

BUCHBESPRECHUNG

Caspar David Friedrichs besonderer Naturzugriff

Nina Amstutz, *Caspar David Friedrich: Nature and the Self*

New Haven/London: Yale University Press, 2020, 280 Seiten, 82 Farb- und 36 Schwarzweißabbildungen, \$ 65,00, ISBN 978-0-3002-4616-2

Rezensiert von Werner Busch

Der Ausgangspunkt der Arbeit von Nina Amstutz ist ebenso verblüffend wie einfach: In der Flut an Literatur zu Caspar David Friedrich ist bisher nicht zum Thema gemacht worden, was es bedeuten mag, dass ab den 1820er Jahren zunehmend die Bilder Friedrichs ohne Figuren auskommen. Zuvor war es für ein jedes Ölbild des Künstlers offenbar verpflichtend, dass das Bildpersonal uns eine Vorgabe zum Verständnis des Bildes machte – erst recht als die Rückenfigur auftauchte, um bei der Betrachtung der Landschaft stellvertretend für Betrachter und Betrachterin eine Sicht auf die dargestellte Natur vorzuschlagen. Weil jedoch die Natur bei Friedrich nie bloßes Abbild ist, sondern sich aus kombinierten, wenn auch sorgfältig studierten Naturpartikeln zusammensetzt, und diese Kombination bestimmten abstrakten und damit vorgegebenen Figurationen folgt, werden wir darauf hingewiesen, dass das betrachtende Subjekt im Bild und vor dem Bild gelenkt durch formalästhetische Vorgabe sein Sehen auf die Natur transzendieren soll. Auf Grund von Friedrichs ausgeprägtem Protestantismus dürfte davon auszugehen sein, dass das betrachtende Subjekt mit der Natur konfrontiert, ihr gegenübergestellt ist. Das Subjekt mag sich zwar nach einer Ver-

einigung von seinem Selbst mit der Natur sehen, zumal die Natur in großer Schönheit sich vor ihm ausbreitet, doch bleibt sie für das Subjekt das Andere, für die von der Natur Betroffenen das in seinem Wesen Unbegreifliche. Allein die abstrakte Grundlegung des Bildes mag ihnen eine Ahnung des größeren Zusammenhanges geben. Protestantisch gedacht ist der Allzusammenhang nicht direkt zu erfahren, sondern nur im Durchgang durch den Tod zu erhoffen. Friedrich hat diesen Gedanken, auch in Gedichtform, vielfach beschworen.

Wenn nun ab den 1820er Jahren der figürliche »Maßstab« zu fehlen beginnt, auch keine direkten ikonographischen Verweise auszumachen sind, dann stellt sich die Frage, ob hier ein grundsätzlicher Wandel in der Auffassung zum Verhältnis von Subjekt und Natur stattgefunden hat. Amstutz vertritt die Überzeugung einer Neuorientierung mit Nachdruck. Sie sieht Friedrich unter dem Einfluss der Naturphilosophie, unter dem Einfluss vor allem der Schriften von Carus, Oken und Schelling. Um dies belegen zu können, stellt sie umfassend, sehr klug und belesen, bestimmte Themenbereiche vor, denen sich die romantische Naturphilosophie und Naturwissenschaft gewidmet hat. Dabei geht sie jeweils von bestimmten Bildern Friedrichs aus, in denen sie ausgeprägte Anklänge zu zentralen naturphilosophischen Feldern sieht, und versucht, die Bilder vor der Folie des jeweiligen Feldes neu zu lesen. Biologie, Botanik, Physiognomik, Anatomie werden untersucht, generelle Vitalitäts- und Generierungskonzepte, das was man Lebenswissenschaften genannt hat, die Or-

ganisches und Anorganisches zusammendenken, auf Archetypen und Urformen rekurren, Analogieschlüsse ziehen, ein allein anthropozentrisches Weltbild in Frage stellen, Metamorphosevorstellungen und morphologisches Entwicklungsdenken in Anschlag bringen.

