

- ¹⁸ Vgl. Chasseguet-Smirgel, J. (1988): Zwei Bäume im Garten. Kap 8. München-Wien (Verlag Internationale Psychoanalyse).
- ¹⁹ Eine prägnante Darstellung dieses Konzeptes gibt Hinshelwood, R. D. (1993): Wörterbuch der kleinianischen Psychoanalyse. Stuttgart (Verlag Internationale Psychoanalyse), S. 593 ff.
- ²⁰ Frank, H. (2004): Aussichten ins Unermeßliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich. Berlin (Akademie-Verlag). Besonders Kap. VII: Reverie. S. 143–152. Hier: S. 143.
- ²¹ Ebd., S. 148 f. – Frank bezieht sich hier auf Ausführungen Christian August Semlers: Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey. Leipzig, 1800, 1. Teil, und Semlers Gedanken zur »Reverie«.
- ²² Ebd., S. 145. Erneuter Hinweis auf Semler und dessen Nähe zu Kants »ästhetischer Idee«.
- ²³ Chasseguet-Smirgel, J.: ebd., S. 167.
- ²⁴ Zit. bei Börsch-Supan, H. (1973): Caspar David Friedrich. München/Berlin/London/New York (Prestel 2005, 5. Aufl.), S. 82.
- ²⁵ Ebd., S. 82.
- ²⁶ Ebd., S. 65 f.
- ²⁷ Ebd., S. 83.
- ²⁸ Klee, P. (2001): Gedichte. Hrsg. von Felix Klee. Zürich-Hamburg (Arche).
- ²⁹ Schumacher, W. (1985): Phantasie und Realität. Einführung in das Kongreßthema. In: Luft, H. und Maass, G. (Hrsg.) (1985): Tagungsband der Arbeitstagung der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung. Wiesbaden.
- ³⁰ Danckwardt, J. F. (2000): »Ich und die Farbe sind eins«. (Paul Klee 1914) – hat der Künstler dem Psychoanalytiker etwas zu sagen? In: Das Ich – eine vernachlässigte Instanz? In: Tagungsband der Arbeitstagung der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung. München (2000).
- ³¹ Magherini, G. (2004): Das Unbewußte und die Kunst: Das Ästhetisch-Unheimliche und die Funktion der ausgewählten Tatsache. EPF Bulletin 58.

HARTMUT BÖHME

Rückenfiguren bei Caspar David Friedrich

1. A tergo: Spuren der Sprache

Im Rücken liegt das Unsichtbare, Beunruhigende. Auch wenn wir uns umdrehen, um auszumachen, was sich »hinter uns« befindet, erzeugen wir grundsätzlich ein anderes Unsichtbares. Den uneinsehbaren Raum im Rücken kann man nicht loswerden. Es ist mit ihm wie mit allem Unsichtbaren: Es ist eine stupende Erfahrung, daß mit dem Horizont des Sichtbaren stets der Horizont des Unsichtbaren mitwächst. Das Unsichtbare wie auch der Raum im Rücken sind weder qualitativ noch quantitativ einholbar.

Der Raum hinter uns ist deswegen besonders sensibel. Biologisch sind wir auf die Erzeugung biokularer Bilder im frontalen Sichtfeld eingerichtet. Das *spatium a tergo* dagegen ist ebenso selbstverständlich wie unheimlich. Davon legt die Sprache beredte Zeugnisse ab. Militärisch muß die *Nachhut* den *Rückraum* absichern. Man hat Sorge, in einen *Hinterhalt* zu geraten. *Hinterrücks*, nämlich *meuchlings* erschlagen zu werden, bildet den Kern vieler Sagen und Überlieferungen, z. B. der Siegfried-Sage oder der Hermannsschlacht. Man bedarf der *Rückendeckung*. Opportun ist es darum, sich den *Rückzug offenzuhalten*, verhängnisvoll dagegen, vom *Rückweg abgeschnitten* zu sein, weil er *verlegt* ist. Das gilt nicht nur im Kriege. Den Rücken will man sich *frei halten*, aus Vorsicht vor Arglist, *Hinterlist*, *Hinterhältigkeit*. Man möchte nicht *hintergangen* werden und meidet *hinterlistige* Partner. Man stärkt sich, indem man treu ergebene Scharen *hinter sich versammelt*. Im Rücken brauen sich leicht uneinsehbare Gefahren zusammen. Denn viele Menschen tragen sich mit *Hintergedanken* und *hintertreiben* unsere Absichten.

