „Ostsee mit schön blinkenden Wellen beim letzten Viertel des Mondes und dem schwach blitzenden Morgenstern“ spricht.

Wie schauerlich, wie hoffnungsleer ohne den ewigen Stern der Liebe, der oben blinket.“⁴⁰

Obwohl die *Abtei im Eichwald* [Abb. 2] und der *Mönch am Meer* [Abb. 1] als Pendants konzipiert und von Friedrich vermutlich auch in seinem Atelier wohl so präsentiert worden waren, findet die Mutter des Philosophen Arthur Schopenhauer im Gemälde mit der Ruine des Zisterzienserklosters nahe Greifswald nicht das rettende Symbol, nach dem sie gesucht hat. Unter der Eingangswand der Kirche, die dem Maler seit seiner Kindheit vertraut war, halluziniert er die Mönche, die den zu seiner Zeit verlassenen Ort Jahrhunderte zuvor – und vor der Reformation – mit benediktinischer *stabilitas loci* bewohnt hatten. Über der Grabtragung eines Mitbruders ragt ein gotisches Lanzettfenster auf, das einen Ausschnitt des sich nach oben aufhellenden Himmel einrahmt. Durch diese Motiverfindung wäre die *Abtei im Eichwald* durchaus geeignet gewesen, das „Bild des Todes“ insgesamt als ein Symbol der Hoffnung – wenn auch ohne Stern – zu ergänzen. Auch als die beiden Gemälde in Berlin über- oder nebeneinander gezeigt wurden, vermochte das eine nicht mit der Trostlosigkeit des anderen zu versöhnen. Die zeitgenössische Kritik zeigte sich auch auf der Ausstellung vom *Mönch am Meer* erschüttert, ohne im Pendant Trost zu finden. Erst spätere Kunsthistoriker haben die Herausforderung jeglicher Gewissheit, mit der sich Friedrichs Rückenfigur konfrontiert sieht, durch das Hoffnungszeichen über dem uralten Begräbnis neutralisiert. Der „Mönch“ ist übrigens ein Kapuziner, kein Zisterzienser, der sich aus Eldena ans weite Meer hätte verlieren können. Das allein verbietet es, die beiden Leinwände als Szenen einer Narration, etwa als Stationen des Erlebens einer Hauptfigur zu lesen, die im einen Gemälde schaut, im anderen beerdigt würde. Es ist durchaus möglich, dass der Maler sich zur heillosen Entleerung des Szenarios des *Mönchs am Meer* nur durchringen konnte, weil er zugleich an dem weniger hoffnungslosen Pendant gearbeitet hat, zumal die Radikalität der Komposition in Friedrichs Werk keine Wiederholung findet. Dennoch hat er beide Kompositionen nicht miteinander versöhnt. Selbst wenn eine nihilistische Provokation ihm tatsächlich ferngelegen haben mag, so haben die Zeitgenossen das Gemälde so gelesen. Die Interpretationen großer Geister unter Friedrichs Zeitgenossen haben die Reputation des Gemäldes gemacht. So nützlich eine Erklärung aus der Psychobiographie des Künstlers sein mag, so wäre es doch naiv, einen jungfräulichen Blick auf die Leinwand gewinnen zu wollen, bei dem man von der Rezeption absehen und das Werk – intentionalistisch oder gar biographistisch – *allein* als Zeugnis persönlichen Erlebens werten könnte.⁴¹

Die Haltlosigkeit des Betrachtens, ja der sich selbst enteignete Blick waren auch das Leitmotiv einer berühmten Kritik, die Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist gemeinsam, doch nicht einver-

⁴⁰ [Johanna Schopenhauer,] „Über Gerhard von Kugelgen und Friedrich in Dresden, Zweiter Brief. Der Landschaftsmaler Friedrich“, in: *Journal des Luxus und der Moden*, November 1810, S. 692 (zit. nach Busch 2003 [wie Anm. 26], S. 68).

⁴¹ Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, München (Deutscher Kunstverlag) 2008.

nehmlich, verfasst hatten. Der Text, der am 13. Oktober 1810 unter dem Titel „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“ in den *Berliner Abendblättern* erschien, war allein von Brentano (kurz „cb“) gezeichnet. Als Herausgeber der Zeitschrift hatte Kleist jedoch entscheidend eingegriffen. Nach Brentanos Protest musste er am 22. Oktober auch öffentlich kundtun, der Text habe „dadurch, dass er nunmehr ein bestimmtes Unheil ausspricht, seinen Charakter dergestalt verändert“, dass er nur den Worten, nicht dem Sinn nach noch den anderen Autoren – von Arnim wird miterwähnt – mit zugeschrieben werden könne. Christian Begemann hat der Textgenese im Jahre 1990 eine ausführliche Studie gewidmet, die hernach in der kunsthistorischen Fachliteratur auf die eine oder andere Weise kommentiert worden ist.⁴²

Vor ebenso wie nach der stark kürzenden Überarbeitung durch Kleist hob der Text mit einer Passage Brentanos an, in die Kleist nur wenig eingriff. Unten wird Brentanos Variante zitiert. Auch in dieser – gerade aufgrund der zögernden, nur scheinbar ungereimten Formulierungen vielsagenden – Darlegung wird der Blick von der „Wasserwüste“ zurück auf das Subjekt gerichtet, das schließlich derart in den Vordergrund gerät, dass es für das Gesehene, die See, blind wird. Der Text oszilliert zunächst zwischen dem Erblickten und dessen Wirkung, zugleich zwischen dem Blick und dem Blickenden, bevor der Leser bei einem Gegensatz zwischen einem „Anspruch“ und einem „Abbruch“ strandet:

„Es ist herrlich, in unendlicher Einsamkeit am Meeresufer unter trübem Himmel auf eine unbegrenzte Wasserwüste hinzuschauen, und dazu gehört, daß man dahin gegangen, daß man dahin zurück muß, daß man hinüber möchte, daß man es nicht kann, daß man alles zum Leben vermißt, und seine Stimme doch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, in dem einsamen Geschrei der Vögel vernimmt; dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, den einem die Natur tut. Dieses aber ist vor dem Bild unmöglich, und das, was ich vor dem Bild selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mir das Bild tat, indem es denselben nicht erfüllte; und so wurde ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blickte, die See, fehlte ganz. [...]“⁴³

Was das Subjekt der Betrachtung angeht, so lässt die Formulierung „man“ zunächst offen, ob der Betrachter oder der innerbildlich blickende „Kapuzi-

⁴² Zitiert nach: Christian Begemann, „Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung“, *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 64, 1990, S. 54–95, erneut im Internet: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/begemann_wahrnehmung.pdf (Zugriff zuletzt Frühjahr 2017); vgl. die Anm. 6–9, worin die umfangreiche, vorherige Literatur zur Klärung der philologischen Fragen zitiert wird. Zur Klage über die „philologische[] Nonchalance“ im Umgang mit diesem Text: Internetversion, S. 2.

⁴³ Clemens Brentano, „Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner“, in: Friedmar Apel (Hg.), *Romantische Kunstlehre. Poetik und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*, Frankfurt a.M. (Deutscher Klassiker-Verlag) 1992, S. 351–356, zit. S. 351, Anm. S. 846–849.

ner“ gemeint ist; offenbar wird eine Identifikation beider zunächst vorausgesetzt, bevor der Text diese im Wechsel zum „ich“, von dort aus zum „Kapuziner“, der endlich klar als solcher erkannt wird, noch einmal ausdrücklich vollzieht. Dieses Schwanken der Fokalisierung – um einen in den Literaturwissenschaften geläufigen Terminus Gérard Genettes für die Verortung der Erzählperspektive in Personen der Diegese heranzuziehen⁴⁴ – verdeutlicht, dass das einsame Subjekt sich angesichts des Ambientes seiner selbst als Ort seines Blickes nicht sicher sein kann. Sehen und Sehnen werden eins; das skopische Regime wird von der Ökonomie der Wünsche und Triebe beherrscht. Das schöne Bild vom „Anspruch“ und vom „Abbruch“ können wir dahingehend deuten, dass Brentano zwar die Sehnsucht nach der Begegnung mit der unermesslichen Natur durch Friedrichs Gemälde aufgerufen sieht („daß man hinüber möchte, daß man es nicht kann“), diese aber durch das Naturerlebnis selbst und seine Vermittlung im Gemälde ungestillt gelassen wird, und zwar derart, dass der Ausblick in die Tiefe, das Ziel der Sehnsucht, am Ende kollabiert.⁴⁵ Die Termini „Meeresufer“ – „trüber Himmel“ – „Wasserwüste“ – steigern die Verunsicherung, ja Bedrohlichkeit. Der Objektverlust geht mit dieser Steigerung einher. Wenn der Leser, bzw. der Betrachter, als „man“ adressiert wird, so verliert sich sein Bewusstsein im gleichen Zug an die Instanz des Begehrens. Am Ende erleben beide – Subjekt wie Objekt – einen traumatischen Kollaps, der nur die stumpfe Bildfläche zurücklässt: „die See, fehlte ganz“.

Auch von Arnim fand in der Leinwand nicht das, wonach zu suchen er sich doch durch das Werk selbst veranlasst sah. Er ließ später im Text einen unbekanntem, „glimpflichen langen Mann“ – autofiktionaler Vertreter des Autors – auftreten, der dieses Gemälde in Diderotscher Manier zum Ausgangspunkt nahm, um bessere zu imaginieren.⁴⁶ In ihm kann man so etwas wie einen Doppelgänger des „Kapuziners“ sehen, der vor dem Gemälde hinter diesem steht und ihm sozusagen über die Schulter schaut, doch nur, um sich schlussendlich zu fragen, warum der Mönch seiner Betroffenheit nicht mit mehr Emphase Ausdruck verliehen habe. Da der Maler es nun einmal verschmäht habe, ihn als schlafende Kontrastfigur im Gegensatz zur Landschaft zu bringen, wäre eine Steigerung seiner Ausdrucksgebärde in den Augen des „glimpflich langen Mannes“ unverzichtbar gewesen:

„Es freut mich“ sagte er, „daß es noch einen Landschaftsmaler gibt, der auf die wunderbaren Konjunkturen des Jahres und Himmels achtet, die auch in der ärmsten Gegend die ergreifendste Wirkung hervorbringen; es wäre mir aber freilich lieber, wenn dieser Künstler außer dem Gefühle dafür auch die Gabe und das Studium hätte, es in der Darstellung wahr

⁴⁴ Gérard Genette, „Diskurs der Erzählung. Ein methodologischer Versuch“ [1972], in: ders., *Die Erzählung*, München (Fink) 1998, S. 11–194, zur Fokalisierung S. 134–138, vgl. auch S. 241–245 im gleichen Band.

⁴⁵ Zur allegorischen Bildlichkeit in Brentanos literarischem Werk: Bettina Knauer, *Allegorische Texturen. Studien zum Prosawerk Clemens Brentanos*, Tübingen (Niemeyer) 1995.

⁴⁶ Roswitha Burwick, *Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim*, Berlin und New York (de Gruyter) 1989, S. 130–174.

wiederzugeben, und in dieser Hinsicht steht er ebensoweit hinter einigen Holländern zurück, die ähnliche Gegenstände gemalt haben, als er sie in der ganzen Gesinnung, worin er aufgefaßt, übertrifft; es würde nicht schwer sein, ein Dutzend Bilder zu nennen, wo Meer und Ufer und Kapuziner besser gemalt sind. Der Kapuziner erscheint in einer gewissen Entfernung wie ein brauner Fleck; und wenn ich durchaus einen Kapuziner hätte malen wollen, so hätte ich ihn lieber schlafend hingestreckt, oder betend oder schauend in aller Bescheidenheit niedergelegt, damit er den Zuschauern, denen das weite Meer doch offenbar mehr Eindruck macht als der kleine Kapuziner, nicht die Aussicht verdürbe. [...]“⁴⁷

Kleist strich diese Passage Arnims gänzlich heraus, formulierte dann Brentanos Abschnitte um und ergänzte sie in entscheidender Weise. Dem verärgerten Freund gegenüber musste er am 22. Oktober 1810 zugestehen, dass er sich den Text dadurch angeeignet hatte. Erst im Anschluss an Brentanos Part wendet Kleist den Blick vom Naturszenario ganz entschieden, nicht nur schwankend, zurück auf den Mönch. Kleist erst bringt die Verlassenheit des Menschen in der Welt als Leitgedanken des Gemäldes ins Spiel. Dass der Blick hier schutzlos der Weite des Naturereignisses ausgesetzt ist, dies drückt Kleist durch die schaurige Metapher der abgeschnittenen Augenlider aus.

„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, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen 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.“⁴⁸

Der Autor bezieht sich auf Edward Young, *Night Thoughts*, 1742–1744, „düstere Gräber- und Einsiedlerpoesien“ – so Werner Hofmann.⁴⁹ Begemann erklärt die schreckliche Metapher mit kunsthistorischen Argumenten, nämlich dem Verzicht auf rahmende, innerbildliche Motive und auf die regelgeleitete Erschließung des Tiefenraums. „Wo Rahmenschau und Vordergrund entfallen, die die Ansicht des Unermesslichen begrenzen, so den Betrachter sichern und stabilisieren und damit, psychologisch gesehen, dieselbe Funktion erfüllen wie das Schließen der Augen, da entgrenzt sich der Raum und überwältigt das Subjekt. In genau dieser Situation befände sich ein Mensch, dem die Augenlider weggeschnitten wären.“ Damit wäre, so Begemann, der Anspruch des Subjekts auf Selbsterhebung durch Sublimes „zu Boden geschlagen“.⁵⁰

⁴⁷ Brentano 1992 (wie Anm. 43), S. 351–356, zit. S. 355, Anm. S. 846–849 (die Passage wurde wohl weitgehend von Arnim entworfen).

⁴⁸ Zitiert nach: Begemann 1990 (wie Anm. 42), S. 54–95, erneut im Internet: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/begemann_wahrnehmung.pdf (Zugriff zuletzt Frühjahr 2017), S. 2.

⁴⁹ Hofmann 2000 (wie Anm. 3), S. 58.

⁵⁰ Begemann 1990 (wie Anm. 42), S. 84–145; Internetversion, S. 16.

Doch allein mit Kriterien, die erst die neuere Kunstgeschichte herausgearbeitet hat, kommt man der Radikalität, zugleich der überraschenden Modernität dieses Texts nicht bei. Denn Kleist wendet sich, anders als Brentano, nicht eigentlich dem Betrachter (und seiner Stellvertreterfigur) zu, sondern radikaler dem Blick selbst, der nur implizit durch das Erblickte auf sich zurückgeworfen wird. Zuerst stattet er den Blick mit Lebenskraft aus, ja, er erlebt sich gar als „der einzige Lebensfunke“, das einzig Lebendige, das der Betrachter nach Kleist, der die Möwen dabei übersieht, „in der Welt“, zugleich „im weiten Reich des Todes“, ausmacht.⁵¹ Dieser Blick ist für sich selbst Höhepunkt der Selbstermächtigung, dem alles Objekt ist, „Mittelpunkt im einsamen Kreis“, und er erfährt sich dabei doch auch in seiner bedrohten Lebendigkeit. Hofmann hat diesen Gegensatz auf die Formel gebracht: „Der Mensch ist verloren, hat aber doch eine dominierende Funktion.“⁵²

Der Blick, in dem spätere Vitalisten von Schopenhauer bis zu Nietzsche vorweggenommen werden, erlebt sich als „einzigster Lebensfunke“ – wie etwa ein Bergwanderer nichts als seinen eigenen Atem hören mag –, er wird darüber hinaus jedoch zu einer Synekdoche (pars pro toto) des Lebens schlechthin.⁵³ Und als solche sieht Kleist den Blick hier ausgesetzt, bedroht, bevor er ihn dem Erblickten wie einer alles versengenden Sonne aussetzt. Freilich erreicht Kleist diese Zuspitzung, indem er die Augenlider nicht, wie es naheliegend gewesen wäre, als Metapher für den Rahmen einsetzt, sondern für die rahmenden Motive eines traditionellen landschaftlichen Ausblicks, die hier fehlen. Der Rahmen – „nichts, als der Rahm“ – bleibt dann willkürliche und insofern sinn- und bedeutungslose Begrenzung, nicht Rahmung in gleich welchem metaphorischen Verständnis. Insofern überspringt auch Kleist das Medium zugunsten des Inhalts, den es zu zeigen gibt. Dabei war Arnims Text im Gegenteil von einem gesteigerten Bewusstsein für das Medium, nämlich die Landschaftsmalerei und ihre Konventionen getragen. Wenn Kleist diesen Absatz löscht, so verfolgt er damit sicherlich auch das Ziel, sowohl die Vermittlung des Blicks durch den *Mönch* als auch die durch das Medium im Fortgang der Lektüre zugunsten der Substanz des bloßen Blicks in den Hin-

⁵¹ Helmut Pfotenhauer, „Kleists Rede über Bilder und in Bildern. Briefe, Bildkommentare, erste literarische Werke“, in: ders., *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem 18. Jahrhundert*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2000, S. 85–108 (S. 84 zum Motiv der Möwen im *Mönch am Meer*).

⁵² Hofmann 2000 (wie Anm. 3), S. 56–60, zit. S. 57. Nach Johannes Grave verweigert sich Kleist der Illusion, der Betrachter stehe selbst am Strand, und die Einnahme der Position des Mönchs versetzt den Betrachter in eine „haltlose Lage“. Damit meint er ein unabschließbares Schwanken des Betrachters zwischen einer Identifikation, zu der dieser durchaus angeregt wird, und deren Infragestellung, das nicht zur Ruhe kommt. Vgl. Grave 2012 (wie Anm. 26), S. 159f. Liest man die Passagen von Brentano und Kleist zusammen, scheint der Text insgesamt zuerst zur Identifikation mit dem „Kapuziner“ aufzufordern, um diese Figur dann sozusagen ein- oder gar auszuklammern und den Betrachter schrittweise zum Kollektivsubjekt eines vitalen Blickens zu transformieren.

⁵³ Einen Zugang zur jüngeren Literatur über Kleists „zerbrochene Bilder“ bietet Ingo Breuer, „Bildlichkeit und Metaphorik“, in: ders. (Hg.), *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart u. Weimar (Metzler) 2009, S. 291–295.

tergrund zu drängen. Der Blick wird solcherart in gleicher Weise auf sich selbst reduziert wie die Leinwand, die hier radikal als das *objet-tableau* aufgefasst wird. Zwischen beiden fehlt die Vermittlung, und so wird das Objekt-Sehen des Mediums und das Sehen der durch dieses vermittelten Fiktion als Kippfigur erlebbar.

Das Subjekt wird durch diesen Kunstgriff – in radikaler Vorwegnahme der Blickregime des 19. Jahrhunderts – geradezu auf das Skopische reduziert und ganz in seinem lebendigen Blick versammelt. „Als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären“ – d.h. auch, dass der Blick, der sich hier noch selbst erlebt, stellvertretend für das Leben im Allgemeinen, schon im Verstumpfen, im Ersterben, kurz vor der Weißausblende steht. – Das Ende des Blicks steht nicht für einen Tod unter Lebenden, sondern für den Tod schlechthin, absolutes – und als solches, folgt man Vladimir Jankélévitch, undenkbares – Ende, Grenze rationaler Erfassung, und, wie Kleist versteht, eben auch des Sehens, das die Lebenden ja stets – auch im Traum, in den „Nachtgedanken“ à la Young – begleitet!⁵⁴ Kleist macht den Blick vor diesem Gemälde zur Synekdoche eines Lebens, das als ausgesetztes um sich bangt und um sein Sterben weiß.