Das führt zu Anthropomorphismus, neuen Formen von Selbsterkenntnis, aber auch, um es ganz verkürzt zu sagen, im Falle Friedrichs zur Annahme einer pantheistischen Glaubensüberzeugung. Der Autorin ist bewusst, dass sowohl die Annahme einer entscheidenden Prägung durch Naturphilosophie, wie die Verpflichtung Friedrichs auf pantheistische Glaubensüberzeugungen den Annahmen eines Großteils der Forschung widerspricht. Um so intensiver bemüht sie sich, durch eine Fülle von Belegen das Gedankengeflecht so dicht wie breit erscheinen zu lassen – vor allem dadurch, dass sie Friedrichs persönliche Vertrautheit mit den zentralen Figuren des naturwissenschaftlichen Denkens herausstreicht, wegen der er ihrer Überzeugung nach kaum unberührt von den Texten dieser Autoren vorgestellt werden kann. Dabei ist die Autorin vorsichtig genug, nicht von Eins-zu-eins-Anwendungen oder Übertragungen auszugehen, sondern eher von bei der Intensität naturphilosophischer Diskussionen geradezu unvermeidlichen, gar unbewussten Prägungen. Stützen kann sie sich dabei nicht nur auf Friedrichs Bekanntschaft mit Zentralgestalten von Schubert über Tieck oder Oken bis zu Carus, sondern auch deren Resonanz in seinen Bildern. Vor allem aber sieht sie in Carl Gustav Carus die entscheidende Vermittlungsfigur.

Dazu seien vorab, bevor wir auf die einzelnen Felder zu sprechen kommen, vorsichtige Bedenken geäußert. Vor allem zwei. Die entscheidenden naturphilosophischen Texte entstehen in der eigentlichen Frühromantik, also bald nach 1800 und somit in der Zeit, in der Friedrichs vorhandenes Bildpersonal eher passiv – so wie Schleiermacher es fordert, dessen Protestantismus auch auf Grund persönlicher Vertrautheit

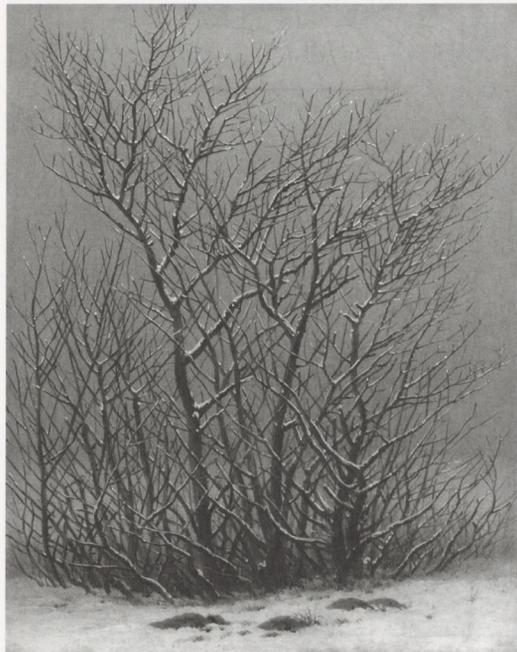
früh eine gewisse Verbindlichkeit für Friedrich gewonnen hat – die Wirkung der Landschaft erfahren hat und nicht etwa aktiv die Landschaft zu umarmen suchte, in der Überzeugung eins mit der Natur werden zu können. Überdies wird man sagen können, dass Amstutz, um die Überzeugungskraft ihres dichten naturphilosophischen Netzes nicht zu gefährden, bewusst andere denkbare, vor allem religiöse Einflussnahmen (durch Pietismus, Herrnhutertum, lutherischer Kreuzestheologie oder von individuellen Theologen wie Schleiermacher, Theodor Schwarz, Friedrich August Köthe oder Johannes Karl Hartwig Schulze) auf Friedrich nicht diskutiert. Ihre mit Verve vorgetragene Argumentation ist ein Angebot, das es zu bedenken gilt.