Wir leiden, wenn man nicht nur viel *Lasten auf dem Rücken*

hat, sondern den *Rücken* auch noch *krumm machen* muß, *buckeln*, und so die Handlungsautonomie, den Blick nach vorn, verliert. Es ist demütigend, wenn jemand, dem man sich zuwendet, einem schroff *den Rücken zeigt*. Oder jemand über mich etwas, das ich geschützt wissen möchte, anderen *hinterbringt* oder *hinterträgt*. Verrat ist immer *hinterhältig*. Positiv dagegen sind der *Rückenwind* und die *Rückenstärkung* für Dinge, die wir *vorhaben*, so daß wir, wenn's darauf ankommt, *Rückgrat* zeigen können. Jemandem *seinen Rücken bieten*, ist eine Redewendung für Vertrauen und die Anbietung der eigenen Person. Ja, lieben heißt für manche, *ohne Rückhalt*, nämlich *vorbehaltslos*, jemandem zugetan sein, denn die Liebe selbst ist ein *Rückhalt*. Erleichternd ist es, wenn man eine *bevorstehende Gefahr* überwunden hat und sie nun *im Rücken lassen kann*. Auch ein *Rückblick* auf Geleistetes von einem erreichten höheren Standpunkt aus ist wohlthuend. Die Geschichtsschreibung lebt davon: In einem Emblem des 17. Jahrhunderts wendet Historia sich, mit dem *Rücken zur Zukunft*, dem Trümmerfeld der Geschichte zu und zeichnet alles in ihr Buch auf. Und auf *Hintergrundwissen* möchte niemand verzichten und in der *Hinterhand* will man etwas behalten, die *reservatio mentalis*.

Zwar kann auch ein *Rücken entzücken* und man kann, wie Goethe, der Geliebten das Hexametermaß auf den Rücken zählen; doch tendenziell ist die *Vorderseite* die Schauseite. Was *hinten ist und herauskommt*, ist eher das Schmutzige, Obszöne und Intime. *Sex a tergo* ist immer heikler als frontale Praktiken, Aug' in Aug'. Der *Hintern* ist mit vielen Tabus und folglich auch mit obszönen Ausdrücken und Lüsten besetzt. Nicht ohne Grund nennt Hubert Fichte den Anus das *Alpha privativum*, den Empfindlichkeitspunkt, ja die Quelle aller privaten Intimität, die oft auch in Liebesbeziehungen behütet und bewahrt wird.

Der *Rückraum*, so kann man aus diesen (und vielen anderen) Sprachwendungen folgern, ist ein leibliches Existenzial, das für alles Unvorhersehbare, Überraschende, Schreckhafte, Überfallartige und schutzlos Ausgelieferte steht, aber auch für den Ekel

und das Unheimliche, das schlechthin Uneinsehbare. Im Rücken *brauen sich Gefahren zusammen*, besonders *Verfolgung*. *Paranoia* könnte man als eine zwanghafte, »gefangene« Aufmerksamkeit auf das bezeichnen, was *hinter dem Rücken* vorgeht. Das verändert vollständig die Handlungslogik: nicht auf *offene Handlungsfelder vor mir* bin ich bezogen, auf Felder, in die ich mich vertrauensvoll hineinbewege oder auf die hin ich mich entwerfe. Ja, je stärker die Aufmerksamkeit auf das gefesselt ist, was hinter mir sein oder entstehen könnte, umso mehr schwindet der offene Horizont, bis zur Handlungslähmung. Der *Aufmerksamkeitsschwerpunkt* liegt dann *hinter mir*, ich bin stets auf den *rückwärtigen Überfall* und die *hinter mir lauernerde Gefahr* gebannt, so daß ich den Raum hinter mir möglichst geschlossen und dicht halte. *Paranoia* ist eine Art halluzinatorischer Vergegenwärtigung des Rückwärtigen, eine *invertierte Vor-Sicht*, die zu zwanghaften *Sicherheitsvorsorgen* führt. So ist der Rückraum kulturell mit dunklen Figuren erfüllt, von *Geistern und Dämonen*, besonders vom *Teufel*, der *vis a tergo* schlechthin. Doch auch der *Partisan* und der *Terrorist* operieren im unsichtbaren Raum des Rückens, so wie alle »inneren Feinde« strukturell stets *Feinde im Rücken* sind, die psychologisch wie politisch leicht zu Panik führen. Die besondere Verletzlichkeit des Rückens rechtfertigt dann eine maßlose Brutalität gegen den Feind im Hinterhalt, der gleichsam ortlos geworden ist, ubiquitär ausgebreitet. Die *paranoische Ubiquität des Rückenraums* bringt alle Raumordnungen von Innen/Außen, von Grenzziehungen und Fronten durcheinander. Man muß das *Hinterland* aufrüsten. Oder man neigt dazu, den *Schrecken im Rücken nach außen zu projizieren*, damit man ihn *vor sich* hat: in Afghanistan oder im Irak. Rettung erscheint möglich, indem man sich durch die lückenlose Besetzung des »Innen« und durch Projektion der Gefahr nach »Draußen« in ein Unverletzlichkeitsphantasma flüchtet. Politische Systeme können völlig in den Bann des Phantasmas unsichtbarer Feinde im Rücken, aus dem eigenen Hinterland, geraten. Im privaten Bereich sind *Eifersuchts-Neurosen*, bei denen der etwa eingeschaltete *Detektiv*