Im Anschluss imaginiert Kleist wie Arnim ein weiteres Gemälde. „Mit seinem Geist“ ließe sich „eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen“, „mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam lustert“. Der Sand steht für die Materialität, die Kleist hier im Gemälde nicht übersetzt, sondern unter Überspringung der medialen Vermittlungsleistung als bloßes Zeichenmaterial ins Bild importiert sieht. Dieses in seine Materialität kollabierende Zeichen kann seiner Natur nach – und als Teil der Natur, nicht der visuellen Kultur – nicht nur bei Menschen, die visuelle Bedeutungen zu verstehen imstande sind, sondern auch bei Tieren, also unmittelbar, seine Wirkung entfalten:

„Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eigenen Kreide und ihrem eigenen Wasser malte; so glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann.“

Den seit der Antike erneuerten Topos der Rivalität der Malerei mit der in ihr gezeigten Natur kann man kaum weiter überspitzen. Hier täuscht der Maler

⁵⁴ Das Erblinden durch Betrachten der Sonne wurde im 19. Jh. zu einem Topos der Erforschung der Optik. So erblindete Gustav Theodor Fechner eine Zeitlang aufgrund von Selbstexperimenten. Michael Heidelberger, *Nature from within. Gustav Theodor Fechner and his Psychophysical Worldview*, Pittsburgh PA (University of Pittsburgh Press) 2004, S. 47–50. Es wäre leicht, an dieser Stelle auf Heidegger und das „Dasein zum Tode“ zurückzugreifen. Stattdessen sei – zur radikalen Undenkbarkeit des Todes, ein Gedanke, der über Heidegger hinausgeht – ein anderes, grundlegendes Werk zitiert, das zum Ausgangspunkt einer kulturwissenschaftlichen „Thanatopoetik“ geworden ist, in deren Zentrum die verwirrende Eloquenz der Apophatik steht: Vladimir Jankelevitch, *Der Tod* [1977] Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2005, S. 278–311. Vgl. auch Aage A. Hansen-Löve, „Grundzüge einer Thanatopoetik“, in: ders. (Hg.), *Thanatologie, Thanatopoetik: der Tod des Dichters, Dichter des Todes*, München (Sagner) 2007, S. 7–78.

nicht wie ein zweiter Zeuxis Vögel, die gemalte Trauben picken wollen, sondern heulende Wölfe – natürlich metaphorische Genossen des „Kapuziners“, und des Betrachters, beide reduziert auf die animalische Vitalität des bloßen Sehens.⁵⁵ Kleist steigert den antiken Topos zur Utopie der Selbstausslöschung des Mediums, das sich selbst ausschaltet, statt vom verborgenen Sinn einer von sich aus aussagekräftigen Natur („natura loquitur“) zu künden, und das betrachtende Subjekt zudem mit in den Abgrund der zusammenbrechenden Semiosis stürzt. Diese Strategie der Reduktion des Zeichens auf das Material passt konsequent zur Leugnung des Rahmens als Element, das der Malerei ihren Rhythmus zuweist – und sei es nur durch die Horizontale und die Vertikale als von der Begrenzung in das Begrenzte abstrahlende, orthogonale Konstanten. Das Medium Ölgemälde, ob es sich nun um Ölfarben oder um Rahmungen handelt, wird in seiner Konstitution offengelegt – gerade dadurch, dass diese letztlich übersprungen wird.⁵⁶

Der Kollaps des Subjekts, zugleich des Lebens, das sich seiner selbst im (ersterbenden) Blicken innewird, muss hier seinen Endpunkt finden. Im Anschluss an diese Passage steigt Kleist denn auch aus dem Spannungsverhältnis von haltloser Landschaft und gleichermaßen haltlosem Subjekt aus. Er greift nur stark kürzend auf Brentanos Vorlage zurück, um sich bzw. den Erzähler im Gerede der Besucher wiederzufinden – oder besser: zu verlieren. Brentano hatte nach der ersten Charakterisierung des Werks in seinem Text Gespräche wiedergegeben, die er vor dem Gemälde belauscht haben will. Da streitet man sich denn sogleich: Was ist hier „unendlich und erhaben“? Die Landschaft, die See, der Kapuziner, oder Friedrich? Vordergründig alberne Wortspiele erweisen beim zweiten Lesen ihren Tiefsinn. „Erste Dame: Hast du gehört, Louise? das ist Ossian. Zweite Dame: Ach nein, du mißverstehst ihn, es ist der Ozean.“ „Zwei Kunstverständige: [...] wie der nur solche trockene Dinge malen will! Zweiter: Sie wollen lieber sagen, wie er so nasse Dinge so trocken malen will.“ Auf mehreren Seiten lässt Brentano die Deutung des Gemäldes in Gesprächsfetzen, d.h. in der primären, oralen Rezeption aufgehen. Kleist kürzt dies auf einen Satz ein und reklamiert darin, da „seine eigenen Empfindungen [...] zu verworren“ seien, die „Äußerungen derer, die paarweise, von Morgen bis Abend, daran vorübergehen“, als seine

⁵⁵ Plinius d. Ä., *Naturalis historia*, Buch XXXV, 64, nach Adolphe Reinach, *La peinture ancienne. Textes grecs et latins* [1920], hg. von Agnès Rouveret, Paris (Macula) 1985, S. 212–213.

⁵⁶ Auch Grave arbeitet das Spannungsverhältnis von Trompe-l'oeil-Effekt und Materialität des Zeichens heraus, sieht beide Extreme hier aber paradox zusammenfallen. Gemäß der hier vorgeschlagenen Lesart wird das Verhältnis eher als Gegensatz, genauer als Kippmodell im Sinne des Wittgensteinschen „Sehens als“ (im Gegensatz zum Wollheimschen „Sehen in“) aufgefasst. Grave folgt einem seit Diderot nachvollziehbaren „Phantasma der natürlichen Darstellung“ und hat diesem in mehreren Texten nachgespürt. Hier einschlägig: Johannes Grave, „C'est la substance même des objets“. Kritische Überbietungen des Topos von den Trauben des Zeuxis bei Diderot und Kleist“, in: Isabelle Jansen und Friederike Kitschen (Hg.), *Dialog und Differenzen 1789 bis 1870. Deutsch-französische Kunstbeziehungen*, Berlin (Deutscher Kunstverlag) 2010, S. 79–92.

Zeugen, durch die er sich habe „belehren“ lassen. Den Prozess, durch den der Autor zu seiner Einschätzung gelangt ist, dreht er gegenüber Brentano also um: Wenn dieser den Text im vielstimmigen Gerede des Publikums ausklingen lässt, steht die Wirksamkeit des Gemäldes durch die Aneignung seitens der anonymen Menge als gewährleistet da. Kleist dagegen schreibt schlussendlich als Sprachrohr des Publikums, dessen Einschätzungen ihm erst den Mut gegeben hätten, seine eigenen, „zu verworrenen“ Empfindungen „auszusprechen“. Es ist durchaus konsequent wenn er, der den „Lebensfunken“ im Blick versammelt sah, das schreibende Subjekt schlussendlich zum Kollektivsingular macht, statt es – wie Brentano – in mittlerweile stereotyp romantischer Weise in seiner Einsamkeit und Sehnsucht der gesprächigen Menge entgegenzustellen.⁵⁷ Wie das Bezeichnete, der Sand und die Dünen, im Zeichenmaterial – der Kreide, mit der sie gemalt sind – kollabiert, so verliert sich auch das Subjekt, nämlich an die Menge.

Wenn diese dann nicht mehr über die Darstellung, sondern über das Dargestellte raisonniert, als wäre sie „wie Füchse und Wölfe“ direkt damit konfrontiert, dann verliert die Malerei ihre Rolle als Vermittlerin, als Medium. Radikaler als Friedrich führt Kleist uns ins „Immedium“ – Vorwegnahme postmoderner Vorstellungen des Simulakralen.

5. Das „Geschrei“ der Möwen und der „Kapuziner“ als anachronistische Figur – die ironische Grundierung moderner Subjektivität

[Abb. 1] Vielleicht brachte der Maler das Sublime gerade dadurch ins Spiel, dass er sein und des Betrachters alter ego im Gemälde in eine Kapuzinerkutte kleidete! Vielleicht ist die Distanzierung des Subjekts von der Hybris, des Unendlichen im Endlichen habhaft werden zu wollen, ja nicht gegen die Theorie des Erhabenen gerichtet, sondern deren Teil!

Es ist durchaus plausibel, Friedrich die Auseinandersetzung mit dem philosophischen Begriff des Sublimen zu unterstellen. Adam Heinrich Müller hielt in den Jahren 1807–08 in Dresden Vorlesungen zur Ästhetik des Schönen und Erhabenen, die er unter dem Titel *Von der Idee der Schönheit* zum

⁵⁷ Begemann 1990 (wie Anm. 42), S. 84–145, Internetversion, S. 22. Begemann diagnostiziert in Brentanos und Kleists Text unterschiedliche subjekttheoretische Positionierungen, die einmal durch die Poetik romantischer Sehnsucht, ein anderes Mal durch das Konzept des Erhabenen und den Panorama-Blick grundiert sind: „Dem auf Selbsterhaltung und Herrschaft bedachten bürgerlichen Subjekt der Erhabenheitstheorien, das seine Unterlegenheit gegenüber der Natur ummünzen will in Erhebung über diese, steht in den romantischen Sehnsuchtskonzeptionen ein Subjekt gegenüber, das mit der Auflösung seiner Individualität liebäugelt. Ist es insofern antibürgerlich, so bleibt es doch zugleich dialektisch auf das bürgerliche Charaktermodell bezogen.“

Druck brachte. Die Hintergründe hat Johannes Grave 2012 erhellet. Dem Widerstreit zwischen „dem bildenden Geist und dem gebildet werdenden Stoff“ hat Müller besondere Aufmerksamkeit gewidmet.⁵⁸ Nun ist der Stoff in diesem Gemälde darauf hin angelegt, nicht gänzlich in der Semiosis aufzugehen, sondern sich als opak im Sinne Marins im Spiel zu halten – und, nach Kleists Lesart, letztlich zu obsiegen. Die Gegenüberstellung des Mönchs als winzig kleiner Bildgestalt und des haltlosen Naturszenarios würde selbst die (Schleiermachersche) Sehnsucht danach, vom Universum ergriffen und letztlich bergend umfassen zu sein, nicht einfach inszenieren können, ohne auch deren Scheitern im Spiel zu halten. Friedrich feiert in dem Mönch keineswegs die Höhenflüge, in denen sich die Vernunft als Noesis über jede Anschauung als Aisthesis erheben kann.

In einem Brief, den er um 1810 an Amalie von Beulwitz schrieb, äußert er sich in diesem Sinne. Der Text, den Helmut Börsch-Supan erst 1987 bekannt gemacht hat, hat die Deutungsarbeit der Kunsthistoriker in Gang gehalten. Er liest sich zunächst wie eine Verhöhnung früherer Deutungsversuche des Gemäldes – vor allem durch die Philosophen:

„Da hier einmal von Beschreibungen die Rede ist, so will ich Ihnen eins meiner Beschreibungen mittheilen, über eins meiner Bilder so ich unläng[s]t Vollendet habe; oder eigentlich, meine Gedanken, über ein Bild; den[n] Beschreibung kann es wohl nicht genannt werden. Es ist nemlich ein Seestük, Vorne ein öder sandiger Strand, dann, das bewegte Meer, und so die Luft. Am Strande geht tief sinnig ein Mann, im schwarzen Gewande; Möfen fliegen ängstlich schreient um ihn her, als wollten sie Ihn warnen, sich nicht auf ungestümmen Meer zu wagen. – Dies war die Beschreibung, nun kommen die Gedanken: – 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! Mit übermüthigem Dünkel, wennest [d.h. wänst] du der Nachwelt ein Licht zu werden, zu enträtzeln der Zukunft Dunkelheit! Was heilige Ahndung nur ist, nur im Glauben gesehen und erkannt; endlich klar zu wissen und zu Verstehn! – Tief zwar sind dein Fußstapfen am öden sandigen Strandte: doch ein leiser Wind weht darüber hin, und dein Spuhr wird nicht mehr gesehen: Thörichter Mensch voll eitlem Dünkel!“⁵⁹

Vergessen wir nicht, dass Friedrich sich in dem „Mann, im schwarzen Gewande“, als welchen er seine Rückenfigur nicht ganz akkurat bezeichnet, selbst dargestellt hat. Sich selbst also wirft er letztlich den „eitlen Dünkel“ vor! Vor seinen eigenen Ambitionen, als Lichtbringer und Zukunftsenträtsler Spuren zu hinterlassen, sieht er sich gewarnt, während er sie zugleich doch weiter nähren muss. Dies ist sicherlich kein autobiographisches Statement. Vielmehr ist die Selbstüberhebung, auch angesichts der Betrachtung der Naturgewalten, offenbar in der *Conditio humana* angelegt – der Akt der Hybridis ist ebenso aussichtslos, „töricht“, wie auch unvermeidlich.

⁵⁸ Grave 2012 (wie Anm. 26), S. 168.

⁵⁹ Helmut Börsch-Supan, „Berlin 1910. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit“, in: *Kleist-Jahrbuch* 1987, S. 52–75, S. 74f.

Ein Bilddetail, das bislang nur en passant in die Deutung des *Mönchs am Meer* einbezogen worden ist, obwohl es doch in Friedrichs eigenem Text über das Gemälde erwähnt wird, ist durch die Restaurierung deutlicher als zuvor lesbar geworden.⁶⁰ Der Maler wird von einigen kreischenden Möwen umflattert, die in zwei Reihen hintereinander aus der Tiefe der Wolkenfront zu ihm vordringen, ja regelrecht hervorstürzen. Ihren Rhythmus hat der Maler berechnet: Zwei erscheinen unten im Vordergrund in einigem Abstand zu beiden Seiten des „Kapuziners“ auf der Höhe seiner Füße vor den Dünen. Drei halten sich mit senkrechtem Flügelschlag direkt in seiner Nähe, hinter seinem sinnenden Kopf, in der Luft. Diese sind nur die vorn bei ihm angekommenen von drei weiteren der weißen Vögel, die sich oberhalb des Mönchs von oben rechts in glatterem Gleitflug aus der Ferne nähern. Ihr Bewegungszug in Gegenrichtung zu Wind und Wetter wird verdoppelt von einer zweiten Reihe von fünf Möwen, die weiter oben und etwas weiter entfernt in gleicher Richtung aus der Höhe heranfliegen. Die Vögel wurden augenscheinlich am Ende des Malvorgangs mit dem gleichen weißen Pigment aufgebracht wie die Schaumkronen der Wellen, die ihrerseits nicht größer als die Möwen in der Gischt sind und einen Rhythmus bilden, der mit dem ihren sozusagen synkopiert. Dieser Formenreim macht die „ängstlich schreienden“ Tiere, so Friedrich, in gesteigerter Weise zu Geschöpfen, ja zu Kündern der See. Man meint förmlich ihre Schreie zu hören, als wollten sie den „Kapuziner“ aus der tiefsinnig distanzierenden Betrachtung ihres Lebensraums, zu der er ja gerade erst ansetzt, aufwecken. Doch steht ihr „Geschrei“, von dem auch Brentano spricht, vielleicht auch für die Nähe zum Lächerlichen, die den Beschwörungen des Sublimen seit jeher nachgesagt werden. Die Dichtung beschreibt das Geschrei der Möwen oft – von Gezwitscher würde niemand reden –, und später werden sie zu Kündern spöttisch-teuflischer Weltverachtung.⁶¹

⁶⁰ Die vordere Reihe war zuvor schwächer – und in Reproduktionen kaum – sichtbar, die hintere war kaum mehr auszumachen und wurde regelmäßig übersehen. Mösl und Demandt (Hg.) 2016 (wie Anm. 25), Tafel 5 u. 6 (das Gemälde vor und nach der Restaurierung).

⁶¹ Eine an nordeutschen Küsten nicht selten zu findende Möwenart heißt „Lachmöwe“. – Joseph von Eichendorff besang 1834 „Seemanns Abschied“ (Erstdruck 1837), das u.a. von Hugo Wolf vertonte Gedicht eines von der Liebe an Land Enttäuschten, der mit den „Meerrössern“ aufbricht, sich mit dem „Meerweib“ vermählt und schlussendlich ins Paradies einläuft, während die Landbewohner von einer neuen „Sündflut“ ertränkt werden. Darin die Zeilen „Der Haifisch schnappt, die Möwen schrein – Das ist ein lustges Fechten!“ Vgl. Joseph von Eichendorff, *Werke*, Hg. von Ansgar Hillach, Bd. 1, München (Winkler) 1970, S. 57. Man beachte die inhaltliche wie zeitliche Nähe zu Heines Erzählung vom *Fliegenden Holländer*, 1834 erschienen in dessen *Memoiren des Herren von Schnabelewopski*: Heinrich Heine, *Werke und Briefe*, hg. von Hans Kaufmann, Band 4, Berlin u. Weimar (Aufbau) 1972, S. 79. Heines ironische Moritat wiederum war eine wesentliche Anregung für Richard Wagners Oper, zu der er 1839 die Idee fasste, um sie bis 1842 in einer ersten, um 1860 überarbeiteten Fassung zu vollenden. Vgl. Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, [1985], Stuttgart (Reclam) 1996, S. 14–34. Das zu Beginn der Ouvertüre erscheinende musikalische Motiv des plötzlichen Aufscheinens des Schiffs, vermittelt durch anschwellende

Diese Metapher passt nicht nur zu Friedrichs distanzierender Klage über den Hochmut des Mönches, sie spitzt sie bildlich weiter zu.⁶² Auch würde die

Blechbläserklänge, aus Nebel und Gischt, zuvor angedeutet durch flirrende Streichertriller, verdichtet die Idee einer Epiphanie, die in bildhafter Präsenz fort dauert. Das Meer steht – wie in Brentanos und Kleists Rezensionen des *Mönchs am Meer* – als vitalistische Metapher für die Natur, vor der ein seinerseits lebendiger Blick dem Leben als Ganzem (und damit letztlich einem Lebensstrom, an dem er selbst teilhat) begegnet. Das Meer vertritt also nicht das Ganze eines letztlich harmonischen Kosmos im Schleiermacherschen Sinne, sondern das drängende Leben, wie es in Schopenhauers „Willen“ konzipiert wird, bevor Freud es zum triebhaften „Es“ transformiert. Der in diesem Sinne zu ewigem Leben verfluchte Holländer sucht in Senta die Befreiung von der Verurteilung zu vital-bildhafter Dauerpräsenz. In der Neufassung, die Wagner um 1860 von der Oper anfertigte, wird Schopenhauers buddhistisch beeinflusstes Ideal der Entsagung dem blinden Lebensdrang entgegengestellt. Wagner konfrontiert es mit der christlichen Heilserwartung, wenn er den Holländer singen lässt: „Wenn alle Toten auferstehn, dann werde ich in Nichts vergehn.“ In der selbstmörderischen Sehnsucht nach Vergängnis der Hauptfigur wird, wie so oft im Ausgang von Schopenhauer, der Freudsche Todestrieb vorweggenommen. Friedrichs tosende See, wie sie von den Zeitgenossen rezipiert wurde, gehört zur Vorgeschichte dieser Tradition. Der Doppelung des vitalen Blicks und des Wunsches nach Entsagung im *Fliegenden Holländer* entspricht bei Friedrich nur auf den ersten Blick die weniger radikale Zurücknahme, die er im Brief an Amalie von Beulwitz als einen Rückzug darstellt, der nicht als Tragödie, sondern in Demut vollzogen wird. Seine Distanzierung vom „übermüthigen Dünkel“ des „Mannes“ angesichts der tosenden See mündet darin in den Aufruf zur Bescheidung auf „heilige Ahndung“. Wenn jedoch der Kapuziner im Gemälde vor dem „ungestümen Meer“ als dem „unerforschlichen Jenseits“ durch die Möwen „gewarnt“ wird, so drückt dieses Motiv eine radikalere Tragik der Position des Menschen zur Welt aus als die briefliche Mahnung zur Demut. – Eine entscheidende Rolle spielt das Motiv nunmehr freundlich vorankündigender Möwen auch in der Novelle *Der Leuchtturmwärter* des später (1905) für *Quo Vadis* mit dem Nobelpreis ausgezeichneten Henryk Sienkiewicz, 1882. Der Held Skamorski ist ein Pole, der sich, wie es heißt, herumgetrieben hatte, auch als Soldat, bevor er seinen treuen Dienst auf dem Turm in Aspinwall, unweit Panama, antrat. Der Dienst erweist sich als „halbes Grab“, das Dasein des alternden Protagonisten als „ständiges Dahinbrüten“. Beglückt erhält er schließlich ein Päckchen mit Büchern, und liest zum ersten Mal in seinem Leben polnische Dichtung. „Die Möwen kamen kreischend herangeflogen, als wären sie um ihren alten Freund beunruhigt. Die Stunde, in welcher er sie mit seinen Speiseüberresten fütterte, war angebrochen, und so kamen einige von der Turmspitze bis zu ihm herangeflattert. Dann kamen immer mehr und sie begannen ihn zu beschnäbeln und mit ihren Schwingen über seinem Haupte zu schweben. Das Rauschen der Flügel erweckte ihn. Nachdem er sich ausgeweint hatte, war ein strahlender Friede über ihn gekommen und seine Augen waren wie neu belebt. Unbewusst gab er seine ganze Nahrung den Vögeln, die sich mit Geschrei darüber stürzten, und er selbst griff wieder nach dem Buche.“ Als er darüber schließlich einschläft, läuft ein Boot auf Grund; es gibt aber keine Toten. Henryk Sienkiewicz, „Der Leuchtturmwärter“ [„Latarnik“, 1882], in: ders., *Ums liebe Brot und 10 andere Novellen*, Einsiedeln, Waldshut u. Köln (Benzinger) 1901 (Für den Hinweis danke ich Tanja Zimmermann.).