Der zweite leise Zweifel, der vorab zu äußern ist, betrifft die Einflussnahme von Carl Gustav Carus auf Friedrich. Carus und Friedrich lernten sich 1816 kennen, sie waren bald vertraut, Carus wurde auch Friedrichs Arzt. Friedrich hingegen förderte Carus' künstlerische Bemühungen, gelegentlich zeichneten sie zusammen vor dem Objekt; Carus hielt sich eng an Friedrichs Vorbild, im Technischen, aber auch im Thematischen. Im Jahr ihres Kennenlernens 1816 muss Carus, der ab 1814 als erfolgreicher Arzt in Dresden tätig war, Friedrichs Auseinandersetzung mit Goethe mitbekommen haben. Goethe hatte sich von Friedrich Wolkenbilder nach der Klassifizierung von Luke Howard erbeten. Friedrich hatte abgelehnt mit dem Argument, er wolle die Wolken nicht in eine rigide Typologie zwingen – was nichts anders bedeutet, dass ein bloßes naturwissenschaftliches Studium der Wolken für ihn nicht Selbstzweck sein konnte, denn die Wolken waren für Friedrich, der sie durchaus sorgfältig beobachtet hat, in ihrem Ausdruck von bildimmanenten Überlegungen bedingt. (Inwieweit Goethe und Friedrich sich wechselseitig missverstanden haben, kann hier nicht Thema sein.)

Interessant ist dies in unserem Zusammenhang insofern, als Goethes Aufsätze zu Howards Wolkenterminologie von entscheidendem Ein-

fluss auf Carus' Wandel in der Auffassung in seinen *Briefen über die Landschaftsmalerei* von einer eher frühromantischen Position zu einer morphologisch-naturwissenschaftlichen in Goethes Bahnen geworden sind und zwar zwischen 1820 und 1822 mit der Folge, dass die Arbeit an den Landschaftsbriefen, die Carus 1823/24 wieder aufnahm, sich nun relativ eng an Goethe anschloss. Zu bedenken ist zudem, dass es 1824 zu einer anhaltenden Entfremdung zwischen Carus und Friedrich kam, gerade also zu dem Zeitpunkt als Friedrich zunehmend figurenlose Bilder zu malen beginnt und für deren Deutung Amstutz in Sonderheit Carus bemüht. Die Gründe für die Entfremdung sind nicht gänzlich klar. Verschiedenes dürfte eine Rolle gespielt haben. Carus wurde beruflich immer erfolgreicher, brachte es bis zum Leibarzt des Königs von Sachsen und war ein gefragter Wissenschaftler. Friedrich dagegen geriet mehr und mehr in auch finanzielle Schwierigkeiten, konnte immer weniger Bilder verkaufen. Er wurde verbittert und abweisend. Die Auseinandersetzung zwischen beiden ging so weit, dass Carus – übrigens als einziger – Friedrich auf dem Weg in den Wahnsinn sah, und Friedrich um 1830 in seinen handschriftlichen *Äußerungen* über Carus' Bilder herzog, vor allem mit dem Argument, in seinen Bildern sei aber auch nichts von seinen intelligenten schriftlichen Bemerkungen zur Kunst zu finden, Theorie und Praxis kämen absolut nicht zur Deckung. Das gipfelt in der Bemerkung, geistig seien Carus' Bilder tot – und eben Geistigkeit nahm Friedrich für seine eigenen Bilder in Anspruch, schon auf Grund ihrer abstrakt geometrischen Anlage, die das durchaus geforderte genaue Naturstudium im Detail auf eine höhere Ebene heben sollte, eine Dimension die Carus' Produktionen gänzlich abginge. Das macht es schwer, von einer unvoreingenommenen Auseinandersetzung Friedrichs mit Carus' morphologisch-genetischem Modell zur Erklärung der Naturbilder auszugehen.