überwachen soll, was hinter meinem Rücken passiert, oder *anale Reinheits/Unreinheits-Zwänge* und *Agoraphobien* Entsprechungen zu kollektiven Angstphantasmen.

Das mag genügen, um die außerordentliche kulturelle, sprachliche, politische, existenzielle und psychologische Bedeutung dessen anzudeuten, was es heißt, daß wir einen Rücken haben und uns stets etwas im Rücken liegt. Darum ist es auffällig und bedenkenswert, wenn ein Künstler wie C. D. Friedrich ungewöhnlich viele Rückenfiguren in seine Bilder versetzt. Was bedeutet dies? Bevor wir diese Frage behandeln, soll zunächst gezeigt werden, daß Friedrich bereits in einer längeren Tradition von Rückenfiguren steht. In der Malerei ist der Raum im Rücken weniger der Raum von Angst, Verfolgung, Paranoia. *Hinter* etwas zu kommen, heißt auch: etwas zu erkennen, einer Sache von *der* Seite aus ansichtig zu werden, die sonst entzogen oder verborgen ist. So kann man vermuten, daß der Rückenraum in der Kunst mit der spezifischen Weise der Erkenntnis der Bilder zu tun hat, mit ihrem Grundgestus: etwas ins Sichtbare bringen. Viel mehr als um das Sujet der Rückenfigur, geht es um das, was sie ins Spiel bringt: und das ist vor allem ein Moment bildimmanenter Reflexivität. Die Rückenfigur ist eine Weise, wie Bilder auf sich selbst zurückkommen können, oder: wie sie sich gleichsam als Bilder selbst denken. Darin offenbaren Bilder etwas von der allgemeinen Struktur von Erkenntnis und Reflexivität überhaupt. Auf diese hat die Sprache kein Privileg, sondern Bilder haben eine besondere Weise, sie erfahrbar zu machen. Hierum soll es im folgenden gehen.

2. »Wanderer über dem Nebelmeer«

Zur Einführung beginnen wir mit einem der berühmtesten Gemälde Friedrichs (ca. 1817), das uns als Kontrastfolie zu den nachfolgenden Beispielen dienen soll. (Abb. 1)