⁶² Friedrichs eigener Text kann tatsächlich wie eine Schleiermachersche Kritik am Konzept des Erhabenen gelesen werden, die der philosophierende Theologe selbst gar nicht ausbuchstabiert hat. Das Bild widerspricht dem: Schließlich identifiziert der Maler selbst sich mit dem Sehenden, und legt dies dem Betrachter auch nahe, bevor er dann von ihm abrückt. Doch selbst wenn der Mönch nach Schleiermacherscher Art schlussendlich in Demut von der Einheit des Universums angesichts der chaotisch tobenden

Debatte über das Sublime, das nicht erst in der Postmoderne in die Nähe zum Lächerlichen gerückt wird, hier durch eine gerade in der Auseinandersetzung mit der Romantik oft vernachlässigte Perspektive bereichert. Das *genus gravis*, als welches durch die Rezeption des Pseudo-Longinos das Erhabene seit dem frühen 17. Jahrhundert in der Rhetorik wieder eingebracht wurde, ist in der Aufklärung ebenso wie in der Romantik auch mit Aversionen aufgenommen worden.⁶³ Longinos hat bereits davor gewarnt, dass sublimе Rhetorik schwulstig und bombastisch werden kann. Ihm ging es jedoch nur um das Handwerk der Sprachgestaltung, nicht um den Fall des Subjekts im Moment seiner Selbstüberhebung. In diesem modernen Sinne wird das Umschlagen des Erhabenen ins Lächerliche erst seit dem späten 18. Jh. eingehender erörtert.⁶⁴ Friedrich bringt das Pathos des Sublimen ein, distanziert sich jedoch

See ergriffen wird, so kann der Maler ihn noch dafür verspotten, und dies im Gemälde durch die Möwen auch kundtun. Distanz hält er nicht nur gegenüber einem Verstandes- oder Vernunftbegriff des Erhabenen, sondern sogar noch von einer Selbstüberhöhung durch ein einfachhin vorausgesetztes, gleichsam ozeanisches Glaubensvertrauen.

⁶³ Brody 1958 (wie Anm. 3); Heininger 2001 (wie Anm. 3), S. 275–310 (dort weitere Literaturangaben).

⁶⁴ Pseudo-Longinos, *De Sublimitate*, hg. von Reinhard Brandt, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1966, III–IV, 1; Wolfgang Brassat, a.v. „Das Erhabene“ in: ders. (Hg.), *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin (De Gruyter Mouton) 2017, S., S. 596–628, zum 18. Jh. S. 614–617. Wolfgang Brassat hat mich aufmerksam gemacht auf ein Zitat Napoleons, „Du sublime au ridicule il n’y a qu’un pas ...“. Dies soll er 1812 während des Rückzugs aus Russland mehrfach gegenüber seinem Gesandten in Warschau, dem bald in Ungnade gefallenen Abbé Dufour de Pradt, geäußert haben, der den Ausspruch überliefert – und zwar in der Absicht, die besondere Art von „folie“, ja „monstruosité“ des vormaligen Empereur zu belegen. Vgl. Dominique Dufour de Pradt, *Histoire de l’Ambassade dans le grand duché de Varsovie en 1812*, Paris (Pillet) 1815, zit. nach der 7. Auflage, die schon 1816 im gleichen Verlag erschien, S. 215, 219f. (Online am 20.10.2017 eingesehen über das OPAC der Bayerischen Staatsbibliothek). Napoleon hat dieses Werk in St. Helena annotiert. Später wird der von Dufour de Pradt überlieferte Spruch oft ergänzt um „disait Fontenelle“ – unter Bezug Bernard Le Bouyer de Fontenelle, veröffentlicht in der (eher obskuren) Zitatensammlung: *Pensées Nouvelles et Philosophiques*, CCLXIV, Amsterdam 1777, S. 75. Regelmäßig zitiert wurde auch Thomas Paine: „One step above the sublime, makes the ridiculous; and one step above the ridiculous, makes the sublime again.“ Ders., *The Age of Reason: Part the Second*, London 1796, S. 82. Vgl. <http://quoteinvestigator.com/2015/06/24/sublime/>; Zugriff 16.8.2017. Werner Busch hat Johann Heinrich Füssli *Nachtmahr* (1790–91) unlängst als Grenzgang zwischen Pathos und Karikatur, dem Erhabenen und dem Lächerlichen gedeutet: Werner Busch, „Füssli ‚Nachtmahr‘. Der Alp und die Schöne. Eine Pathosformel und ihre Folgen“, sowie ders., „Zur Dialektik der Karikatur“, in: ders. u. Petra Maisak mit Sabine Weisheit, *Füssli’s Nachtmahr. Traum u. Wahnsinn*, Ausst. kat. Frankfurt am Main, Goethe-Institut, März–Juni 2017, Frankfurt am Main (Imhoff) 2017, S. 11–34, 139–143. Zum Erhabenen als Leistung des Betrachters, der – angeleitet durch den Bildtitel – von der „indistinctness“ des Gemäldes zur „distinctness“ der konzeptuell erschlossenen Bildgestalt zu gelangen hat, vgl. auch ders., „Turner und der Brand des Londoner Parlamentes“ in: Vera Fionie Koppenleitner (Hg.), *Urbs incensa: ästhetische Transformationen der brennenden Stadt in der Frühneuzeit*, Berlin u. München (Deutscher Kunstverlag) 2011, S. 149–173.

implizit zugleich davon, indem er den Mönch als kontemplative Gestalt inmitten des Geschreis der Möwen platziert.

Diese Lesart drängt sich allerdings erst auf, wenn man das Gemälde, nachdem man es zunächst aus einiger Distanz betrachtet hat, von Nahem ansieht, denn erst dabei wird man auf die Vögel aufmerksam. Dann aber wird auch die Überschau über die gesamte Szene von dem so gewonnenen Wissen durchdrungen. Der Effekt ist nicht „schreiend“, sondern er deutet sich inmitten der zwischen opakem Grau und transparentem Blau vermittelnden Leinwand vorsichtig an. Wir verstehen sozusagen, dass die Hauptgestalt das Gezeter der nahen Möwen selbst noch durch das Tosen der Wellen hindurch laut hören muss, doch bereits so tief in ihrer Betrachtung versunken ist, dass sie sich dadurch einstweilen nicht stören lässt. Für den Betrachter außerhalb des Fiktionalraums allerdings sind die Vögel in unwägbarer Ferne entrückt, ihre Schreie bleiben gedämpft.

Das bislang zu wenig beachtete Motiv sei hier als Symptom stark gemacht, das eine neue, den bislang freigelegten entgegenlaufende Sinnschicht des *Mönchs am Meer* nahelegt. Bisher wurde die Gegenüberstellung der Rückenfigur mit dem haltlos weiten Naturszenario stets als emphatische Konfrontation des Subjekts mit der Welt betrachtet. Diese kann nach erlösender Sinnstiftung durch religiöse Allegorik verlangen oder nicht. Sie kann von Sinnverlust oder aber von einem Versprechen transzendenter Erfüllung künden. Der Mensch kann sich hier in seiner Fähigkeit erleben, das ihn übersteigende Unendliche doch mit der Vernunft, oder auch nur in frommer Anschauung in seiner Einheit zu erfassen, oder er kann im Gegenteil gerade in seiner Kleinheit angesichts des Immensen, das er doch umgreifen will, durch die Möwen verhöhnt werden.⁶⁵ Den Gegensatz zwischen Kontemplation und Möwengeschrei stellt das Bild auf Dauer: der Kontrast zwischen den Höhenflügen seiner Einsicht und dem Unvermögen seiner Ansicht bringt den Menschen in die Lage, sich stets („vom Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht“) über sich selbst erheben zu *müssen* – und doch in der Kleinheit seiner Leiblichkeit befangen zu bleiben. Das ist es wohl, was die Möwen beschreien.

Derartige Lesarten, so konträr sie sein mögen, haben mindestens eine Gemeinsamkeit, nämlich, dass sie die Rückenfigur sämtlich als Substitut für

⁶⁵ Im Rückblick ließen sich auch in der älteren Friedrich-Literatur Polaritäten ausmachen, zwischen denen die Deutungsarbeit sich verortet: religiöse Allegorik, meist verbunden mit Sinnversprechen, versus Sinnverlust: Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, München (Prestel) 1973 – ein Werk, in dem Friedrichs religionsgeschichtliche Vorstellungen um die vorchristliche Zeit der Hünengräber, das katholische Christentum, schließlich die Reformation systematisiert werden, stünde so gegen Hartmut Böhme, „Rückenfiguren bei Caspar David Friedrich“, in: Gisela Greve (Hg.), *Caspar David Friedrich. Deutungen im Dialog*, Tübingen (edition diskord) 2006, S. 49–94. Ähnlich einander gegenüberstellen ließen sich Deutungen, welche die Erfahrung des Sublimen in den Vordergrund stellen, und solche, die gerade deren Infragestellung am Werk sehen, wobei letztere gängige Lesart geworden sind. Es wäre zu fragen, ob beide Positionen im *Mönch am Meer* nicht im Sinne einer negativen Theologie zusammenfinden.

einen Betrachter im Gemälde ansehen, der sich durch sie zur Identifikation aufgefordert sieht. Friedrich hat jedoch alles getan, um einer derartigen Identifikation, die er zwar deutlich auf den Plan bringt, wie dies zahlreiche Interpretationen herausgearbeitet haben, zugleich auch entgegenzuwirken. Der groß gewachsene, rothaarige, bärtige Mönch ähnelt dem Maler, den man jedoch wohl erst später aus etlichen Porträts und Selbstbildnissen zu kennen begann. Aber auch diejenigen, denen Friedrichs Erscheinung vom Sehen oder von derartigen Darstellungen her noch nicht geläufig war, konnten den Mönch als autofiktionale Gestalt erkennen.⁶⁶ Doch gilt es, dagegen die oft betonte Beobachtung stark zu machen, dass Friedrich wie wohl auch die Mehrzahl der Besucher der Berliner Akademie-Ausstellung protestantisch war, das poetische alter ego des Betrachters hier jedoch in der Kutte eines strengen, spätmittelalterlichen Bettelordens auftritt. Unterstellte Sympathien für pietistische Tendenzen oder für Kosegartens Strandpredigten können diesen Zug kaum erklären, wie Grave darlegt.⁶⁷ Allenfalls scheint es noch plausibel, die kritische Haltung des Kapuzinerordens gegenüber der französischen Revolution ins Spiel zu bringen.⁶⁸ Eher denkt man an Balzac, der bei der Arbeit eine Kutte trug, ein Hinweis auf die zölibatär entrückte Beobachter-Position des Künstlers, der noch Auguste Rodin in seinem Balzac-Denkmal seinen Tribut zollte.⁶⁹ Nur aus ästhetischer Weltabgewandtheit kann der Künstler sich der Welt mit dem Ziel zuwenden, sie als Entrückte zu erfassen. Wie spätere Künstler reklamierte Friedrich durch diese Geste die ästhetische Wahrheit, die Wahrheit einer ihre Autonomie affirmierenden Kunst: Die Kunst rückt in die Nähe zur Religion, ohne sich an diese aufzugeben. Das impliziert also nicht, dass er beide für ein und dasselbe – oder die eine für eine Kompensation der anderen hielte. Friedrich wird nicht zu Bach, schon lange nicht zu einem „katholischen Bach“.

Vielmehr führt er Subjektivität hier zugleich als Prozess, als prinzipiell unabschließbare Subjektivierung, und als stets hypothetische, gar prekär bleibende Identifikation vor. Kaum ein Kunstwerk hat man wie den *Mönch am Meer* immer wieder als Zeugnis der Subjektivität gegenüber der Welt verstanden, als würde sie lediglich mit einer gar nicht zu überbietenden Emphase vorgeführt! Doch gerade in einem solchen Werk wird sie eben zugleich auch infrage gestellt. Man selbst zu sein, hier angesichts des Geschreis der Möwen, bleibt stets eine Anmaßung. Selbst dieses künstlerische Zeugnis der Sattelzeit, die am Anfang der Moderne steht, bringt, was die Auffassung des modernen Subjekts angeht, neben der Vorderseite einer vorher undenkbaren Ermächtigung über die Welt (selbst in ihrer gemäßigten Variante als gedeckt durch gläubiges Vertrauen in deren Ganzheit, Spiegel des Schöpfers) auch die Kehrseite einer ebenso gründlichen Infragestellung hervor. Die Postmoderne folgt auch insofern der Moderne nicht nach, sondern sie begleitet sie

⁶⁶ Zu den Porträts u. Selbstbildnissen Friedrichs: Grave 2012 (wie Anm. 25), S. 19–31.

⁶⁷ Grave 2012 (wie Anm. 26), S. 79–81, 179–183.

⁶⁸ Busch 2003 (wie Anm. 26), S. 65–67.

⁶⁹ Ruth Butler, *Rodin. La solitude du génie* [1993], Paris (Gallimard) 1998, S. 189–197.

wie die Nacht den Tag, und insofern sind wir, wie Bruno Latour formuliert, tatsächlich „nie modern gewesen“.⁷⁰

Statt sich im Fichteschen Sinne zugleich mit der Welt zu „setzen“, kann das „empirische“ Subjekt seine historische, kontingente Individualität, in die es gebannt ist, ihrerseits nicht fassen – es sei denn, indem es von sich selbst abrückt, sich zum Bettelmönch travestiert und die Natur so parodiert, als würde es sie mit den Augen dieser Kunstgestalt sehen. Travestie und Parodie sind Strategien der Satire, aber auch einer Moderne, in der Subjektivierung – im Kunstwerk – nur als Aneignung einer Rolle, mit der man sich identifiziert, ja als Maskerade gelingt und eingeübt wird, indem man unter der Fiktion des „als ob“ von der Warte einer niemals vollends „gestifteten“, sondern stets nur angemessenen Identität aus spricht.

Anhang I.: Formatierungen: Vorbemerkung zu Rahmen und Inhalt des Bildes, zu Einhegung und Entgrenzung

[Abb. 1] Den Rahmen ebenso wie den (Bild- bzw. Hinter-)Grund des *Mönchs am Meer*, über den die Kritiker so radikale Reflexionen angestellt haben, müssen wir in unsere Betrachtungen einbeziehen, wenn wir, ausgehend von Friedrichs Gemälden, die Strategien verstehen wollen, durch welche die Moderne seit der Romantik versucht hat, Vorstellungen des Unendlichen zu vermitteln.

Zwei Thesen, die ich mit den folgenden Ausführungen plausibel machen möchte, liegen ihnen zugleich schon zugrunde:

1. Von der Romantik bis zum abstrakten Expressionismus und weiter zu Agnes Martin gehen sämtlichen Strategien, in der Malerei das Unendliche zu evozieren, vom Zusammenspiel von Rahmen und Bild bzw. von Grund und Bild aus. Jean-Luc Nancy hat in einem schönen Buch *Au fond de l'image* verdeutlicht, dass mit dem *Grund* der Bilder immer zugleich der stumpfe Grund des materiellen Bildträgers und der unwägbare, fiktionale Hintergrund gemeint ist, von dessen räumlicher Tiefe die im Vordergrund gezeigten Objekte sich abheben.⁷¹ Dieser doppeldeutige „fond de l'image“ wie der in ihm aufscheinende, fiktionale Raum ist in unserer Kultur in der Regel zu den Seiten rechteckig begrenzt. Die rechteckige Begrenzung des rahmenden Bildgevierts sowie jene Tiefe, zu welcher der Malgrund sich öffnet, markieren die Schwellen, über die das im Bild Gezeigte hinausdrängen muss, soll in ihm das Unendliche suggeriert werden.

⁷⁰ Cornelia Klinger, *Flucht, Trost, Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*, München und Wien (Hanser) 1995, S. 68–142; Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1988, S. 22–66. Allgemein, eher zur Postmoderne als Begriff einer in die damalige Gegenwart hereinreichenden Epoche: Zima 2014 (wie Anm. 4).

⁷¹ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris (Galilée) 2003, S. 11–34

2. Die historisch bedeutsamen Versuche der Malerei der Moderne, Unendlichkeit und Unabschließbarkeit im Visuellen zu evozieren, bilden in ihrer Abfolge eine Reihe von Iterationen, von Neuansätzen.⁷² Immer wieder wird versucht, den fiktionalen Bildraum so auszufüllen, dass der Bildrahmen das Bildgeschehen ebenso wenig zu halten vermag wie der „Grund“. Doch werden dabei die Regeln des Wechselspiels zwischen dem Bildrahmen und der Natur, die grundsätzlich über ihn hinausdrängt, immer wieder neu festgelegt. Von Piet Mondrian bis zu Agnes Martin erweisen sich die Unendlichkeitsvisionen der Malerei im Sinne des vorliegenden Sammelbands nicht als Tradition, sondern als eine Vielzahl von Konstrukten, die nicht kontinuierlich ineinander übergehen.

Die Vorstellung, das fiktionale Bildgeschehen werde durch den Rahmen im Grunde nur abgeschnitten, ohne in seiner Machart von der Begrenzung überhaupt betroffen zu sein, hat Meyer Schapiro 1969 in einem berühmten Aufsatz infrage gestellt. Die Wahl des Ausschnitts hat er darin als Grundlage jeder Bildsemiotik studiert.⁷³ [Abb. 11] Jedes Kind geht schon bei seinen ersten Zeichnungen davon aus, dass das Papier, das ihm als Träger seines Bildes vorgelegt wird, rechteckig ist. Die Begrenzung des Bildträgers ist gegenüber seinem Inhalt alles andere als belanglos: Parallel zum unteren Bildrand wird das Kind durch eine Linie den Boden angeben, auf dem die weiteren Bildgegenstände wie Haus und Baum zu stehen kommen. Oft wird es die Sonne in der linken oberen Bildecke platzieren. Dies sind semantische Festlegungen, die den Inhalt und auch die Sprache der visuellen Markierungen betreffen. Die Gegenstände wird das Kind in der Regel so zeichnen, dass man sie möglichst leicht wiedererkennen kann. Wenn man es zum Beispiel dazu auffordert, neben dem Haus einen Hund zu malen, so wird es in der Regel dessen Silhouette, von der Seite gesehen, zu zeichnen versuchen. Erst danach wird es die Konturen mit Farbe ausfüllen, sofern es sie nicht schon mit Buntstiften gezeichnet hat. Das Beispiel lässt uns mit Nancy über Schapiro hinausgehen: Das Verhältnis des Hundes zum Grund, der durch die bildparallele Konturierung des Tieres zum ebenfalls bildparallel zu denkenden Hintergrund wird, ist von der Auswahl der seitlichen Bildbegrenzungen mitbetroffen. Beide zusammen definieren Grundmerkmale des Bildes als visuelles Sprach-

⁷² Gemäß des Verständnisses von „Iteration“ von Jacques Derrida; vgl. dessen: „Signatur Ereignis Kontext“ in: ders., *Randgänge der Philosophie*, hg. von Peter Engelmann, Wien (Passagen) 1988, S. 325–352. Zur kritischen Rekonstruktion der Debatte um Iteration und das damit verbundene Begriffsfeld: Uwe Wirth, „Derrida and Peirce on indeterminacy, iteration and replication“, in: *Semiotica* 143, 1/4, 2003, S. 35–44. Der Aufsatz verdeutlicht, dass es um eine epistemologische Kernfrage geht – nämlich um die Fähigkeit des Zeichens, Objekte zu repräsentieren (und damit die Zeichenrelation zu „erfüllen“). Dies ist natürlich mit der historischen (Re-)Konstruktion des Betrachter-Subjekts vom Bild aus verbunden.