Doch nun zu den einzelnen Feldern, die Amstutz untersucht und deren Behandlung jeweils ähnlich aufgebaut ist. Schon die Einleitung wartet mit einem Beispiel auf, das charakteristisch für die Struktur der folgenden Kapitel ist. Die allem vorangestellte Abbildung von Friedrichs 1828 datierten *Bäumen und Sträuchern im Schnee* (Abb. 1) – die Abbildung fungiert im Übrigen auch als Ausgangspunkt von Joseph Leo Koerners Caspar David Friedrich-Buch von 1990,¹ dem Amstutz, was die Ausrichtung angeht, in manchem verpflichtet ist – dient der Autorin auf Grund der in alle Richtungen weisenden und sich überschneidenden kahlen Äste, die das eigentliche Thema des Bildes ausmachen, als Analogie zum menschlichen Blutkreislauf in Gestalt der Venen und Arterien, wie sie in Wissenschaftsillustrationen verbildlicht werden. Die am Boden liegenden abgefallenen Blätter liest sie auf Grund ihrer rötlich-braunen Fär-



1 Caspar David Friedrich, *Bäume und Sträucher im Schnee*, 1828, Öl auf Lwd., 31 × 25,5 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Neue Meister

bung als Blutstropfen und schließt daraus, dass Friedrich durch die Analogisierung von Mensch und Natur auch auf sein inneres Selbst verwiesen habe. Die Bilder ohne Figuren werden auch im Folgenden als anthropomorph gelesen. Klug merkt sie bereits hier an, eine derartige Analogisierung könne provokativ erscheinen und sie ließe sich auch nicht angesichts der Bilder zweifelsfrei konstatieren, doch weist sie darauf hin, dass eine derartige spekulative Analogie-setzung zum Kernbestand der Argumentation romantischer Naturphilosophie gehört habe. Wir können sie sehen als eine gedankliche Umkreisung des angenommenen – erwünschten, vorausgesetzten – Allzusammenhanges. Die Überzeugungskraft der folgenden Kapitel sucht die Autorin zu stärken, ja, unhintergebar zu machen, allein durch die Fülle und Dichte der literarischen Belege, die eine Folie bildeten, vor der Friedrichs Bilder ihren Ort finden sollen. Man sollte sich diesem Argumentationsgang erst einmal aussetzen, denn dass diese figurenlosen Bilder nicht bloße Naturabbildungen sein können, macht Friedrichs gesamtes Oeuvre, machen aber auch seine überlieferten Äußerungen mehr als deutlich. Es hilft hier auch keine Ikonographisierung der Bilder nach dem Motto, der Baum bedeutet dies, der Schnee das, weil es für beides einen tradierten Verständigungshorizont gäbe. Das Problem, das sich auftut, ist grundsätzlicher Natur, denn weder gibt es für die Lektüre von Friedrichs Bildern vor der Folie naturphilosophischen Verständnisses, noch mit Hilfe einer langen verbindlichen, letztlich barocken Zeichensprache eine innerbildliche, sichtbar angelegte, anschaulich nachvollziehbare Legitimation. In beiden Fällen handelt es sich um Setzungen, die mal mehr und mal weniger Wahrscheinlichkeit haben. Nun wird eine direkt ikonographische Lektüre im Falle Friedrichs seit Jahrzehnten mit Beharrlichkeit betrieben und damit notwendig romantisches, auf Reflexion gegründetes Denken ausgeblendet, so dass eine bisher in diesem Umfang nicht ver-