Es scheint, daß ein schwarz gekleideter Mann soeben die Spitze

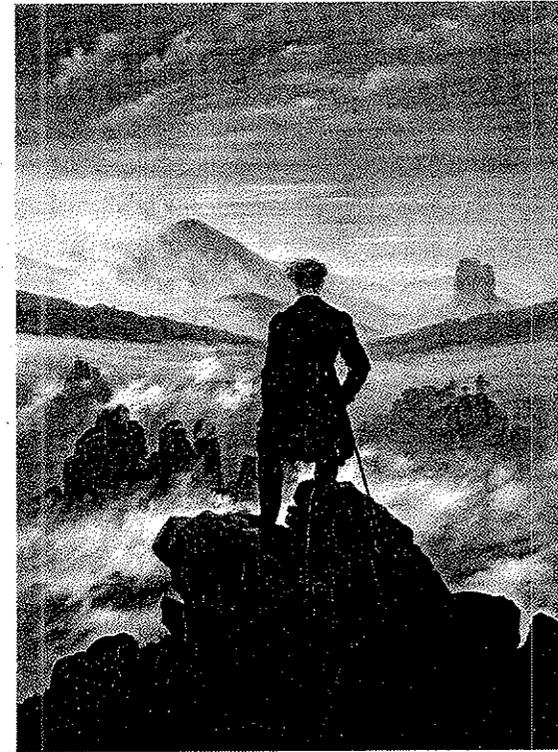


Abb. 1

einer Felsformation erreicht hat, die, lichtabgewandt, fast scheren-schnittartig, von unregelmäßiger Form, doch insgesamt pyramidal aufragend, den Vordergrund bildet. Das bleibe dahingestellt. Der Fels bietet kein Plateau. Das erklärt die auf verschiedenen Niveaus Halt fassende Fußstellung des Wanderers, der sich zusätzlich mit einem Stock abstützt. Der Wanderer scheint in die weite Mittelgebirgslandschaft hinaus oder hinunter auf ein von aufziehenden Nebelschwaden bedecktes Tal zu blicken. Nebelform und Haar des Wanderers lassen einen morgendlichen Luftzug ahnen. Durch die bewegte Nebeldecke ragen, rechts und links, weitere Felsformationen heraus, teilweise mager von Nadelbäumen besetzt. Aus der dunstigen Ferne heben sich Gebirgszüge, über denen im ersten Morgenlicht streifige Wolkenstrata

eingefärbt sind. Nach oben hin verdichten sich, Form gewinnend, bauschige Wolken. In mittlerer Entfernung, oberhalb der beiden Klippen, laufen keilförmig zwei sacht abfallende Hänge so auf den Wanderer zu, daß sie sich, imaginär, auf der Mittelachse des Bildes, aber auch auf der Mittelachse des Körpers des Wanderers treffen – exakt in Höhe des Herzraumes. Überhaupt fallen geometrische Figuren auf: die vom Wanderer betonte, leicht nach rechts versetzte Mittelachse; das Dreieck, das von Wanderer und Felsvordergrund gebildet wird; die korrespondierende Verteilung von Klippen und Bergen rechts und links der Figur, vor allem aber jene flachen Hangkeile, die sich im Herzen treffen, oder die, so könnte man umgekehrt sagen, Ausstrahlungen des Herzens sind. Belassen wir es dabei.

Es handelt sich, wie bei Friedrich fast immer, weniger um eine Naturdarstellung, als um eine konstruktive Komposition, ja Montage mit stark theatralen Zügen. Die Zentrierung des Naturraums auf den Wanderer und sein emotionales Zentralorgan läßt umgekehrt diese Natur als Artikulation des Menschen verstehen. Die Rückenfigur ist ungewöhnlich groß, ja beherrschend, so daß man das Gemälde als Memorial-Monument für einen Gestorbenen und seiner stattgehabten Erlösung angesehen hat.¹ Jedenfalls ist Natur exteriorisierter Seeleninnenraum, der in Natur sich reflektiert, und beide sind Konstruktionen eines unsichtbar, im Rücken des Wanderers, nämlich vor der Staffelei arbeitenden Malers bzw. des vor dem Bild stehenden Betrachters. Man könnte denken, man wäre in die Position eines zweiten Wanderers eingerückt, der auf einer weiteren Klippe, hinter der Rückenfigur, etwas niedriger steht, so daß der Aug- und Fluchtpunkt wiederum genau in der Herzgegend des Wanderers liegt. Das aber ist eine bloße Suggestion. Sie ist nötig, weil es in dem Gemälde um einen doppelten Blick geht, den des Wanderers in die Natur, und unseren Blick, der den Wanderer blicken sieht – bzw. im Rücken seines Blickes liegt. Mithin geht es um die Figur des Sehens des Sehens, um die in der Romantik tausendfach exerzierte rekurrente Schleife, um die iterative Selbstreflexivität, die hier bildrhetorisch

in Szene, in eine gerade nicht natürliche, sondern gegen allen Naturschein höchst künstliche Szene gesetzt wird.