⁷³ Meyer Schapiro, „On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs“ [1969], in: ders., *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. Selected Papers*, New York (Braziller) 1994, S. 1–32.

spiel, in dem bestimmte Regeln einer jeweils konkreten Bildsprache, insgesamt der medialen Semiosis gelten.⁷⁴

Unser Begriff von einem Bild ist in der Regel von der Vorstellung geprägt, dass es etwas präsent zu machen vermag, was es selbst als Objekt doch nicht ist. Über das Erleben des im Bild fiktional Gezeigten können wir den Objektcharakter des Bildträgers vergessen.⁷⁵ Würden kunsthistorisch unverbildete Betrachter vor Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* an die Leinwand oder die Ölfarben denken? Die Wirkung der Bilder beruht auf der Möglichkeit der immersiven Kontemplation. Deren Ideal wäre jene „Transparenz“, von der Marin spricht; ihr Extrem (für manche ihre Selbstüberschreitung) das *Trompe l'oeil*, bei dem in Vergessenheit gerät, dass das fiktional Präsent eigentlich ja „nur“ gemalt ist.⁷⁶

[Abb. 10] Nach der Erfindung der Perspektive haben Künstler versucht, gegen deren Einheitspostulate Brüche zwischen unterschiedlichen Verfahren bildnerischer Illusionserzeugung in diese einzubringen und dadurch die bildnerischen Mittel autopoesitisch ins Bewusstsein zu rücken.⁷⁷ In gesteigertem Maße haben Künstler der historischen Avantgardebewegungen der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert verdeutlicht, dass das visuell Präsent durch eine Kombination vielfältiger Verfahren der Darstellung überhaupt erst auf den Plan gerufen wird. Als Beispiel dient ein Aquarell von Paul Cézanne, in dem der Künstler uns zwingt, verschiedene bildnerische Mittel, die meistens zu ungebrochener Gesamtwirkung miteinander verschmolzen werden, getrennt voneinander nachzuvollziehen, bevor wir sie zu einem plastischen Bild

⁷⁴ Wir folgen hier einem pragmati(zisti)schen Verständnis einer Medientheorie, die durch Charles Sanders Peirces hernach kontrovers diskutierter Theorie des Zeichengebrauchs grundgelegt wurde. Charles Sanders Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, hg. und übers. von Helmut Pape, Frankfurt am Main (Suhrkamp stw 425) 1983, S. 64–67, 123–127, 156–160. Vgl. Karl Otto Apel, *Der Denkweg des Charles Sanders Peirce. Eine Einführung in den amerikanischen Pragmatismus*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1975; W.J. Tom Mitchell, *Bildtheorie*, hg. von Gustav Frank, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2008, S. 101–236.

⁷⁵ Louis Marin, *Die Malerei zerstören* [1981], Berlin u. Zürich (diaphanes) 2003, S. 60, 91, 129, 167. Marin besteht auf seiner Deutung des „signe“ als „chose“, die zunächst einmal sich selbst repräsentiert, im Rahmen einer „pragmatique contemporaine“. Zu einem anderen Verständnis von „opacité“ als Fundament moderner Kunst – nachdem Mimesis/Realismus gleichermaßen unglaubwürdig wurden wie Ideenmalerei – im Ausgang von Konrad Fiedler: Philippe Junod, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements de l'art moderne* [1975], (Chambon) 2004.

⁷⁶ Ausgehend von Richard Wollheim, *Art and its Objects*, Cambridge (Cambridge University Press) 1980, wurde eine kontroverse Diskussion darüber geführt, ob das *Trompe l'oeil* überhaupt als Repräsentation gelten kann. Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge MA und London (Harvard University Press) 1990, S. 70–105 („Fiction and Non-Fiction“). Vgl. auch Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* [1976], Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1995, S. 15–100, 209–244. Im Ausgang von Goodman: Oliver R. Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen*, Frankfurt am Main (Klostermann) 2009.

⁷⁷ Viktor Stoichita, *Das selbstbewußte Bild*, München (Fink) 1998; Grave 2015 (wie Anm. 38).

– hier von Äpfeln auf einem Tablett – zusammenfügen. So „lesen“ wir im Wechsel einmal die Konturen der Gegenstände, die Cézanne, als wäre er ein unsicherer Zeichner, mit einem an langer Hand gehaltenen Bleistift gleich mehrfach zu treffen versucht, dann wieder die Schatten, die entlang der Früchte merkwürdigerweise mit blauen Pinselstrichen, entlang des Tablett jedoch mit schwarzen angegeben werden, und schließlich auch die Farben der Äpfel, die durch den Wechsel gelblicher und rötlicher Töne nur ganz knapp angedeutet werden. Noch im Fortgang der Betrachtung integrieren wir all diese unterschiedlichen Bildsemantiken miteinander. Das Bild der Gegenstände, das sich dabei formt, kann sich gegenüber dem, was ein konventionell auf immersive Betrachtung ausgerichtetes Werk der Illusionskunst vermitteln würde, sogar durch gesteigerte Plastizität auszeichnen.⁷⁸ – Die bildnerischen Mittel der Zeichnung, der Färbung und der Schattierung beruhen, gemäß einer Begrifflichkeit, die Ralph Ubl in einem gemeinsam mit Wolfram Pichler herausgegebenen Bändchen *Bildtheorie zur Einführung* 2014 vorgeschlagen hat, auf unterschiedlichen Formatierungen.⁷⁹ Gemäß der Semantik der Zeichnung steht jede Markierung für den Umriss eines Objekts im fiktionalen Bildraum, gemäß der Semantik der Färbung steht jeder Pinselstrich für dessen Farbe, und die Semantik der Schattierung führt die plastische Gestalt der Objekte ein, die diese unter bestimmten Lichtverhältnissen annehmen. Jeder Punkt auf dem Bildgrund markiert genau eine Eigenschaft der Gegenstände, die sich im visuellen Fiktionalraum zeigen.

Für die unterschiedlichen visuellen Semantiken, die hier zum Tragen kommen, steckt der Bildrand jeweils das Spielfeld ab. Die horizontale und vertikale Begrenzung dieses Feldes strahlt nach innen auf die Gegenstände ab. Das Beispiel verdeutlicht erneut, dass der Grund mitbetroffen ist: Die Äpfel liegen auf einem Tablett, das einer Palette merkwürdig ähnlich sieht. Dieses wiederum liegt auf einem Tisch, der direkt über dem Tablett und in größerem Abstand darunter durch grobe, mehrfach wiederholte Bleistiftstriche angedeutet wird. Der vordere und hintere Rand des Tisches wird lediglich durch waagerechte, lang ausgezogene Konturen markiert, die den oberen und den unteren Bildrand im visuellen Feld wiederholen. Zudem bleiben die Flächen des Tablett und des Tisches ebenso wie der Malgrund leer. Dadurch verschmelzen die Flächen des jeweiligen Trägers – des Trägers der Objekte ebenso wie des Bildträgers, auf den die visuellen Zeichen aufgebracht worden sind – zunächst einmal zu einer einzigen Ebene, bevor unser gegenständliches Sehen sie als Bildgegenstände konkretisiert und voneinander geschieden hat. Cézanne hat durch die Gestaltung dieses minimalistisch reduzierten

⁷⁸ Weitere Ausführungen zu diesem Blatt und zu Cézannes Verfahren: Verf., „Expérimentation scientifique et esthétique. La vision comme action cognitive selon Cézanne et Helmholtz“, in: Gérard Mourou, Michel Menu u. Monika Preti (Hg.), *La lumière au prisme d'Augustin Fresnel, entre arts et sciences (1790–1900)*, Paris (Herman) 2017, im Druck.

⁷⁹ Ralph Ubl u. Wolfram Pichler, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg (Junius) 2014, S. 136–211.

Aquarells verdeutlicht, dass der Bildraum ebenso wie der -grund ein mediales Spielfeld ist, das erst durch die Lektüre des Betrachters aktiviert wird.

[Abb. 11] Schapiro hat uns dafür sensibilisiert, dass jeder Künstler, ja jedes Kind von der rechteckigen Begrenzung des Blatts Papiers ausgeht, auf das gezeichnet oder gemalt wird. Zugleich hat er verdeutlicht, dass diese Begrenzung ebenso wenig eine allgemeine Kulturkonstante wie eine mediale Transzendentalie ist. Eine griechische Vasenmalerei ist anders „formatiert“ als eine Miniatur auf einer spätantiken Schriftrolle, und diese kennt andere Bildbegrenzungen als ein gebundener Kodex des Mittelalters.⁸⁰ Schapiro verfolgt diese Formatierungen sehr genau und weist dabei nach, dass die Gestaltung des Bildfelds für die historische Entfaltung der Bildsemantik jeweils entscheidend ist. [Abb. 12] Noch radikaler unterscheiden sich ein rechteckiges Gemälde und die Höhlenmalerei, die man seit den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Höhlen wie Altamira, Lascaux und in der erst 1994 entdeckten Höhle von Chauvet fand. Die visuellen Dispositive, die dem Autor eines publizierten Aufsatzes zur Verfügung stehen, zwingen ihn dazu, auch von 35 000 Jahre alten Tierzeichnungen in der Höhle von Chauvet/Pont d'Arc einen rechteckigen Bildausschnitt vorzuführen. Doch wurden derartige Zeichnungen ohne jede Begrenzung auf den schrägen Höhlenwänden aufgebracht, die zuvor nur geglättet, nicht grundiert worden waren. Entsprechend bemühten sich die Maler auch gar nicht um eine homogen vereinheitlichende Bildsemantik. Große und kleine Silhouetten von Tieren werden übereinander und, wie bei einem Palimpsest, auch nacheinander auf dem Malgrund realisiert, ohne dass dem Bildraum ein einheitlicher Fiktionalraum entspreche. Die Tiere sind in teilweise stark divergierender Größe wiedergegeben, also scheint auch der „Grund“ des Bildes nicht als einheitlicher Reliefraum konzipiert worden zu sein. Lediglich die Konturierung sämtlicher Tiere von der Seite bringt ein vereinheitlichendes Element ein, indem sie den Grund des Fiktionalraums, auch wenn er nicht zu einem geschlossenen Tiefenraum vereinheitlicht wird, als parallel zur Malfläche qualifiziert. Werner Herzog hat in seinem dramatisierten Dokumentarfilm über die Höhle von Chauvet verdeutlicht, dass Buckel im Fels zur Betonung der Plastizität genutzt werden. Der Autorenfilmer meint gar, dass Mehrfachkonturierungen protokine-

⁸⁰ Zum Aufkommen „erzählender Bilder“, deren Kanonisierung und schließlich Erstarung sowie in diesem Zusammenhang auch zu Bildausschnitten und Bilderzählung in der griechischen Vasenmalerei: Luca Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München (Beck) 2003. Die mittelalterliche Buchmalerei verdeutlicht die historische Entwicklung der Eingrenzung von Bildfeldern, der darin entfalteten Erzählung sowie des Verhältnisses von Text bzw. Initialen und Bild in exemplarischer Weise: Klassischer Text: Franz Wickhoff, „Der Stil der Genesisbilder und die Geschichte seiner Entwicklung“, in: *Die Wiener Genesis*, hg. von Wilhelm von Hartel u. F. Wickhoff, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 15/16, 1895, Neudruck Graz (Akademische Druck- u. Verlagsanstalt) 1970, S. 1–92; immer noch gelesene Einführung: Otto Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters*, München (Prestel) 1984; knapper, moderner Forschungsüberblick: Christine Jakobi Mirwald, *Das mittelalterliche Buch. Funktion und Ausstattung*, Stuttgart (Reclam) 2004.

matographische Bewegungsillusionen hervorrufen.⁸¹ Oft kommen in derartigen Malereien indexikalisch hergestellte Silhouetten von Händen hinzu, die dadurch aufgebracht wurden, dass die auf der Wand aufliegende Hand mit Pigmenten besprüht wurde, so dass ihr Umriss ausgespart bleibt.⁸² Das Beispiel verdeutlicht, dass der rechtwinklig rahmende Bildausschnitt zwar eine sehr tief sitzende Konvention der meisten Bildkulturen ist, jedoch weder eine anthropologische Konstante noch ein Merkmal, das jedem Bild wesentlich zukommt. Friedrich problematisiert ihn in zuvor undenkbarer Weise. Durch seinen Konventionsbruch macht er den rechteckigen Bildausschnitt des Leinwandgemäldes zum Experimentierfeld – und gibt ihn so für Neukonzeptionen an die Moderne der folgenden zwei Jahrhunderte frei.

⁸¹ Werner Herzog, *The Cave of Forgotten Dreams*, 3-D Dokumentarfilm, 90 Minuten, 2010. Vgl.: Jean Clottes (Hg.), *La Grotte Chauvet. L'art des origines*, Paris (Seuil) 2001.

⁸² Bei der ersten Publikation der 1868 entdeckten Höhle von Altamira und damit der ersten paläolithischen Malereien 1879 stellten sie eine Herausforderung an ein evolutionistisches Bild des künstlerischen Fortschritts dar; daher wurde die Echtheit und sogar die Seriosität der Entdecker selbst von führenden Prähistorikern wie Émile Cartailhac und Gabriel de Mortillet in Frage gestellt. Alois Riegl bezog sich später eher auf die skulpturalen Funde aus der Zeit des Magdaléen, als er die Auffassung Gottfried Sempers attackierte, das geometrische Ornament, wie es etwa in den archaisch-griechischen Dipylon-Vasen vorliegt, stehe für ein natürliches Anfangsstadium des menschlichen Kunstschaffens. Eher als Malereien kamen prähistorische Objekte wie Messergriffe seiner Vorstellung eines „haptischen“ Frühstadiums der Kunst entgegen, in dem das optische Erfassen sich auf Einzeldinge, nicht auf räumliche Zusammenhänge richtete. Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* [1893], München u. Mittenwald (Mäander) 1977, S. 1–32. Die Darstellungen heute teils ausgestorbener Tierarten durch unglaublich sichere Konturen sowie die präzise Wiedergabe typischer Merkmale in Altamira überbot in mancher Hinsicht den zeitgenössischen Naturalismus, der damals ansetzte, durch den Rückgriff auf japanische Farbholzschnitte, bald auch auf chinesische Malereien, die Sicherheit des zeichnerischen Duktus, wie sie an den Kunstakademien gelehrt wurde, durch eine gestisch kontrollierte Strichführung weiter zu steigern. Exemplarisch stehen dafür das Werk Edgar Degas', aber auch das Mary Cassatts. Cartailhac, der über zwanzig Jahre an der Echtheit der Malereien aus Altamira gezweifelt hatte, erkannte erst im Jahre 1902 deren Authentizität an. Émile Cartailhac, „Les Cavernes ornées de dessins, la grotte d'Altamira, Espagne, 'Mea culpa' d'un sceptique“, in: *L'Anthropologie*, 1902, Bd. 13, S. 348–354. Vgl. Ulrich Pfisterer, *Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaften*, Berlin und Boston MA (Vorträge aus dem Warburg-Haus) 1997. Über deren Rezeption als Kunst bis hin zu den kompletten Nachbauten: Thierry Dufrêne, „Neo-caves. Becoming Art through Reproduction“, in: Shigetoshi Osano (Hg.), *Between East and West: Reproductions in Art* (Proceedings of the CIHA Colloquium in Naruto, Japan, 15th – 18th January 2013), Krakau (IRSA) 2013, S. 403–418.

1. Die „Rückenfigur“ zwischen Selbstermächtigung und -verlust. Neuere Interpretationen einer Schlüsselfigur von Subjektivität

Rückenfiguren gibt es in der Kunst nicht erst seit Friedrich; doch werden sie als Vertreter der Betrachter seit dem *Mönch am Meer* in grundsätzlich anderer Weise ins Bild gebracht als zuvor. Seit Friedrich ist die Rückenfigur die Instanz metafiktionaler Reflexion; die Betrachter erleben sich in ihr als sich selbst problematisch gewordene Subjekte. Schon seit der Antike können in der vordersten Bildebene – meist am Rand – in Rückenansicht zu sehende Figuren eine raumbildende Funktion erfüllen, auch dann, wenn wie oft in der mittelalterlichen Buchmalerei, der Raum im Ambiente nicht oder nur andeutungsweise erschlossen wird.⁸³ Einerseits führen sie in die Fiktionalität des Gemäldes ein, andererseits verkörpern sie die vordere Bildgrenze und schließen den visuellen Illusionsraum dadurch auch zum Betrachter hin ab.

Doch erst der *Mönch am Meer* führt das Subjekt nicht nur ins Bild ein, sondern stellt es grundsätzlich infrage; entsprechend kommen neuere Friedrich-Interpretationen nicht um subjekttheoretische Reflexionen herum. Über die Deutung der Rückenfiguren bei Friedrich wurde gerade in den letzten Jahren wieder diskutiert. Die Interpretationen sind ausgespannt zwischen Betrachtungen mit Blick auf die „longue durée“ der Kunstgeschichte und werkmonographisch inspirierten Deutungen, die – obschon selbst auf Hypothesen angewiesen – teilweise auf der Skepsis gegenüber der Anwendung „des ganzen gewaltigen Arsenal der frühromantischen Literatur und Theorie auf Friedrich“ beruhen.⁸⁴ So Busch, der 2003 den „Bekennnischarakter“ der Friedrich-Literatur beklagt, bevor er frühere Lesarten distanzierend resümiert. Er erinnert zunächst durchaus daran, dass die Kunstgeschichte nicht erst, seitdem Umberto Eco einen offenen Werkbegriff des 20. Jahrhunderts herausgearbeitet hat, um die Annahme der Sinnoffenheit kreist,⁸⁵ sondern schon seit der Romantik: „Die Fortschreibung des Werks durch den Leser nennt Schlegel Kritik“. Die romantische Auffassung von Reflexion lasse die Rückenfigur ganz allgemein für „romantische Subjektivitätsvorstellung“ stehen. Tatsächlich findet sich in der früheren Literatur die These, Friedrich habe – möglicherweise sogar gegen seinen Willen – ein erstes nihilistisches Gemälde geschaffen, aber auch die entgegengesetzte, die im *Mönch am Meer* protestantische Grundgedanken realisiert sieht und ihn vor dem Hintergrund der welthistorischen Erfahrung seiner Zeit als Übersteigerung des demutsvollen Durchgangs durch das Erdental versteht. Die „Heroiker“ schließlich sähen

⁸³ Margarete Koch, *Die Rückenfigur im Bild. Von der Antike bis zu Giotto*, Recklinghausen (Aurel Bongers) 1965.

⁸⁴ Busch 2003 (wie Anm. 26), S. 7.

⁸⁵ Umberto Eco, *L'Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* [1962], Mailand (Bompiani) 2004, S. 153–184.

die Konfrontation des Subjekts mit dem Sublimen als Hauptanliegen des Gemäldes. Ihre Deutung nahm ihren Ausgang von Robert Rosenblums ebenso viel gelesenen wie auch viel kritisiertem Buch *Friedrich to Rothko*, in dem der New Yorker Intellektuelle 1975 nicht nur die modern anmutende „seeming emptiness“ eines „image of something near to nothingness“ beschwört, sondern, davon ausgehend, eine „northern romantic tradition“ konstruiert, die von Friedrich über Piet Mondrian zum abstrakten Expressionismus führt.⁸⁶ – Busch greift für diesen Überblick auf Johannes Graves skeptische Rekonstruktion derartiger Deutungen zurück, in der davor gewarnt wird, das „Erhabene“ Friedrichs auf „himmelhohe Berge oder endlose Abgründe“ beschränkt zu sehen, und Friedrich bruchlos in die philosophische Theorie des Erhabenen zu stellen.⁸⁷ Das lapidare Resümee Buschs lautet: „So haben wir einen verzweifelten, einen demutsvollen und einen erhabenen Mönch“.⁸⁸

Der Berliner Kunsthistoriker, der mit dem Gedanken spielt, die Mönchsgestalt habe sich überhaupt erst nach ihrer Neukonzeption durch Übermalung dem Meer zugewandt, sieht in dem Gemälde zu Recht die „Geburt der romantischen Rückenfigur“. Insofern entspricht der Trennung zwischen Mönch und Gemälde die zwischen Figur im Bild und Autor; der Mönch erscheint als Schlüsselfigur der im Gemälde mitreflektierten Subjektivität des Blicks. Dann jedoch sucht Busch die Deutungsfülle, die er als verwirrend aufgerufen hat, einzudämmen und rückt den Maler ganz in die Nähe der Schleiermacherschen Theologie. Tatsächlich kann dessen Vorstellung der Anschauung der Natur als Mittlerin (Medium) Gottes bruchlos auf Friedrichs Formen der Verehrung Gottes projiziert werden. Es ist möglich, aber keineswegs zwingend, den Mönch als solcherart ergriffen zu deuten. Busch mutmaßt gar, Friedrich habe Schleiermacher bereits im Jahre 1798 und nicht erst 1810 kennengelernt, als ein Atelierbesuch überliefert ist; seine philosophische Theologie habe den Maler also während seiner entscheidenden Bildungsphase geprägt. Die Engführung auf Schleiermacher hin erlaubt es ihm, Friedrich gegenüber der Philosophie des Sublimen ebenso wie gegenüber der Romantik eines Novalis' und Friedrich Schlegels abzuschirmen. Die Deutungsarbeit verlagert er hernach von der Erschließung des bildlich Gegebenen einerseits in den Werkprozess, andererseits in die Bildordnung der Leinwand, insbesondere der Verweigerung einer Platzierung des Mönches auf dem goldenen Schnitt der Breite. „Am Ende“, so schreibt er mit Blick auf die Interpretationsgeschichte, doch zu Anfang seines Buchs, erscheint ihm 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“.⁸⁹

⁸⁶ Robert Rosenblum, *Friedrich to Rothko. Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, London (Thames and Hudson) 1975, S. 10–40, zit. S. 10.