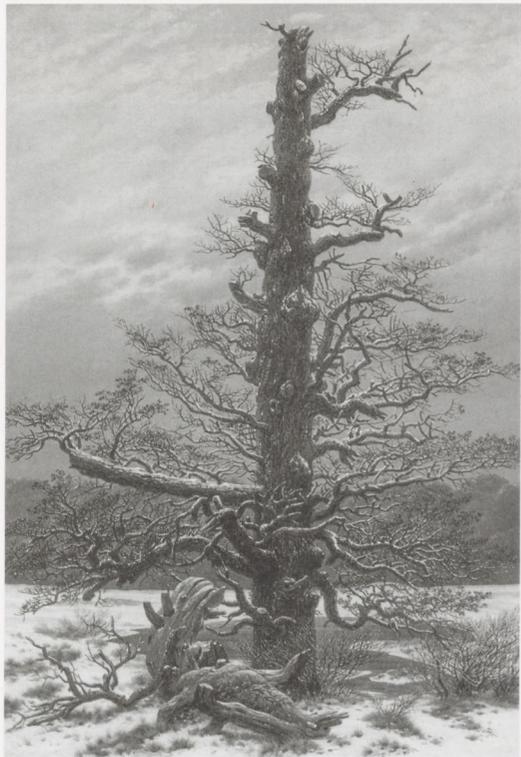
suchte naturphilosophisch gegründete Lektüre durchaus ihre Berechtigung behaupten kann.

Das erste Kapitel ist der Physiognomik gewidmet und versucht auf diese Weise Friedrichs Menschen- und Naturbild nahe zu kommen. Das berühmte zeichnerische Selbstbildnis Friedrichs von 1810 versucht Amstutz »lavaterisch« zu dechiffrieren, sieht es als eine forcierte Darstellung charakteristischer »Züge«, versucht vom im Äußeren Angelegten auf Inneres zu schließen. Eine entsprechende Lektüre von Landschaft in ihrem charakteristischen Erscheinungsbild, wie sie sich bei Carus, Schubert oder Humboldt findet, dürfte Anregungen für die Anlage von malerischen Landschaftsbildern geliefert und die Analogie von Menschen- und Naturleben befördert haben, wobei der von den Romantikern konstatierte mystisch-hieroglyphische Charakter von Landschaft bei aller Naturtreue nicht aufgehoben scheint. Das Kapitel verfolgt die Gall'sche Phrenologie, sieht ihren großen Erfolg, u. a. auch in Dresden, insbesondere im Versuch, bestimmte Eigenschaften und Sinne des Menschen im Schädel zu lokalisieren, wobei der Orts- und Farbensinn eine besondere Rolle spielen. Friedrichs Gesicht wird einer entsprechenden Lektüre unterzogen, nicht umsonst sprechen wir von einer Gesichtslandschaft. Bei aller auch zeitgenössischen Kritik an Galls Materialismus, sein Einfluss in modifizierter Form auf Vertreter der Naturphilosophie ist ausgeprägt, in der auch die alte Winckelmann'sche Theorie eines Einflusses von Nationalität und Herkunft auf Aussehen und Wesen wieder aufgegriffen wurde. In Hinblick auf Landschaft wurden etwa bei Humboldt und Carus, aber auch Goethe bestimmte Bildungsgesetze und in deren Folge bestimmte Urformen angenommen. Das Rekurrieren auf bestimmte Bildungsgesetze war von großem Einfluss vor allem auf die sich ausdifferenzierende Geologie – und hier ist der Einfluss auf Friedrich direkt im Bilde greifbar. Sein Watzmann-Bild von 1824/25, bei dem in Rechnung zu stellen ist, dass Friedrich nie in der Schweiz gewesen ist, folgt in der

Aufnahme des Berges seinem Schüler Heinrich. Im Vordergrund zeigt es einen Granitfelsen, ein Gestein, dass zwar an diesem Ort kein Vorkommen hat, aber doch, nicht nur in der Folge von Goethes Aufsatz, als das Urgestein den Ausgangspunkt aller Gesteinsbildung markiert. Wie in beinahe allen Kapiteln, so folgt auch hier eine Einschränkung. Nach Amstutz kann der Watzmann zwar nicht direkt anthropomorph gelesen werden, doch in seiner forcierten Darstellungsweise, seiner besonders eindrücklichen Figuration würde er die Frage nach einer gesetzmäßigen Gesteinsbildung aufwerfen.