⁸⁷ Grave 2001 (wie Anm. 9), S. 64–68.

⁸⁸ Busch 2003 (wie Anm. 26), S. 7, S. 46–47.

⁸⁹ Busch 2003 (wie Anm. 26), S. 61, zit. S. 9, S. 101–122 („Der goldene Schnitt“), S. 159–185 („Friedrich und Schleiermacher“).

Die Debatte über die vielfältigen Bedeutungsangebote, die vom *Mönch am Meer* ausgehen, hat sich durch die Berufung auf Schleiermacher als Kronzeugen nicht einengen lassen. Implizit hat sich Buschs Interpretation auch gegen die breiten Deutungsangebote gerichtet, die Werner Hofmann im Jahre 2000 in einer Monographie resümiert hatte. Er war darin von einer Aufwertung der Landschaft durch Friedrich z.B. gegenüber Goethes Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“, 1789, ausgegangen, „der noch einmal zusammenfasst, was seit dem 16. Jahrhundert über die Ranghöhen der Form- und Sachinhalte des Kunstwerks festgelegt worden war.“ Ausgehend von der neuen Rolle, die der Landschaftsmalerei bald danach zugewiesen wurde, hatte Hofmann ein breites Panorama von Referenzen ausgemalt, in dem François René de Chateaubriand ebenso wie Schleiermacher ihren Platz finden, letzterer freilich nur als eine Stimme unter vielen. Die Theorie des Sublimen wird auf den Plan gerufen – von Burke über Kant zu Schiller.⁹⁰ Doch ist sie nur Teil eines Panoramas von Sinnschichten, in dem die Kronzeugen einer Ästhetik der Authentizität ihren Platz im Vordergrund finden. Sie fordern die Treue des Subjekts gegenüber seinen Eindrücken. In Friedrichs Aufzeichnungen – für Hofmann „nicht angelesene Argumente“, sondern sicher vorgetragen und wohl erst in der Dresdener Zeit notiert – erkennt er als erfahrener Leser eine radikal subjektive Ästhetik: „Sie zeigen, dass Friedrichs Subjektivität ebenso wie sein religiöses Ethos auf der Selbstvergewisserung fußen, die Hamann, Herder, Lessing und Kant dem kreativen Künstler sowohl eingeräumt wie auch zur Pflicht gemacht hatten. Friedrich weiß, dass [...] es für das Schöne keine Regeln gibt; [...] dass jede Naturerscheinung Kunst werden kann und dass der edle Mensch in allem Gott erkennt.“⁹¹ In der Verpflichtung auf Authentizität keimt ein neues, nicht mehr aufklärerisches Verständnis von Wahrheit auf: man hat sie nicht, sondern sie ist das, was sich von sich aus zeigt, und sich dadurch zugleich der Kontrolle des Subjekts entzieht. Von Nietzsche aus wird eine Auffassung von Wahrheit, die das Subjekt verpflichtet, statt von diesem verkündet zu werden, noch gegenwärtige Auffassungen von Subjektivierung prägen.⁹² Schleiermacher hat diesen Blick auf die Grenzen der Vernunft, die Novalis und Schlegel zum Kernbestand der Romantik erhoben hatten, in paradoxer Weise in seinem eigenwilligen System wieder eingehegt. Da er alles, was sich zeigt, letztlich als Offenbarung universaler Einheit – und damit Gottes – auffasst, erscheint die selbstvergessene Anschauung stets auch als Gottesdienst. Insofern mag er im Panorama von Friedrichs Referenzen einen prominenten Platz eingenommen haben. Darüber sollte man nicht vergessen, dass das Gemälde *Mönch am Meer* stärker als alle anderen Werke Friedrichs traditionellen Einheits- und damit auch Ganzheitspostulaten Hohn spricht.

⁹⁰ Hofmann 2000 (wie Anm. 3), zit. S. 21; 33, 50–52, 58–63. Antizipierend warnt Hofmann vor der Privilegierung Schleiermachers als Kronzeugen: „Es ist müßig, daraus auf mögliche Einflüsse – deren Empfänger Friedrich wäre – zu schließen.“ Ebd., S. 50.

⁹¹ Hofmann 2000 (wie Anm. 3), zit. S. 17.

⁹² Wolfgang Schiller, „Wahrheit“, in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch*, Stuttgart u. Weimar (Metzler) 2011, S. 350–351.

Auch nach Buschs Buch haben Autoren an Hofmann Anschluss gesucht und das Gemälde mit weiteren philosophischen Horizonten konfrontiert. Hilmar Frank bezog sich 2004 auf den oben nach ihm zitierten, 1808 veröffentlichten Text Semlers über Friedrichs Landschaftsmalerei, in dem herausgestellt wird, um ihn erneut zu zitieren, dass „jeder von dem großen und ersten Gegenstände eine andere geistige Ansicht zu nehmen [...] bestimmt wird; indessen convergiren doch alle diese Gedankenreihen [...]“⁹³. Dies bezieht er zurück auf den Gedanken der Multiperspektivität in der Betrachtung eines Erkenntnisgegenstands, den schon Leibniz mit einem Gleichnis verdeutlicht hat: Wie eine Stadt die Summe der Perspektive all jener, die sie betrachten, ist, so auch die Welt als eine Einheit, die dem Einzelnen überhoben ist.⁹⁴ In die Tradition dieses Paradigmas der rationalistischen Philosophie stellt Frank auch die Frühromantiker mit ihrer Auffassung von Kritik und „Symphilosophie“, ohne dass er dabei allerdings den diskursiven Brüchen ausreichend Beachtung schenken würde, die einen gegen die Leibniz-Wolffsche Schulphilosophie argumentierenden Friedrich Schlegel von dieser trennen. In ihrer Vielfalt warten die Erkennenden auf eine Einheit, die sich ihnen unweigerlich entzieht. Wenn Frank am Ende darauf abzielt, dass „es nicht mehr auf den Inhalt der Erwartung ankommt“, sondern „die Fragwürdigkeit des Wartens, allen Wartens“, herausgestellt werde, so unterstreicht auch er die Sinnoffenheit eines Gemäldes wie des *Mönchs am Meer*, verlagert diese Offenheit aber vom sinnlich Gegebenen in den Prozess der betrachtenden Sinnerschließung.⁹⁵

Johannes Grave, dessen Erstlingswerk zu Friedrich Busch zur Distanzierung von einer Deutungstradition im Sinne des Erhabenen aufgerufen hat, hat 2012 eine Maßstäbe setzende Monographie veröffentlicht. Nicht mit Blick auf den *Mönch*, sondern auf spätere Rückenfiguren, die erst ab 1816–18 in vielen Landschaften Friedrichs eine Schlüsselrolle spielen sollten, sieht Grave die metapoetische Reflexion der Betrachtung selbst als Hauptanliegen des Malers an. Er spricht von einer Spaltung zwischen Betrachtung und „Beobachtung zweiter Ordnung“ – ein Begriff, den der Autor in der Monographie nur in heuristischer Absicht Niklas Luhmann entlehnt, ohne sich auf weitere Gedanken von dessen systemtheoretischer Kunstsoziologie einzulassen.⁹⁶ Durch Kant, der dabei auf Leibniz zurückgriff, und Fichte war zudem die Figur der Apperzeption geläufig, also einer Wahrnehmung, die sich über den Grund ihrer eigenen Gewissheit – und damit über sich selbst und die Einheit des Bewusstseins – Rechenschaft ablegt.⁹⁷ Vor mancher Leinwand

⁹³ Christian August Semler, „Klinsky’s allegorische Zimmerverzerrungen und Friedrichs Landschaften in Dresden“, in: *Journal des Luxus und der Moden*, 23. Jg., 1808, Heft 3, S. 179–184, hier 184f.

⁹⁴ Frank 2004 (wie Anm. 39), S. 5–17.

⁹⁵ Frank 2004 (wie Anm. 39), S. 212.

⁹⁶ Niklas Luhmann, „Weltkunst“, in: ders., Frederick D. Bunsen und Dirk Baecker, *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990, S. 7–45; u. ders., *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1995.

⁹⁷ Hansgeorg Hoppe, a.v. „Apperzeption“, in: Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd.1, Stuttgart u. Weimar (Metzler) 2005, S. 180f.

mit männlichen oder weiblichen, einsamen oder in inniger Zweisamkeit verharrenden Rückenfiguren „bleibt dem Betrachter vor dem Bild – schon weil er unvermeidlich zum Beobachter zweiter Ordnung wird – nur eine Haltung der Reflexion“. [Abb. 9] Grave betont zu Recht, dass die Aussicht der Rückenfigur durch diese später oft weitgehend verdeckt und insofern dem Betrachter entzogen wird. Will dieser sich also als Stellvertreter in sie hineinversetzen und die Landschaft mit ihren Augen sehen, so scheitert er, weil er von der Landschaft nicht viel zu sehen bekommt. Da er sich in die Natur nicht verlieren kann, verbinden sich in seinem Schauen nunmehr eine „Reflexion über unser Sehen mit einem Nachdenken über den Status des Bildes“. Überzeugend charakterisiert Grave die metapoetische Reflexionsebene: „Stets verknüpft Friedrich den Blick auf eine durchdachte Landschaftskomposition mit einer Reflexion des Sehens, die dadurch angestoßen wird, dass uns die Rückenfiguren die Rolle eines Beobachters zweiter Ordnung zuweisen.“⁹⁸

Vor seiner Friedrich-Monographie hatte Grave in einer zugleich in französischer und, nicht ganz identisch, in deutscher Sprache erschienenen Abhandlung über die „Theologie des Bildes“ bzw. „Glaubensbild und Bildkritik“ bei Friedrich auch den *Mönch am Meer* interpretiert. Die theologische Betrachtung des Ikonischen läuft dabei auf dessen neuartige und radikale Infragestellung hinaus. Wenn der Autor die zunehmende Entleerung des Bildvorwurfs beschreibt, die durch den Werkprozess bezeugt wird, so sieht er dabei auch eine ganz moderne (und unterschwellig der Bildskepsis der Reformatoren verpflichtete) Abneigung gegen das „Abjecte“ jeden Bildes, jeder Illusion am Werk. Vor diesem Hintergrund widmet sich Friedrich in besonderer Weise der Bildoberfläche, und zwar nicht nur, indem er – wie Busch dies herausgearbeitet hatte –, den goldenen Schnitt als Ordnungselement verweigert, sondern, indem er sie als Ort behandelt, an dem Weltbezug kollabiert – und gerade dadurch umgekehrt in seinem Aufkeimen wiedererlebt werden kann. Grave bezieht sich auf eine „profondeur primordiale“, die Maurice Merleau-Ponty in seiner wahrnehmungsanalytischen Medienphilosophie angesprochen hatte – ein distanzloses Ambiente, noch nicht durchmessen, in dem den Objekten noch nicht ihr Abstand zugewiesen wurde. Die Rückenfigur, und insbesondere deren erste, der „Kapuziner“, zwingen den Betrachter, so Graves Resümee, zur Reflexion auf die Bedingungen des ikonischen Erscheinens. Den Widerstreit zwischen Darstellung – ausgedehnt zwischen Materialität und Form – einerseits und Dargestelltem andererseits arbeitet er darin weiter heraus; dabei sieht er das Erhabene eher in einer Art der Darstellung am Werk, die nicht im Dargestellten aufgeht, als in diesem selbst, dem fiktionalen Inhalt des Gemäldes. Mit Schlussfolgerungen wie diesen gewinnt die schöne Deutung des Verweises des Gehalts auf das Verfahren ihre vorläufig abgeschlossene Form: „Nicht ein in Bilder transferierter, an das Wort angelehnter Zeichencode trägt [...] Friedrichs religiös motivierte Bildauffassung, sondern ein offener, den Betrachter verstrickender Wahrnehmungspro-

⁹⁸ Grave 2012 (wie Anm. 25), S. 200–223, zit. S. 205, 206, 222.

zess, der sich der inkommensurablen Tiefe des Bildes verdankt.“⁹⁹ Eine Lesart wie die hier vorgeschlagene, nach der das (fiktional) Gesehene auf das (autofiktionale) Subjekt zurückverweist, ist dieser Interpretation natürlich analog: Der Entzug eines durchmessbaren oder ermesslichen Sujets stürzt auch das Subjekt mit in die Krise. Auch Merleau-Pontys Konzept der „profondeur originale“ impliziert gravierendere Konsequenzen: In ihr droht der Objektbezug auch verloren zu gehen; Selbstreflexion birgt das Risiko der Objektlosigkeit, des *désœuvrement*, und damit des Verlusts eines Selbst, das danach trachtet, sich in seinem Werk auch selbst zu besitzen...

Graves Text in französischer Sprache war ohne Zweifel der Auslöser für einige französische Interpretationen von Friedrichs Mönchsgestalt, die diese auch spekulativ aktualisieren. Für den deutschen Leser provozierend ist sicherlich die Aktualisierung von Hans Sedlmayrs Deutung in seinem 1948 erschienen Buch *Verlust der Mitte* – ein Werk, in dem – wie in manchen anderen – die schmerzhaft Verarbeitung der unmittelbaren Nazi-Vergangenheit durch die umfassende Kritik an einer technoiden, sinnentleerten Moderne kompensierend vermieden wird.¹⁰⁰ In einer rein ästhetischen, selbstbezüglichen Kunst, wie Schlegel sie in seinen *Athenäums*-Fragmenten gefordert hatte, beziehe sich die Figur auf nichts als auf eine entleerte Totalität, bar jeder menschlichen Wärme. Die Autorin Julie Ramos hegt keine Sympathie für Sedlmayr, folgt aber dessen vermeintlicher Klarsichtigkeit, obschon diese, wie sie freimütig schreibt, dem Hass geschuldet sei.¹⁰¹ Sedlmayr gilt die Platzierung des Menschen in einer Ordnung, selbst einer verlorenen, als unverzichtbar; Ramos dagegen hebt im Ausgang davon – wie etliche andere Autoren – eher auf die Nostalgie nach etwas Verlorenem als auf die Wunde ab, die ein als tatsächlich vorausgesetzter Verlust hinterlassen hat.¹⁰² Wie ein wirklicher kann auch ein phantasierter Verlust, gleich ob ein historischer oder ein primordialer Ur-Verlust, dasjenige legitimieren, was zu seiner Kompensation verheißen wird. Dies gilt nicht nur für romantische Träume vom Gesamt-

⁹⁹ Johannes Grave, *À l'oeuvre. La théologie de l'image de Caspar David Friedrich*, Paris (Éditions de la Maison des sciences humaines) 2011, S. 71–89, 124 ; dt. als *Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik*, Zürich (diaphanes) 2011, S. 63–81, zit. S. 81.

¹⁰⁰ Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg u. Wien (O. Müller) 1948. Unter den vielen kritischen Stellungnahmen zu diesem viel gelesenen Buch sei hervorgehoben: Willibald Sauerländer, „Hans Sedlmayrs ‚Verlust der Mitte‘“, in: *Merkur* 47/531, 1993, S. 536–542.

¹⁰¹ Julie Ramos, „Perte du centre ? De l'ambiguïté des Rückenfiguren chez Caspar David Friedrich“, in : Anne-Laure Imbert (Hg.), *Regardeurs, flâneurs et voyageurs dans la peinture*, Paris (Publications de la Sorbonne) 2015, S. 189–207. Die Deutung steht im Kontext einer größeren, beachtenswerten Studie: Julie Ramos, *Nostalgie de l'unité. Paysage et musique dans la peinture de P.O. Runge et de C.D. Friedrich*, Rennes, Brest, Angers u. a. (Presses Universitaires de Rennes) 2008.

¹⁰² Zur Kritik dieser Interpretationsfigur: Aage A. Hansen-Löve, *Über das Vorgestern ins Übermorgen. Neoprimitivismus in Wort- und Bildkunst der russischen Moderne*, München (Fink) 2016 – ein Werk, das wie andere dieses Autors trotz des slawistischen Korpus der Deutungsarbeit weit darüber hinaus Beachtung verdient.

kunstwerk, denen der *Mönch* als Gegenpol und Nullpunkt entgegensteht. Denkt man diese Nostalgie in Richtung einer Erinnerung an das niemals Gewesene weiter, so erweist sich die intelligente Aktualisierung von Sedlmayrs Deutung des *Mönchs* als Verlust-Figur auch angesichts von Globalisierungsängsten als bestechend, aber auch beängstigend aktuell.

Einen anderen Weg geht Baldine Saint Girons, indem sie Graves Ansatz zu Friedrichs bildkritischem Bewusstsein durch noch ausdrücklichere Ansätze der Infragestellung des Bildes zuspitzt, für die etwa René Magrittes Gemälde *La reproduction interdite* (1937, Öl auf Leinwand, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen) steht. Es zeigt die Rückenansicht eines Mannes vor einem Spiegel, in dem derselbe, paradoxerweise ebenfalls in Rückenansicht, noch einmal erscheint. Bei Philippe Jaccottet findet die Autorin eine Denkweise, die auf die Irrealisierung des vermeintlich Gegebenen aus ist.¹⁰³ In letzter Konsequenz erkennt sie bei Friedrich die erste Spur eines Zweifels, der noch unserer Epoche eigen ist: „Le monde ne nous rend pas notre image, ne nous rend pas de miroir et se moque de nos efforts.“¹⁰⁴ Jaccottet trifft Kleist.

Schon vor den Deutungsangeboten in französischer Sprache hat Regine Prange noch einmal den Versuch gewagt, Friedrichs Rückenfiguren – wenn auch nicht den *Mönch am Meer* – in eine Gesamtentwicklung einzuordnen, die sie in historisch-systematischer Überschau rekonstruiert. Sie bezieht sich auf die Literatur der letzten Jahre – von W.J.T. Mitchell bis zu Victor Stichita – über Metapictorialität sowie die Thematisierung des Bildes und seiner Macht als Medium visueller Repräsentation in diesem selbst, und behandelt die „Doppelung der Referenz in einen Außen- und einen Selbstbezug“ als neuzeitliche Form von Ambiguität. Souverän greift sie auf Giottos Rückenfiguren und ihre narrative Funktion an der Grenze des Fiktionalraums zurück, die den Betrachter dazu auffordert, „die Synthese sinnlicher Kontingenz (Konnotation, szenische Dramatik) und kodifizierter Bedeutung (Denotation, heilsgeschichtliche Wahrheit)“ zu leisten und seine Lektüre insofern im Rahmen einer „Dialektik bildlicher Außen- und Selbstreferenz“ vorzunehmen. Hegel ruft sie als Kronzeugen für die damit verbundene Erkenntnis des „Scheincharakters der Malerei“ auf, die insgesamt auf den Betrachter als wahrnehmendes Subjekt bezogen sei.¹⁰⁵ Auch sieht sie die Rückenfigur als Vermittler zwischen einem Bildsehen, welches das Medium gegenüber dem Erschauten in den Hintergrund treten lässt, es diesem gegenüber sozusagen durchsichtig macht, und einer Betrachtung, in der sich das Medium als Mittler mit seinen eigenen Übersetzungsregeln in den Vordergrund schiebt. Louis Marin hatte diesen Gegensatz durch die Stichworte von „Transparenz“ und

¹⁰³ Philippe Jaccottet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris (Mercure de France) 1972.

¹⁰⁴ Baldine Saint Girons, «Acte esthétique, sublime et figures de dos chez Friedrich», in: Anne-Laure Imbert (sous la direction de), *Regardeurs, flâneurs et voyageurs dans la peinture*, Paris (Publications de la Sorbonne) 2015, S. 209–230, zit. S. 230.

¹⁰⁵ Regine Prange, „Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur“, in: Verena Krieger u. Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln, Weimar u. Wien (Böhlau) 2010, S. 125–167, zit. S. 125, 130.