Das zweite Kapitel sucht nun allerdings die anthropomorphe Entsprechung in den figurenlosen Landschaften der späteren 1820er Jahre auf Grund ihrer subjektiven Sicht. Die Notwendigkeit einer neuen, anderen Lesweise demonstriert Amstutz durch einen Vergleich des *Chasseur im Walde* von 1813/14 mit dem *Frühsschnee* von etwa 1828. Der Chasseur ist mit dem undurchdringlichen Dunkel des Waldes konfrontiert, weiß nicht, wie es weitergehen soll. Im *Frühsschnee* führt ein eher befestigter Weg ins Bild. Wir sind nicht konfrontiert mit dem Wald, sondern können ihn uns aneignen, uns vor ihm erfahren. Die Autorin konstatiert einen fortschreitenden Prozess der Selbsterkundung und sieht das naturphilosophische Schrifttum dieser Erfahrung bei den verschiedensten Naturthemen verpflichtet. In einigen Fällen greift Friedrich – der *Chasseur* und der *Frühsschnee* scheinen die Richtung vorzugeben – ein älteres Werk wieder auf, nun allerdings ohne Personal. Einschlägig scheinen der *Kreidefelsen auf Rügen* von etwa 1818 und seine Variante im Aquarell von nach 1825 zu sein. Dort finden sich an Stelle der Figuren, genau an ihrem Ort, Strauch- und Wurzelwerk und ein Baumstumpf. Die anthropomorphe Lesweise ist naheliegend, zumal Friedrich Philipp Otto Runge's *Ruhe auf der Flucht* und seine unfigürliche Metamorphose im *Niltal* gekannt haben wird, beide 1805/06 zu datieren, wobei mit einiger Wahrscheinlichkeit die *Ruhe auf der Flucht*

vorangegangen sein dürfte. Bei Friedrich wie bei Runge sind wir aufgefordert, Erst- und Zweitfassung zu vergleichen und uns Gedanken über den Zusammenhang von Menschen- und Naturleben zu machen und uns demgegenüber zu positionieren – ein Gedanke, der etwa in Schellings Naturphilosophie stark gemacht wird. Zugespitzt könnte man sagen, Runge generiert im Anblick des Niltals die biblische Geschichte, reflektiert ihre Herkunft oder umgekehrt lässt Biblisches sich in der realen Natur spiegeln. Die Grenzen zwischen Leben und Materie werden porös, wie es Carus, Oken oder Schubert propagiert haben. In der Naturphilosophie werden auch Wahrnehmungsmetamorphosen bedacht – was in der Tat ein Angebot für Künstler darstellt. Wieder breitet Amstutz die komplette Frühgeschichte



2 Caspar David Friedrich, *Eichbaum im Schnee*, um 1829, Öl auf Lwd., 71 × 48 cm. Berlin, Staatliche Museen, Alte Nationalgalerie

der Wahrnehmungspsychologie als Folie dieses Gedankens aus, bis hin zu Johann Evangelist Purkinje und Johannes Müller, und betont auch die Vorstufe bei Novalis.

Das dritte Kapitel zur Anatomie der Natur exemplifiziert an dem, was man Friedrichs Baumporträts nennen könnte und zwar an Bäumen (Abb. 2), die im Winter auf ihre Grundstruktur, auf ihr Gerippe reduziert sind, ihr Hauptargument, indem sie den Vergleich mit der Wiedergabe des seziierten menschlichen Körpers sucht. Geläufig ist der Autorin Alexander Cozens graphische Baumartenserie, in der der einzelnen Sorte sichtbar und betont ihre Aststruktur eingeschrieben ist. Angeboten hätte es sich hier, auch auf George Stubbs Pferdeanatomie zu rekurrieren, in der die einzelnen Schritte der Sektion vom Abziehen der Haut bis zur gänzlichen Skelettierung in unendlich feinen Übergängen graphisch festgehalten wird. Schon