„Opazität“ namhaft gemacht.¹⁰⁶ In der Rekonstruktion einer Geschichte der „Rückenfigur als Figuration der ästhetischen Grenze“, die Prange durchaus als Forschungsdesiderat mit Stationen wie Rogier van der Weyden, Pieter Bruegel d.Ä., Vermeer und Jean-Luc Godard skizziert, kommt Friedrich eine Schlüsselposition zu. Die Kluft zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Sinnverstehen, die sich mit der Rückenfigur auftut, sei in der vorromantischen Malerei noch stets durch das Angebot einer vermittelnden, wenn auch mehrdeutig bleibenden Lektüre überbrückt worden. Eine derartige „zwanglose, stimmige Synthese des Sehens mit dem Verstehen“, von „Transparenz“ und „Opazität“ im Sinne Marins, verweigere Friedrich. Elegant umgeht Prange in ihrer Interpretation den gegenüber neuen Lesarten vielleicht stumpf gewordenen *Mönch am Meer*, doch erweisen sich ihre Resümees auch als tragfähig, um die gerade in diesem Gemälde vollzogene Revolution zu ermessen: „Die Sehnsuchtsgebärde enthält als einzigen außerbildlichen Inhalt den des Objektverlustes.“ (Kleists Text wird dieses Resümee besonders gerecht.) Der Entzug aller dingfesten Objekte, die es erlauben, den Raum zu durchmessen, steigere die Marinsche „Opazität“ zu einem Maximum.¹⁰⁷ An dieser Stelle sei besonders hervorgehoben, dass das Subjekt gerade durch die unauflösbare Spannung (nicht die Dialektik) von Selbstverlust und -ermächtigung zu sich selbst aufgerufen ist.¹⁰⁸

Dieses Fazit trifft sich mit dem des Werks *Friedrich and the Subject of Landscape* von Joseph Leo Koerner, das dieser, wie er in einem Nachwort zur Neuauflage 2009 hervorhebt, schon im Wendejahr 1989 geschrieben hatte. Subjektivität ist nicht nur das Thema, sondern sie bestimmt auch die Rhetorik dieses Werkes, in dem der Autor den Leser nach Art Alain Robbe-Grillet und des *nouveau roman* immer wieder als „you“ adressiert. In eindringlichen Beschreibungen vollzieht der Betrachter den Prozess der Sinnsuche nach, der jedoch nicht zum Ende gelangt, sondern ihn auf sich selbst zurückwirft – als diejenige Instanz, auf die sämtliche Szenarios, auch und gerade die von ganz unbedeutenden Naturwinkeln, mit denen Koerner anhebt, bezogen sind, und durch deren Perspektive sie allein Ordnung erhalten. Am unbestimmten Ort des Subjekts scheiden sich „Romantic landscape’s dual infinities – self and world – as if in cross-section“. Die Pastosität des Himmels und die Dichte der Faktur im *Mönch am Meer* steigern für Koerner den Kontrast zwischen Vorder- und Hintergrund, insofern durchbreche Friedrich hier in besonderer Weise „the illusion of a world continuous with the self“. Das Gemälde steche aus dem Oeuvre des Künstlers, so Koerner treffend, durchaus heraus, und zwar durch die „epochal invention of an emptied landscape through a singular process of indecision and deletion rather than

¹⁰⁶ Louis Marin, „Die klassische Darstellung“, in: Christan L. Haart Nibbrig (Hg.), *Was heißt Darstellen?* Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1994, S. 375–397.

¹⁰⁷ Prange 2010 (wie Anm. 105), S. 125–167, zit. S. 157, 159.

¹⁰⁸ Mit Bedacht wird hier der Terminus der Dialektik vermieden, um Vorsicht bezüglich des Hegelschen Dreischritts obwalten zu lassen – auch in der Dialektik von Herr und Knecht, die in der Figur der Anerkennung überschritten wird. Durch Skepsis gegenüber dialektischen Auflösungen kann die Prangesche Deutung radikalisiert werden, der die vorliegenden Darlegungen doch verpflichtet sind.

through a premediated minimalism.“ Gerade dadurch werden Grundanliegen der Romantik hier auch in besonderer Weise aufgenommen: „Like Romantic irony, which evokes the infinite through the bathetic collapse of evocation, and like Romantic allegory, which [...] generates endless meanings in the desire for, but absence of, a totalizing meaning, Friedrich’s system, always self-consuming, is the demonstration of the limits of system.“¹⁰⁹ Schon Koerner hält es augenscheinlich für verfehlt, die besondere Radikalität des *Mönchs am Meer* auch in Friedrichs eigenem Werk auf andere Werke hin, etwa die *Abtei im Eichwald*, zu nivellieren.

In den perspektivenreichsten Deutungen kommen die zwei Unendlichkeiten, die Unergründlichkeit der Natur und die Unauslotbarkeit des Subjekts, immer wieder zur Sprache. Koerner schließt die Versöhnung zwischen beiden Unendlichkeiten vorwegnehmend aus, während später Busch mit Schleiermachers göttlicher Einheit oder Prange mit der Hegelschen Dialektik Instanzen aufrufen, die zwischen den entzweiten Welten zu vermitteln vermögen. Das Subjekt markiert den Abgrund, der zwischen der Innenwelt und der Außenwelt klafft, gerade auch dann, wenn die Außenwelt doch nur diejenige der Innenwelt ist, auf die sie – wie als von dort aus halluziniert – bezogen bleibt. Weltverlust oder deren Gewinn, Glaube oder Zweifel, dies fragt sich der Mönch, und zwar der verzweifelte, der demutsvolle und der erhabene gleichermaßen. Friedrich bringt mit vorher undenkbarer Radikalität die Glaubensfrage auf den Plan, doch er überlässt es dem Betrachter, sich ihr zu stellen.

2. Romantik und Moderne. Das künstlerische Subjekt und der Anspruch der Kunst auf einen eigenen Zugang zur Wahrheit

Ungeachtet Buschs Appells hat 2006 auch Hartmut Böhme die Friedrichschen Rückenfiguren wieder dem großen Fresko der Sattelzeit um 1800¹¹⁰ eingefügt, indem er der Deutung neue, philosophische Perspektiven abgewann.¹¹¹ Ausführlich geht er zunächst auf die Metaphorik dessen ein, was im Rücken einer Person so alles geschehen kann. Mit Blick auf den *Wanderer über dem Nebelmeer* [Abb. 9] beschreibt er die „Natur als Artikulation des Menschen“, als „exteriorisierten Seeleninnenraum“, beide „Konstruktionen eines unsichtbar, im Rücken des Wanderers, nämlich vor der Staffelei arbeitenden Malers bzw. des vor dem Bild stehenden Betrachters“. Indem dieser von der Rückenfigur ab-rückt, erlebt er in deren Rücken sozusagen eine innere Natur, die um nichts ergündlicher wäre als diejenige, die der Wanderer vor

¹⁰⁹ Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, [1990] London (Reaktion Books) 2009, zit. S. 142, 145.

¹¹⁰ Zum Begriff der „Sattelzeit“: Reinhart Koselleck, „Einleitung“, in: Otto Brunner, Werner Conze u. R. Koselleck (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart (Klett Cotta) 1979, S. XIII–XXIII, bes. XV; ders., „„Neuzeit“. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe“, in: R. Koselleck (Hg.), *Industrielle Welt XX: Studien zum Beginn der modernen Welt*, Stuttgart (Klett-Cotta) 1977, S. 264–300. Im Fach Kunstgeschichte entscheidende Beiträge: Busch 1993 (wie Anm. 34).

¹¹¹ Böhme 2006 (wie Anm. 65), S. 49–94, zit. 52.

Augen hat. Zu Recht sieht Böhme darin einen Bruch zu früheren Auffassungen der Wahrnehmung, insbesondere der visuellen, vollzogen. Keplers Netzhautbild, dessen Erforschung Svetlana Alpers sich gewidmet hat, oder Descartes' Modell des Sehvorgangs, wie Peter Bexte es beschrieben hat, werden hier verabschiedet.¹¹² „Kepler wie Descartes gehen davon aus, dass das Netzhautbild wie in einer Camera obscura sich selbst macht,“ – also vom wahrnehmenden Subjekt unabhängig sei. „In diesem Sinn sitzt der Maler sich immer selbst im Rücken“, so heißt es, auch mit Blick auf frühere Rückenansichten von van Eyck bis zu Vermeer.¹¹³ Für Descartes freilich wäre die Betrachtung hinter der Betrachtung stets eine solche, welche zum Erschauten die Vergewisserung hinzufügt. Es wäre sicherlich zu einfach, dies auch Vermeer unterstellen zu wollen, wie Böhme nahelegt. Schon dem 17. Jahrhundert wird man nicht als „*âge classique*“ Foucaults durchweg einen rationalistischen Blick unterstellen dürfen, und in diesem Sinne wurde das Paradigma der Camera obscura ohne Zweifel überstrapaziert.¹¹⁴ Dennoch darf man Böhme folgen, wenn er den *Mönch am Meer* nicht nur als Zeugnis der Selbsterhebung, sondern auch des drohenden Subjektverlusts – oder vielmehr des Spannungsverhältnisses zwischen beiden Extremen interpretiert. Er sieht „klassische Merkmale des Dynamisch-Erhabenen Kants angesichts übermächtiger Natur“ am Werk, „die zu einer Herausforderung der reflexiven Selbstbehauptung des von Überwältigung bedrohten Subjekts wird. Man kann sagen: der Mönch ist der vorgeschobene Posten eines radikalen Experiments an der äußersten Grenze dessen, wo ästhetisch vermittelte Selbsterhaltung gerade noch möglich erscheint.“ Wie sehr diese Lesart auch postmodernen Interpretationen des Erhabenen im Ausgang von Jean François Lyotard verpflichtet ist,¹¹⁵ wird in dem abschließenden Fazit deutlich: „In der Moderne gibt es für die Frage der menschlichen Selbstverortung nur noch das fremd entgegenstehende Andere, das hier die Natur ist. Wer wir uns selbst sind oder sein können, als welches Subjekt wir uns behaupten können oder dürfen, ist nur noch im Medium radikaler Alterität auszumachen. Das Selbstverhältnis erzeugt sich allein aus dem Anderen unserer selbst. Diese Alterität ist das Fremde und potentiell Niederschlagende schlechthin und in keiner Weise eine Chiffre eines göttlichen oder metaphysischen Sinns.“ Die doppelte Reflexivität auf die Andersartigkeit und Fremdheit der äußeren ebenso wie der inneren Natur hin macht die Rückenfigur in einem wiederum erweiterten Sinne zur Schnittstelle zwischen zwei gleichermaßen herausfordernden Un-

¹¹² Svetlana Alpers, *The Art of Describing*, London (Murray) 1983, S. 26–71, Kap. 2 (zu Kepler); Peter Bexte, *Blinde Seher. Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts*, Amsterdam u. Dresden (Verlag der Kunst) 1999, S. 81–110 (zu Descartes).

¹¹³ Böhme 2006 (wie Anm. 65), S. 56–59.

¹¹⁴ Karin Leonhard, *Das gemalte Zimmer. Zur Interieurmalerei Jan Vermeers*, München (Fink) 2003; sowie dies., *Bildfelder. Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*, Berlin (Akademie Verlag) 2013.

¹¹⁵ Vgl. dazu, etwa zum Konzept des Erhabenen bei Lyotard und Martin Seel: Hoffmann 2006 (wie Anm. 4), S. 30–68.

endlichkeiten: „Vor diesem Bild stehend, sehen wir das Ende der Metaphysik und zugleich Nietzsche, aber auch Freud aufziehen.“¹¹⁶

Böhmes Fazit trifft sich mit Ansätzen, die in der Romantik nicht nur Anfänge der Moderne, sondern den Beginn einer gleich ursprünglichen Postmoderne als deren Kehrseite sehen. Cornelia Klinger hat in ihren Schriften zur Philosophie der Romantik den Wechsel von Selbstbesitz und Selbstverlust herausgearbeitet und in ihm schon in einem wichtigen Buch 1995 die Grundlage des modernen Individualismus gesehen – mitsamt den davon ausgehenden politischen und ideologischen Ansprüchen. Sie stellt der berühmten, von Max Weber ausgehenden Säkularisierungs- und Entzauberungsthese die Gegenthese von Strömungen der Rationalitäts- und Fortschrittskritik entgegen, die für den modernen Individualismus nicht weniger prägend waren und sich schon im 19. Jahrhundert in Widerständen gegen Säkularisierung, Warenfetischismus, bald auch gegen eine eindimensionale Religion des Fortschritts, des Geldes und des Konsums geäußert hätten.¹¹⁷ Nicht gerade nahelegend, aber verlockend wäre es, Friedrichs nationaldeutschen Widerstand gegen alles Französische, rational Aufklärerische auch einer solchen Anti-Tradition einzuordnen.

Wie auch immer, in jedem Falle darf man Friedrichs *Mönch am Meer* als Gründungssikone einer Zuwendung zur Nachtseite des Subjekts betrachten. Die Subjektphilosophie, die in Gestalten wie Friedrichs Rückenfigur kondensiert ist, war keineswegs nur Grundlage für Entwicklungen und Ansprüche der Kunst, sondern Kern neuer gesellschaftlicher Programme. Von der Kunst aus wurden Freiheitspostulate nicht nur zur persönlichen Selbstverwirklichung formuliert, sondern auch zur Umgestaltung der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen dafür. Die neuen Ansprüche fasst Klinger mit den Stichworten „Autonomie“, „Authentizität“ und „Alterität“ zusammen.¹¹⁸ Autonomie wurde nicht nur für die Kunst und ihre Institutionen gefordert, sondern für das Individuum auf der Suche nach einer Wahrheit, die sich diesem zeigt, von der es ergriffen wird, statt sie aufgrund normativer Bildung und des damit verbundenen Kanons zu besitzen. Authentizität ist die besondere Form von Freiheit, die zunächst nur der Künstler bzw. das Genie als im Rahmen einer autonomen Kunst tätiges, bald aber als exemplarisch aufgefasstes Subjekt beanspruchen kann – und sei es um den Preis, dass es sich durch seinen Blick auf die unendliche Natur isoliert oder zu einer marginalen Existenz in Bereichen wie der Bohème verflucht. Alterität schließlich markiert jenen Abstand, durch den sich die Kunst allem Anderen entgegenstellen, gerade jedoch auch alles Andere zu ihrem Thema machen kann. Der Künstler Ad Reinhardt hat dies einmal auf die (wie Fichtes Setzung) nur scheinbar tautologische Formel

¹¹⁶ Böhme 2006 (wie Anm. 65), S. 85–86.

¹¹⁷ Klinger 1995 (wie Anm. 70), S. 105–154. Vgl. zur Kritik an der Romantik durch Heinrich Heine, Hegel und die Junghegelianer, aber auch zur „ästhetischen Umkehr der Kritik“ von Dilthey zu Carl Schmitt zuvor auch: Karl Heinz Bohrer, *Die Kritik der Romantik*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1989.

¹¹⁸ Cornelia Klinger, a.v. „Modern/Moderne/Modernismus, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, 7 Bde., Stuttgart/Weimar (Metzler) 2003, Bd. 4, S. 121–167.

gebracht: „Art is art. Everything else is everything else.“¹¹⁹ Moderne – und postmoderne – Theorien der Autonomie der Kunst treffen hier mit Kerngedanken zur politischen Rolle des Fiktionalen zusammen, das der Gesellschaft Freiheitsmöglichkeiten aufzeigt und offenhält – dies hat besonders Theodor W. Adorno in den Kern seiner Kunstphilosophie gestellt. Von der künstlerischen Fiktion aus bereichert die Kunst das gesellschaftlich Imaginäre, indem sie dem gerade Realen immer wieder neue Freiheitsmodi aufweist.¹²⁰

An dieser Stelle muss auch auf gewichtige Einwände gegen die Vorstellung eingegangen werden, die Ästhetik nicht nur Friedrichs, sondern der romantischen Maler schlechthin gehe mit neuen Postulaten künstlerischer Autonomie einher. In seiner 2007 erschienen, umfassenden Studie über *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst* hat Christian Scholl zugleich gegen die Betrachtung romantischer Kunst als Durchbruch neuer Autonomie-Ansprüche und für die Rehabilitierung allegorischer Deutungen argumentiert. Scholls Ausführungen über romantische Allegorie erscheinen überzeugend, nicht aber seine Kritik an den Ansprüchen der Romantik auf Autonomie. Natürlich kann in einer solchen Deutung die Entleerung des Gemäldes im *Mönch am Meer* nicht mehr als einen Nullpunkt abgeben. Die Heroen der Aufklärungsästhetik und des Klassizismus hatten die deutungsbedürftige Allegorik des Barock zurückgewiesen und ihr eine Ästhetik des Symbols entgegengestellt, das sozusagen aus sich selbst bedeutungstragend wäre.¹²¹ Da die Autorität Goethes hinter dem Konzept des Symbols stand, hat man Friedrich denn auch plausibel als Künstler gedeutet, der sich zwar auf Symbole wie einsame Bäume, ein- oder auslaufende Schiffe etc. bezieht, diese aber stets im Bereich des poetisch Allgemeinverständlichen hält.¹²² Die Postmoderne hat den Allegoriebegriff bekanntlich nicht nur gegen die klassizistische Privilegierung des „Symbols“ rehabilitiert, sondern die Vorstellung des Symbols als eines aus der bloßen Anschauung, d.h. ohne kulturelle Kenntnisse, verständlichen Zeichens insgesamt zurückgewiesen.¹²³ Das

¹¹⁹ Ad Reinhardt, *Schriften und Gespräche*, hg. von Thomas Kellein, München (Silke Schreiber) 1984, S. 62–72, zit. S. 68.

¹²⁰ Auf die umfassende Literatur zu Adorno kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. (umfassend auch zur oft vernachlässigten Musik-Ästhetik): Richard Klein, Johann Kreuzer u. Stefan Müller-Doohm (Hg.), *Adorno-Handbuch*, Stuttgart u. Weimar (Metzler u. Poeschel) 2011. Zur Thematisierung von Autonomie am Beispiel von Arkadien: Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1991, S. 18–157.

¹²¹ Zur Debatte über Symbol und Allegorie kann hier nur verwiesen werden auf: Ralph Ubl, a.v. „Symbol“, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart u. Weimar (Metzler) 2003, S. 340–348.

¹²² Henry Zerner u. Charles Rosen, „Romanticism as a permanent revolution“, „Caspar David Friedrich and the Language of Landscape“, in: dies., *Romanticism and Realism*, New York (The Viking Press) 1984, S. 7–70.

¹²³ Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* [1971], London (Routledge) 1983, S. 187–228 („The Rhetoric of Temporality“, dekonstruierend zum Allegorie-Gebrauch der Romantik und den damit verbundenen Totalitätsansprüchen); ders., *Allegorien des Lesens* [1979], Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1988, S. 118–145 (über die Gegenläufigkeit von Nietzsches Rhetorik und seiner Alle-

Symbol steht nur noch für die Utopie einer in der Erlebniskunst von sich selbst kündenden Natur („natura loquitur“) und spielt allenfalls als niemals restlos erreichbarer Gegenpol allegorischer Deutungskunst eine Rolle.¹²⁴ Stattdessen wurde auch mit Rückgriff auf Walter Benjamins Buch *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* die Konventionalität jeglicher Bildzeichen wieder unterstrichen und eine Allegorik rehabilitiert, welche den Sinn zugleich verrätselt und seine Entschlüsselung an den Leser, und zwar bevorzugt an einen künftigen Leser relegiert, das Sinnversprechen im Werk also gerade nicht einlöst.¹²⁵

Obwohl Scholl skeptisch gegenüber de Man und dem von ihm aktualisierten Allegorie-Begriff bleibt, hat er in seiner unverzichtbaren, umfassenden Arbeit doch die Konsequenz aus dieser Debatte gezogen und das Werk Friedrichs und anderer Romantiker wie Runge erschöpfend als Allegorik ausgedeutet. Ein Jahr zuvor hatte Thomas Noll in einer kürzeren Studie ähnlich argumentiert und Friedrich in die Tradition einer englisch-deutschen Physikotheologie des 17. und 18. Jahrhunderts gestellt.¹²⁶ Scholls Deutungsarbeit zeigt ihre Stärken vor allem dann, wenn man die Semiosis, die vom „Sinbild“ ausgeht, noch stärker als Prozess, als Arbeit auffasst, die dem Betrachter abverlangt wird. Andere, die wie Noll auf ikonographische Erschließung aus sind, tendieren dazu, die Sinnsuche zu vereindeutlichen. Dies wird schon der barocken Allegorik nur in den einfacheren Fällen gerecht. Die grundsätzlichen Unterschiede zwischen dieser und der romantischen Allegorie hatte schon Körner herausgearbeitet. Zu Recht hat er auf die vieldeutigen Sinnangebote hingewiesen, die Friedrich dem Betrachter unterbreitet, ihn dabei aber zugleich in einer von ihm nur projizierten Welt gefangen hält. Dessen Position im Rücken der intradiegetischen Figur, der das ästhetische Erleben zugeschrieben wird, ändert den Status des Allegorischen insgesamt. Friedrichs Verwirrspiel, ja die „erasure of the boundary between nature and art, and between experience and the representation of experience“ beschränkt den Betrachter auf das Erlebnis seiner eigenen Suche nach Bedeutung statt auf deren Erfüllung: „allegory, Romantically constructed, never fully ‚runs its course‘“.¹²⁷ Weniger denn je schließen sich die Kreise zwischen Subjekt und Welt.

gorik in *Die Geburt der Tragödie*). Vgl. auch: Craig Owens, „The allegorical impulse. Towards a theory of post-modernism“, in: *October* 12, Frühjahr 1980, S. 57–86.

¹²⁴ So entfaltet Joseph Leo Koerner das Spannungsverhältnis zwischen Symbol und Allegorie im Rückgriff zugleich auf de Man und Gadamer, vgl. Koerner 2009 (wie Anm. 109), S. 147–171.

¹²⁵ Walter Benjamin, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1974, S. 203–430; Bettine Menke, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld (transcript) 2010.

¹²⁶ In eine ähnliche Richtung weist schon: Thomas Noll, *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich*, Berlin (Deutscher Kunstverlag) 2006, zum *Mönch am Meer* S. 43–46. Auch Noll geht es darum, Friedrich „eine sehr bestimmte Aussage“ (S. 44) zu unterstellen. Zur „Physikotheologie“ S. 47–55.

¹²⁷ Koerner 2009 (wie Anm. 109), S. 147–178, zit. S. 168, 169.

Doch welche Rolle spielt der *Mönch am Meer* in dieser Rekonstruktion? Scholl sieht in dem Gemälde letztlich vor allem das Scheitern des Versuchs verbildlicht, „klar zu wissen und zu verstehen, was nur im Glauben gesehen und erkannt werden“ kann. Dieser werde jedoch von der *Abtei im Eichwald* beantwortet, in welcher „der Maler dieses allein im Glauben zu Sehende selbst als Rätsel“ darstellt.¹²⁸ Es ist durchaus konsequent, die beiden Werke als ein Frage-und-Antwort-Spiel zu betrachten. Vielleicht wird man einigen von Friedrichs Absichten damit sogar gerecht, sofern man diese auf bewusste Intentionen einhegt, nicht aber der überwältigenden Wirkung, die der *Mönch am Meer* bereits auf die Zeitgenossen hatte. Der weitere Kontext verdeutlicht, wie umfassend Scholl die Wucht des radikal entleerten Gemäldes ebenso wie dessen historische Tragweite auf eine religiöse Allegorik hin zu begrenzen versucht, die er nur der Form, nicht der Struktur nach erneuert sieht. Die Rehabilitierung der Allegorie, die er zu Recht auch in der romantischen Kunst am Werk sieht, führt Scholl dazu, „die Romantik als historische Bewegung von der Autonomieästhetik des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts abzulösen“ – und zwar insgesamt, als wäre eine auf der Autonomie beharrnde Ästhetik per se mit der Vorstellung des voraussetzungslos zu verstehenden Symbols verbunden!¹²⁹ Man fragt sich, was von jener Autonomieästhetik, ja von künstlerischer Autonomie überhaupt, dann noch bleiben würde...

Autonomie kann stets nur eine relative sein – sie ist nicht mit dem gar nicht einzulösenden Anspruch verbunden, dass die Kunst sich von den gesellschaftlichen Diskursen insgesamt abhebt. Dass Kunst mit der Semiosis aus allen Bereichen der Poesie ebenso wie der Wissenschaften – nicht nur der Religion, die Scholl unter anderen Sinnangeboten von vornherein (statt im Ergebnis) privilegiert – verbunden, wenn man so will, in sie verstrickt ist, spricht keineswegs dagegen, dass sie seit der Romantik anhebt, mit Bedeutungsgenerierungen ihr eigenes Spiel zu treiben. Insofern reklamiert sie durchaus gegenüber ihrem früheren Status, als im Rahmen der Akademien ihre Rolle auf Mimesis-Theorien und -Postulate eingeschränkt war, eine vorher undenkbbare Selbstgesetzgebung und lebt diese beispielhaft vor.¹³⁰

Das Verdienst Scholls wie auch Thomas Nolls ist es, in barocker Allegorik einen Kreis von Bedeutungsangeboten rekonstruiert zu haben, die insgesamt ein wichtiger Hintergrund der Bildsemantik romantischer Landschaftsmalerei sind. Ihnen ist insofern recht zu geben, als Friedrichs Malerei nicht allgemein mehrdeutig ist, sondern gezielt Ambiguität in ein Spiel mit

¹²⁸ Christian Scholl, *Romantische Malerei als neue Simmbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*, München und Berlin (Deutscher Kunstverlag) 2007, S. 204, zit. S. 215.

¹²⁹ Scholl 2007 (wie Anm. 128), S. 204, zit. S. 206.

¹³⁰ Luiz Costa Lima u. Martin Fontius, a.v. „Mimesis/Nachahmung“, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart u. Weimar (Metzler) 2001, Bd. 4, S. 84–121 (dort weitere Literaturangaben). Wie sehr Friedrich auf einer der Kunst allein zugänglichen Wahrheit beharrt, erörtert schon Hofmann am sog. Ramdohr-Streit um den *Tetschener Altar*: Hofmann 2000 (wie Anm. 3), S. 41–52.

der Rezeption einbringt, die den Betrachter nicht nur zur Bedeutungsgenerierung, sondern zugleich zur Selbstreflexion aufruft.

Die Fülle an konträren Deutungen, mit der schon die Zeitgenossen auf den *Mönch am Meer* reagiert haben, mag durchaus sekundär gegenüber den vermeintlichen Intentionen des Künstlers sein. Doch die Rekonstruktion der Absichten des Künstlers läuft stets auch Gefahr, dem intentionalen Fehlschluss zu verfallen: Kein Autor kann vermeiden, dass er als Intention des Künstlers plausibel macht, was ihm als diese erscheint. Derartige hermeneutische Zirkel sind heuristisch durchaus legitim: in ihnen verdichtet sich ein überzeugendes Bild von dem, was einen Künstler umgetrieben haben mag. Vorsicht ist jedoch bei kunsthistorischen Überredungsstrategien angesagt, bei denen eine Lesart zuerst als „verlockend“ hingestellt wird, um im Fortgang der Argumentation vorausgesetzt und so schlussendlich dem Künstler untergeschoben zu werden.¹³¹ Auch bleibt der Künstler selbst fortwährend ein *Interpret* seines eigenen Œuvres, dessen Kundgebungen insofern als *Quelle* der Rekonstruktion von Absichten nur mit Vorsicht herangezogen werden können. Widersprüchliche Deutungen, ja eine grundsätzliche Ambiguität, wuchsen dem *Mönch am Meer*, wie wir gesehen haben, seit der Ausstellung im Herbst 1810 als Deutungsangebote zu. Folgt man Böhme, statt die Deutungsvielfalt auf einen selbst zu vielschichtigen Kroneuzügen wie Schleiermacher oder auf protestantische Allegorik einzuhegen, so wären die Sinnoffenheit und die Ambiguität als Argumente dafür einzusetzen, den Betrachter, den Friedrich in der Gestalt des „Kapuziners“ als autopoetische Figur in die Landschaft versetzt, nun selbst als Instanz einer unsicheren, widerspruchsvollen und prekär bleibenden Subjektivierung zu sich selbst aufgerufen zu sehen.

Man könnte Rosenblum dann immerhin soweit recht geben, dass er mit der „similarity in the formal structure“ der Gemälde, die er verglichen hat, eine moderne Konstellation erkannt hat, nämlich das wechselseitige Bedingungsverhältnis von Bild und Betrachter, das seither in der Malerei immer wieder ausdrücklich thematisiert wird. Doch hat Rosenblum sich an die Landschaft, nicht an den Mönch gehalten und der Betrachterfigur – gleich ob diese als Rückenfigur dargestellt oder nur impliziert wird – bei seinem missglückten Versuch einer Traditionsbildung des Sublimen später nicht mehr genügend Beachtung geschenkt. Auch ist das Konzept der Tradition sicherlich nicht geeignet, die immer wieder neu ansetzenden Korrelationierungen von Bild und Betrachter in der Malerei zu befragen: der bedingende Bezug des Subjekts zu einer Welt, der es sich stellt, indem es sie zugleich doch als *seinen* Wahrnehmungsraum erst auf den Plan ruft, wird in immer wieder neuen Konstellationen erschlossen. Unter den Versuchen, dieses Grundproblem des Mediums metapoetisch auf den Plan zu bringen, spielen Einfluss und

¹³¹ William K. Wimsatt u. Monroe Beardsley, „The Intentional Fallacy“, n: W.K. Wimsatt, *The Verbal Icon*, Lexington KY (University of Kentucky Press) 1954; Lutz Danneberg u. Hans-Harald Müller, „Der ‚intentionale Fehlschluss‘ – ein Dogma? Systematischer Forschungsbericht zur Kontroverse um eine intentionalistische Konzeption in den Textwissenschaften“, Teil I und II, in: *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie* XIV, 1983, S. 103–137, 376–411.

Traditionsbildungen aufgrund der bloßen Ähnlichkeit formalästhetischer Strukturen sicherlich nicht die Hauptrolle.

Stellen wir den *Mönch am Meer* also in eine Geschichte des ebenso wechselseitigen wie wechselnden Verhältnisses von Subjekt, Medium und Welt ein! Mit diesem Gemälde ist die Kunst selbst zu einem autonomen Bereich geworden, in dem auch nach eigenen Regeln, d. h. nach den Gesetzen der Visualität, philosophiert werden kann. So kann man den Begriff der Poetologie – einer selbstreflexiven Dichtungs- oder vielmehr Schaffenslehre – auf die bildende Kunst übertragen.¹³² Selbst, wenn man Friedrichs Werk als anschaulichen Zugang zur Religion interpretiert, so wird man die Autonomie dieses Zugangs gegenüber der Religion dabei voraussetzen müssen.

Anhang III.: Postmoderne Gedanken zur Aktualität der Mönchsgestalt: Subjektivität als Travestie, die Rückenfigur als „Aktant“ und „assujetissement“ im Spannungsverhältnis von Unterwerfung und Ermächtigung

Die Literaturwissenschaften halten ein begriffliches Instrumentarium bereit, mit dem die Strategien einer grundsätzlich prekären Begründung von Identität, wie sie im *Mönch am Meer* am Werk sind, genauer beschrieben werden können. Identität ist dabei niemals letztgültig gegeben, oder um eine der unausrottbarsten Formulierungen des „Jargons der Eigentlichkeit“ heranzuziehen, „gestiftet“. Gérard Genette hat Travestie und Parodie als Figuren des Para-Textes eingeführt, welche das jeweils in einem literarischen Text Geäußerte von vornherein dem Modus seiner Perspektivierung bzw. „Fokalisierung“ unterstellen.¹³³ Travestie und Parodie gehören seither zum Instrumentarium strukturalistischer Literaturinterpretation. Der Mönch ist danach eine zum „Kapuziner“ travestierte, autofiktionale Figur in der Diegese des Gemäldes, und das von ihm Erblickte wird durch den Künstler parodiert.

Es sei nicht geleugnet, dass der strukturalistische Werkzeugkasten, dem auch die Begriffe der Travestie und der Parodie entnommen wurden, fragwürdig geworden ist. Solange man die in ihm verschlagworteten Methoden nicht auf die Kunst hin relativiert, welche die jeweils gedeuteten Verfahren ihrerseits erst hervorgebracht hat, bleibt er ein Relikt eines Fortschrittsvertrauens, das die Postmoderne wohl endgültig erschüttert hat. Zu retten ist er,

¹³² Zur „Poetologie“, nicht zu verwechseln mit Dichtungslehre: Walter Hinck, *Das Gedicht als Spiegel der Dichter. Zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts*, Opladen (Westdeutscher Verlag) 1985 (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G 273); Jan Wiele, *Poetologische Fiktion: die selbstreflexive Künstlererzählung im 20. Jahrhundert*, Heidelberg (Winter) 2010.

¹³³ Zu Travestie in ihrem Verhältnis zur Parodie: Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [1982], Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1993, 79–95.

wenn man nicht die strukturalistischen Autoren wie Genette als Urheber der jeweils beschriebenen Verfahren betrachtet, sondern vielmehr die Künstler, deren Werke mit den analytischen Begriffen nur systematisierend beschrieben werden. Eine „opake“ Kunst, die ihre eigene Fiktionalität autopoetisch thematisiert und so erst interpretierbar gemacht hat, ist selbst Grundlage, um die ihr selbst zugrundeliegenden Verfahren zu erfassen und sie in konkurrierende, strukturalistische Systeme einzustellen.¹³⁴ Zu retten sind die Elemente wie auch die Systeme eines strukturalistischen Formalismus wohl nur, wenn dieser selbst radikal historisiert wird. Nur unter dieser Voraussetzung ist es legitim, Parodie und Travestie als Strategien namhaft zu machen, die auch der merkwürdig anachronistischen Mönchsgestalt zugrunde liegen. Die Romantiker haben sie erfunden, und auch von Friedrichs Werk aus nahmen sie ihre Karriere in der Moderne, sodass ein Genette sie in ein scheinbar ahistorisches System zwängen konnte.

Lässt man in diesem Sinne Vorsicht walten, so kann ein weiterer Exkurs in den strukturalistischen Formalismus dazu beitragen, die spezifische Form von Subjektivität, die Friedrich in seiner ersten Rückenfigur verhandelt hat, zu erfassen. Betrachten wir die Vertretergestalt des Malers wie des Betrachters als „Aktanten“! Radikaler als Genette hat Algirdas Julien Greimas auf der Grundlage der strukturalistischen Linguistik eines Ferdinand de Saussures, Roman Jakobsens und Lucien Tesnières sowie der Märchentheorie Vladimir Propps literarische Formationen des zugleich handelnden und sprechenden Subjekts durchleuchtet.¹³⁵ Greimas sieht die intrafiktionale Subjektfunktion als Aktanten und unterscheidet zwischen den Aktanten der Aussage bzw. der Kommunikation, z.B. einem Erzähler, und den Aktanten der Erzählung, also etwa den Protagonisten eines Romans. Hier wäre der Maler/Betrachter der ersten Kategorie, der „Kapuziner“ der zweiten zuzuordnen. Während das Objekt des Aktanten der Aussage die Erzählung wäre, ringt der Aktant der Erzählung um die Bewältigung eines Objekts. Peter V. Zima hat Greimas' verfahrenstheoretisch zur „Subjektfunktion“ relativierte Positionierung des Subjekts in der Literaturwissenschaft zum Kriterium einer Geschichte moderner Subjektivität erhoben. „Vereinfacht ließe sich sagen, dass Greimas eine elementare Aussage- und Handlungsstruktur vorschwebt, in der ein Aussagesubjekt erzählt, wie ein handelndes Subjekt versucht, sich eines Objekts zu bemächtigen, das es einem Antisubjekt streitig macht.“¹³⁶ Das

¹³⁴ Jonathan Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature*, London u. New York (Routledge) [1975] 2002, S. VII–XII (Vorwort zur Neuedition), 87–111 (zu Greimas; s.u.).

¹³⁵ Algirdas Julien Greimas, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris (Seuil) 1976, S. 63; ders., *Strukturelle Semantik*, Braunschweig (Vieweg) 1971, S. 163–166; ders., „Pour une sémantique des modalités“, in: ders., *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris (Seuil) 1983, S. 27–92; ders. u. Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris (Seuil) 1991, S. 43–65. Vgl. auch: Taehwan Kim, *Vom Aktantenmodell zur Semiotik der Leidenschaften. Eine Studie zur narrativen Semiotik von Algirdas J. Greimas*, Tübingen (G. Narr) 2002.

¹³⁶ Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne* [2000], S. 8–15, zit. S. 10.

triadische Modell Subjekt – Objekt – Antisubjekt ließe sich vor dem *Mönch am Meer* leicht durchspielen, setzt man für das Objekt das „ungestüme Meer“ bzw. das Sublime und für das Antisubjekt dessen Widerständigkeit, verkörpert durch die Möwen, ein. Es zeigt sich dabei, dass diese Positionen – Subjekt/Objekt/Antisubjekt – durch das Gemälde zugleich radikal isoliert und für die nachfolgende Malerei – anders als für die Literatur, die derartige Strukturen schon vorher durchgespielt hatte – überhaupt erst auf den Plan gebracht werden!

Da Greimas' Modell dazu zwingt, das Subjekt, statt es ontologisch zu verabsolutieren, jeweils in der Praxis – der Künste ebenso wie des philosophischen Argumentierens – aufzuspüren, hat sich Zimas Anleihe als außerordentlich fruchtbar erwiesen. Oliver Jahraus hat dies 2002 in einer Rezension erkannt – Zimas Buch markiert seither ein vorläufiges Ende des postmodernen „Tods des Subjekts“.¹³⁷ Freilich ist Greimas' Ordnung für Zima nicht eine Grundstruktur, nach der nach strukturalistischer Art die Bandbreite historisch vorkommender Subjektivierungsformen systematisiert werden können, sondern der konzeptuelle Rahmen für deren Historisierung, d.h. für eine mindestens im Ansatz praxeologisch-pragmatische Geschichte moderner Subjektivierungen.

Wenn Friedrichs „Mann“ als die konkret fikionalisierte Figur des „Kapuziners“ gerade keine Identifikationsfigur ist, schon gar nicht für sein protestantisches Publikum, so affirmiert er auch das transzendente Subjekt und dessen überhistorische Ansprüche nur, indem er es zugleich mit der anachronistischen Gestalt infrage stellt. So zeugt bereits dieser Mönch von einem Verständnis von Subjektivität, bei der das Subjekt zwischen seiner Position als allgemeiner Instanz jeglichen Verstehens und seiner konkreten Personalität – Fichtes „empirischem Subjekt“ – oszilliert, ohne dass die eine Positionierung in der anderen aufginge. Beide Extreme der Subjektivierung werden vielmehr als Extreme der „Subjekt-Funktion“ auf den Plan gerufen. Selbst die Ansprüche des Kantisch-Fichteschen Transzendentalsubjekts werden hier historisiert – sie relativieren sich zum dominanten Modus von Subjektivität, die zu einer gegebenen Zeit – hier der Romantik – dem Individuum zu Gebote standen. Wie Novalis unterstreicht, kann das Selbst nicht zu einer Aneignung des transzendentalen Ich vordringen, so sehr gerade dies ihm auch aufgegeben ist. So bleibt ihm nichts, als sich den zwar übergeordneten, jedoch historisch konkreten („zufälligen“ im Sinne von kontingenten) Konzeptualisierungen von Subjektivität unter- und einzuordnen. Auf dieser Grundlage kann es sich vielleicht der Illusion hingeben, zur Instanz überhistorischer, transzendentaler Subjektivität schlechthin zu werden. Von Fichte zu Schleiermacher wurden hochtrabende Konzepte philosophischer Subjektivierung verbreitet, deren Scheitern wurde jedoch zunehmend mitbedacht, indem der Prozess der Selbstwertung als unabschließbar erkannt wurde. Ad absurdum geführt wurden derartige Versuche, sich selbst und andere zu transzendentalen Subjekten

¹³⁷ Oliver Jahraus, „Nicht totzukriegen: Subjekt und Subjektivität überleben auch noch die Postmoderne“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 2001 (IASL <http://www.iaslonline.lmu.de>, Zugriff 7.8.2017).

zu erziehen, schließlich vom preußischen Schul-Humanismus, der in Heroen von Perikles bis zu den deutschen Befreiungskämpfern, von Christus zu Luther Modelle für staatstragende Tugend-Subjekte fand und sie im Sinne der idealistischen Philosophie miteinander harmonisierte. Auf katholischer Seite trugen die konvertierten Gründerväter der Romantik das Ihrige zu einer dem ideologischen Schlaf anheimgefallenen Bewegung bei.¹³⁸

Schon das Subjekt, wie es von Novalis und Friedrich Schlegel in ihrer Auseinandersetzung mit Fichte vorwegnehmend für die Romantik gedacht worden war, erschien sich selbst als unabschließbarer Prozess, der erst im Tod zu einem Ende, und zuvor vielleicht im Werk zu einem vorläufigen Abschluss gelangt sein würde. Trotz aller Skepsis des Poststrukturalismus gegenüber der Ich-Instanz wurde dieses Wechselspiel von Selbstgewissheit und Verlust, von Ermächtigung und Unterordnung für die Gegenwart erneuert: Michel Foucault hat die Subjektkonstitution als „assujettissement“, als Wechselspiel von Unterwerfung und Selbstwerdung beschrieben, bevor Judith Butler den Gedanken zugespitzt hat. Für sie kann „subjectivation“ nur gelingen, indem das Subjekt, besonders in Phasen des Heranwachsens, sich die Sprachen der Gesellschaft aneignet und den durch diese zugleich nahegelegten Rollenmodellen folgt (also durch eine anfängliche „subjection“), sich jedoch zunehmend – auch ironisch – davon distanziert und durch derartige Strategien, sich von sich selbst auch zu unterscheiden, seine Freiheitsräume erst erschließt.¹³⁹

In einem Preußen, das sich für die Befreiung von der Napoleonischen Hegemonie rüstet, bringt Friedrich zugleich das vorherrschende Modell von Subjektivität auf den Plan, das von Philosophen und Theologen als „trans-

¹³⁸ August Buck, *Humanismus. Seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen*, Freiburg und München (Karl Alber) 1987; Richard Faber (Hg.), *Streit um den Humanismus*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2003.