3 Caspar David Friedrich, *Felsenschlucht*, 1822/23, Öl auf Lwd., 91 × 72 cm. Wien, Belvedere

im Titel des Traktates ist vom Freilegen der »Knochen, Knorpel, Muskeln, Sehnen, Bänder, Nerven, Arterien, Venen und Drüsen« die Rede.² Hält man die Anatomietraktatillustrationen zu Nerven, Adern und Venen des Menschen neben Friedrichs skelettierte Bäume, so scheint die Analogie naheliegend und Sinn zu machen, wenn man sie unter dem Vitalitätsprinzip aller Naturbildung betrachtet. Wieder erfolgt auch hier eine vorsichtige Einschränkung: Friedrich habe nicht direkt bei seinen Baumporträts auf anatomische Traktatliteratur rekurriert, doch seien ihm derartige Analogiesetzungen über die naturphilosophischen Schriften geläufig. Auch dürfte ihm die Vorstellung vom Baum als Körper aus der christlichen Tradition geläufig gewesen sein, etwa in Gestalt des »lignum crucis« und des »lignum vitae«, vom belaubten und vom unbelaubten Baum, worauf in naturphilosophischer Tradition der ewige Kreislauf vom Werden und Vergehen und wieder neu Entstehen wird, einer Tradition, die im fünften Kapitel weiterverfolgt wird.

Das vorangehende vierte Kapitel zu Auge und Hand, in deren Kooperation sich Kunst ereignet, überzeugt mich insofern weniger, als im gewählten Zentralbeispiel, Friedrichs *Felsenschlucht* von 1822/23 im Belvedere in Wien (Abb. 3), die Handanalogie im Feldgestein als definitiv gegeben angesehen wird. Hauptargument: Friedrichs Hinzufügung einer fünften Felsnadel, die im Naturvorbild, dem Neurather Tor im Elbsandsteingebirge, in der Tat nicht vorhanden ist. Das kann den Gedanken, eine Handanalogie anzunehmen, auslösen, doch dürfte die Hinzufügung eher kompositorischen Gründen geschuldet sein. Es geht um Aufgipfelung einer in sich geschlossenen und ohne den fünften »Finger« kippenden Figuration. Dem Streben in die Höhe entspricht als dramatische Gegenüberstellung ein genau entsprechender verrammelter Geländeeinschnitt, und der tiefere Sinn dürfte aus dieser oft bei Friedrich zu findenden Antithese von irdischer Befangenheit und erhoffter Erlösung zu

erschließen sein. Die lang tradierte Zusammenschau von Hand und Auge wird referiert.³ Auch scheint es ein naheliegender Gedanke, Bilder als Augen zu begreifen – im Falle etwa von William Turner bietet es sich an –, doch Friedrichs häufig im Himmel zu findende Ellipsenform dürfte weniger auf das Auge als auf die geometrische Form selbst verweisen, die einen Gedanken von Bergung verkörpern kann, im Gegensatz zu Friedrichs Lieblingsform der Hyperbel, die mit ihren Armen ins Unendliche ausgreift.

Den Abschluss der Arbeit bildet ein kurzes Kapitel, das das Wiederaufleben naturphilosophischer Gedanken in der Gegenwart, in

Anthroposophie wie in Bio Art, jedenfalls in einer ganzheitlichen Sichtweise als notwendige Lösung von Gegenwartsproblemen begreift. Das mag das besondere Interesse am Thema des Buches geweckt haben.

Die hier nicht einmal anzudeutende Fülle an Belegen für eine romantische Tradition naturphilosophischen Gedankenguts als Folie zum Verständnis von Friedrichs Kunst wird uns zwingen, zumindest die zweite Hälfte von Friedrichs Oeuvre neu in den Blick zu nehmen. Das ausgelöst zu haben, ist das große Verdienst dieser intelligenten und originellen Arbeit.

1 Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, London 1990 (deutsch 1998).

2 George Stubbs, *The Anatomy of the Horse: Including a Particular Description of the Bones, Cartilages,*

Muscles, Fascias, Ligaments, Nerves, Arteries, Veins, and Glands, London 1766.

3 Dazu ausführlich: Yannis Hadjinicolaou, *Denkende Körper – Formende Hände*, Berlin/Boston 2016 (2019 auch auf Englisch).