¹³⁹ Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, [1976] Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1983; ders., *L'Hermeneutique du sujet. Cours au Collège de France, 1981–82*, Paris (Gallimard) 2001. Nützlicher Zugang zum Werk: Clemens Kammler, Rolf Parr u. Ulrich Johannes Schneider (Hg.), *Foucault-Handbuch*, Stuttgart und Weimar (Metzler 2008), S. 286–91, 293–96 (Artikel „Selbstsorge/Selbst-Technologie“, Friedrich Balke, u. „Subjekt“, Hannelore Bublitz). Vgl. auch: Christoph Menke, „Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz“, in: Axel Honneth und Martin Saar (Hg.), *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2003, S. 283–299 – später folgenreich für Menkes Ästhetik. Judith Butler, *Theories in Subjection: The Psychic Life of Power*, Stanford CA (Stanford University Press) 1997; dt.: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2001; dazu: Annika Thiem, *Unbecoming Subjects. Judith Butler, Moral Philosophy, and Critical Responsibility*, New York (Fordham University Press) 2008. Vgl. zur Debatte über Subjektivität in der Postmoderne und ihren historischen Selbstvergewisserungen auch: Christoph Menke, a.v. „Subjektivität“, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart und Weimar (Metzler), Bd. 5, 2003, S. 734–786; Martin Saar, *Genealogie als Kritik. Geschichte und Theorie des Subjekts nach Nietzsche und Foucault*, Frankfurt am Main und New York (Campus) 2007; Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Mailand (Feltrinelli) 1997; engl.: *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, London (Routledge) 2000.

zendentales“, d.h. als Subjekt schlechthin ideologisch überhöht wurde, und die dazu quer stehende, unausweichlich historisch kontingente Personalität, in der sich selbst noch jenes Subjekt vorfindet, das sich als transzendentes zu generalisieren versucht. Bei Theoretikern der Jenaer Romantik wie Novalis und Friedrich Schlegel konnte er auf Konstellationen von ähnlich konstitutiver Widersprüchlichkeit stoßen.

Längst bevor Arthur Rimbaud im Mai 1871 mit dem Paradox provozierte „Je est un autre [...] J’assiste à l’éclosion de ma pensée: je la regarde, je l’écoute“, fordert Friedrich den Betrachter durch eine Figur verunmöglichter Identifikation heraus.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Übs. Verf.: „Ich ist ein Anderer. [...] Beim Aufkeimen meines Denkens bin ich anwesend: ich betrachte es, ich höre ihm zu.“ Vgl. Arthur Rimbaud, *Seher-Briefe / Lettres du voyant*, übers. u. hg. von Werner von Koppenfels, Mainz (Dieterich’sche Verlagsbuchhandlung) 1990, S. 105.

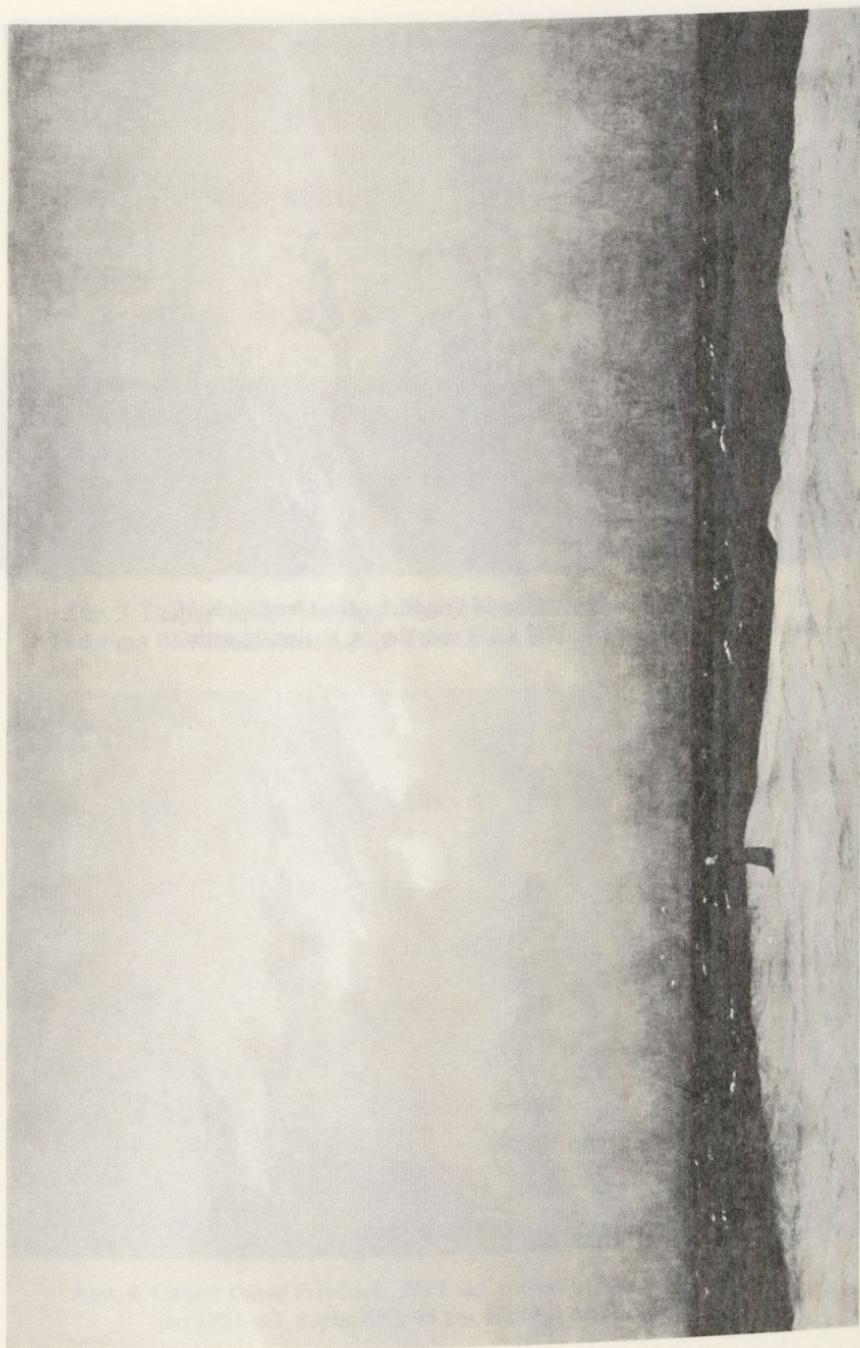


Abb. 1: Caspar David Friedrich, *Mönch am Meer*, um 1809, 110 x 171,5 cm, Berlin, Nationalgalerie.



Abb. 2: Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichwald*, um 1809, 110,4 x 171 cm, Berlin, Nationalgalerie.

¹⁰ Das Werk „Abtei im Eichwald“ ist ein Beispiel für die romantische Landschaftsmalerei. In der Beschreibung des Bildes wird die Bedeutung der Natur und die Rolle des Menschen in der Landschaft betont. Die Abbildung zeigt die Ruine der Abtei im Eichwald, die von Caspar David Friedrich um 1809 gemalt wurde. Die Abbildung ist ein Beispiel für die romantische Landschaftsmalerei. In der Beschreibung des Bildes wird die Bedeutung der Natur und die Rolle des Menschen in der Landschaft betont. Die Abbildung zeigt die Ruine der Abtei im Eichwald, die von Caspar David Friedrich um 1809 gemalt wurde.

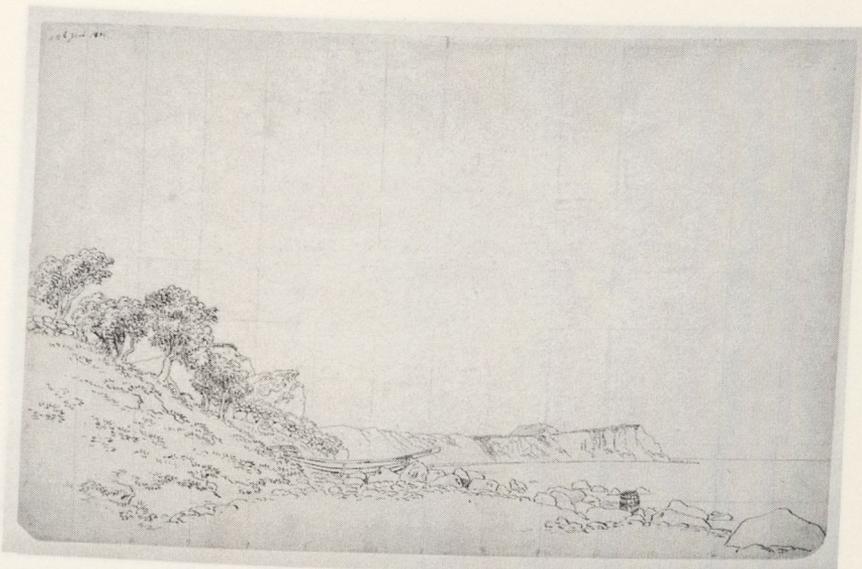


Abb. 3: Caspar David Friedrich, *Arkona*, bezeichnet oben: „22 t Juni 1801“, Feder mit Bleistift, quadriert, 23,7 x 6 30,8 cm, Dresden, Kupferstichkabinett.

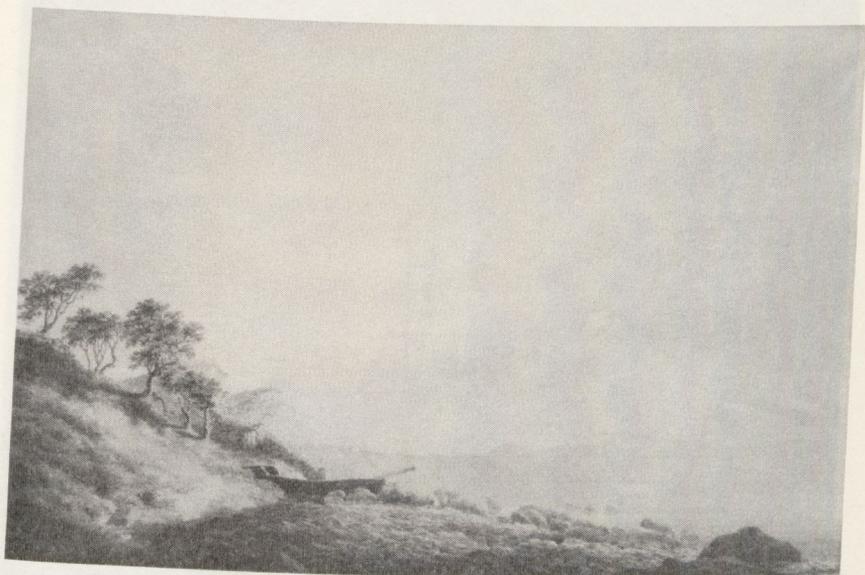


Abb. 4: Caspar David Friedrich, *Blick auf Arkona bei aufgehender Sonne*, um 1801–02, Sepia, 65 x 98 cm, Hamburger Kunsthalle.



Abb. 5: Caspar David Friedrich, *Blick auf Arkona bei aufgehendem Mond*, um 1806, Sepia über Bleistift, 60,9 x 100 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina.



Abb. 6: Claude Lorrain, *Odysseus bringt Chryseis ihrem Vater zurück*, um 1682, Öl auf Leinwand, 119 x 150 cm, Paris, Louvre.



Abb. 7: Claude Joseph Vernet, *Hafen im Mondlicht*, 1769,
Öl auf Leinwand, 164 x 98 cm, Paris, Louvre.



Abb. 8: Joseph Anton Koch, *Schmadribachfall im Lauterbrunnen-Tal*, 1811, Öl auf Leinwand, 123 x 93,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste.

Abb. 9: Claude Lorraine, *Odysseus bringt Chryseis ihrem Vater zurück*, um 1622, Öl auf Leinwand, 119 x 150 cm, Paris, Louvre.

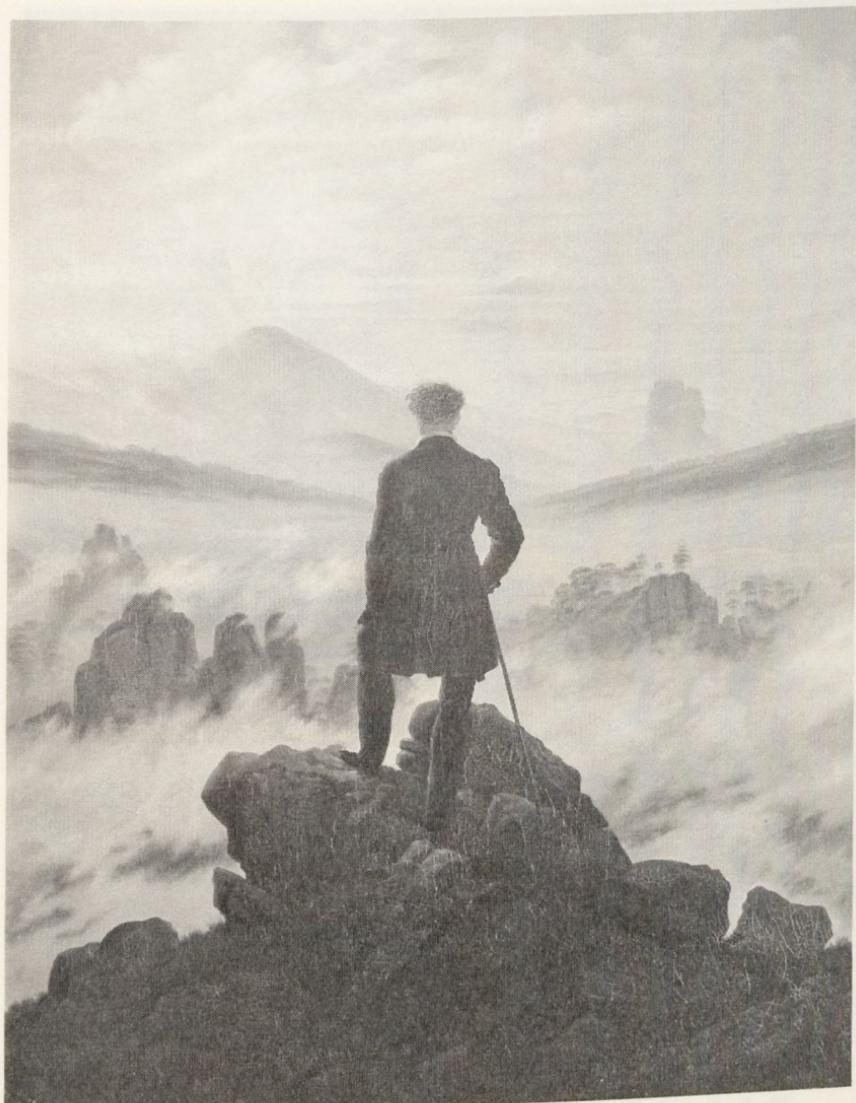


Abb. 9: Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1817–18, Öl auf Leinwand, 94,8 x 74,8 cm, Hamburg, Kunsthalle.

Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63862-p0071-7>
nach: Barbara Wilmsen, „Children's drawings as pictorial sources“
in: *Res.* 40–44, 2013, S. 125–142, Abb. 8, 126

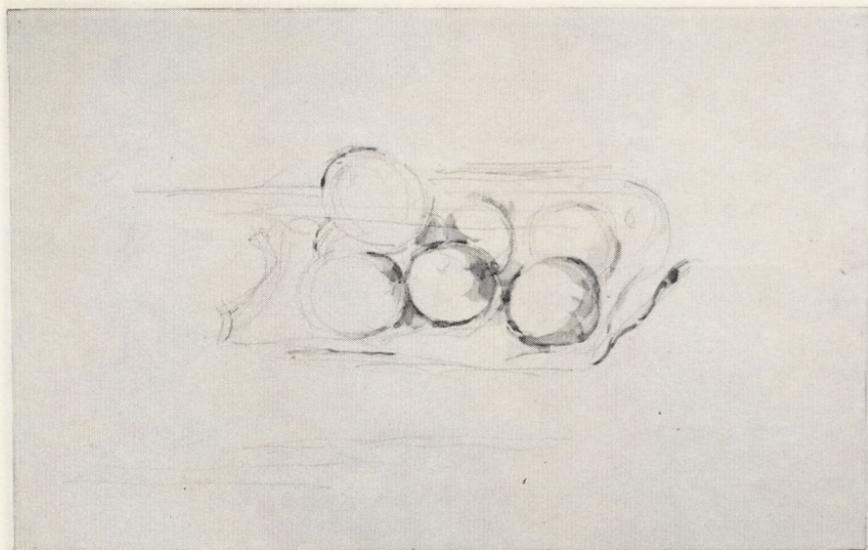


Abb. 10: Paul Cézanne, *Stillleben mit Äpfeln auf einem Tablett*, 1902–06, Bleistift und Aquarell auf Papier, 31,5 x 47,9 cm, Rotterdam, Museum Boymans – van Beuningen.

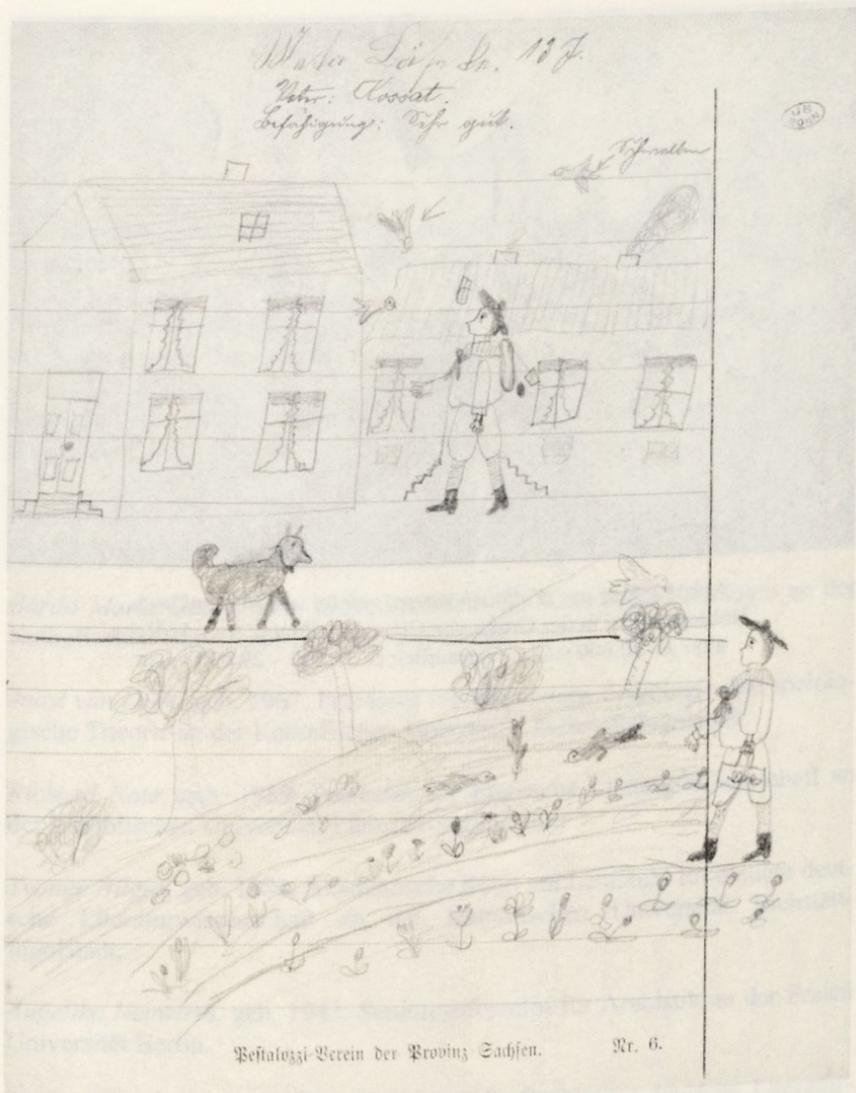


Abb. 11: Kinderzeichnung zur Illustration von „Heinz-Guck-in-die-Luft“, um 1905, aus einem Schulexperiment in Sachsen, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, Nachlass Karl Lamprecht 62/15, nach: Barbara Wittmann, „Children’s drawings as prehistoric sources“, in: *Res*, 63–64, 2013, S. 125–142, Abb. S. 136.



Abb. 12: Zug von Wollnashörnern, gefolgt von Höhlenlöwen, Höhlenmalerei in der Grotte von Chauvet – Pont d'Arc, Ardèche, älter als 20.000 v.Chr., vermutlich ca 33.000 – 29.000 v.Chr.