Das aber ist zu wenig. Gewiß ist das Sehen des Sehens eine Figur der Reflexivität. Die geradezu experimentelle und geometrische Formstruktur verwandelt das Sehen des Sehens zu einem Sehen des Herzens, des Seeleninnenraums. Das aber ist ein Phantasma. Werner Busch spricht sogar von »abstrakter Bildordnung«, die im goldenen Schnitt und weiteren geometrischen Figuren operiert.² Die geometrischen Ordnungen dieses wie anderer Gemälde könnten dafür sprechen, daß wir es hier mit der Vorstellung des »deus geometra« zu tun haben³, wie er im Mittelalter gefaßt, oder mit einem mathematischen Gott, wie er im 17. Jahrhundert und, wie Busch nahelegt⁴, in der Romantik gedacht wurde. Jedenfalls wäre dies nicht der in Christus inkarnierte Erlösergott. Bildästhetisch hat es jedenfalls den Anschein, als sähen wir, indem wir den Wanderer zu sehen vermeinen, eben jenen Gefühlsraum, der sich an sein Sehen unsichtbar anschließt, nach außen gekehrt. Wir sehen nicht nur einen imaginierten Blick, sondern dieser ist die Eröffnung einer ins Sichtbare gekehrten kontemplativen Erfahrung, die nichts weniger als die Koinzidenz von Herz und Raum zum Inhalt hat. Die doppelte Reflexivität des Blicks soll uns als Betrachter in den Stand einer »profanen Erleuchtung« (Walter Benjamin) rücken. Die kompositionelle Zentrierung des Naturraums auf den Wanderer wird als Ineinsfall von Mensch und Natur imaginiert. Die Abständigkeit unseres Blicks verdeutlicht indes die Abständigkeit von jeder ontologischen Koinzidenz von Mensch und Raum; diese wird zu einem Topos der Sehnsucht verwandelt. Die Rückenfigur hält diesen Abstand unauflöslich aufrecht und läßt uns inne werden, daß es unsere ästhetische Erfahrung des Bildes ist, die wir für eine Erfahrung der realen Koinzidenz von Mensch und Natur zu halten geneigt und zugleich gehindert sind: es sind wir selbst, die im Rücken des Wanderers diese Erfahrung als imaginäre hervorbringen. Es ist ein großer, ein erhabener Augenblick, dem wir beiwohnen, und der doch nicht unserer ist: wir bleiben ihm

im Rücken. Wir nehmen an der Einsamkeit und Intimität einer opaken Figur teil, die uns zugleich auf Abstand hält.

Man kann dies eine »vermittelte Unmittelbarkeit« (H. Plessner)⁵ nennen – und wäre dann nahe bei der Formel, die Plessner für den Menschen einsetzt: seine exzentrische Positionalität. Das Gemälde läßt erfahren, daß es die Reflexivität des Sehens ist, die diese gebrochene Exzentrizität zur Folge hat. Sie ist mit der Sehnsucht nach unmittelbarer Koinzidenz von Ich und Welt verbunden, die wir zwar sehen, aber nicht ›haben‹, noch weniger ›sein‹ können. Das ist die Melancholie des Bildes. Der Rücken ist auch eine Abweisung, die trauern läßt. Im Rücken sein: das heißt hier auch, daß wir immer nur des Rückens der Dinge ansichtig werden; ihr Gesicht ist gleichsam die erdabgewandte Seite des Mondes. – Wir haben damit den Ausgang gewonnen für einen Exkurs in die Geschichte der Bilder, insofern sie mit dieser Erfahrung des Sehens des Sehens verbunden sind, die uns aus dem ontologischen Kontinuum mit den Dingen herausreißt.

3. Rückenfiguren vor C. D. Friedrich: Reflexivität im Bild

Jan Vermeers (1632–1675) Allegorie der Malkunst (1666/67; Abb. 2) ist nicht zu erschöpfen.

Ich hebe nur die hier wichtigen Aspekte heraus.⁶ Vermeer malt das Malen: der Maler (der wie auch oft Friedrichs Figuren altvordern gekleidet ist) bringt soeben den Lorbeerkranz der Clio (Historia) auf die Leinwand. Sie ist mit einem Exemplar des »Peleponeischen Krieges« des Begründers der Geschichtsschreibung, Thukydides (um 460–399/96 v. Chr.), und der Posaune der Fama ausgestattet. Dieser Maler hat einen weiteren Maler im Rücken, dessen Blickpunkt mit unserem zusammenfällt. Der Vorhang, ein altes Symbol des Verhüllens und Enthüllens, Symbol für die Kunst selbst, ist zurückgeschlagen und gibt den *Schauplatz* der Malerei als Kunst der Sichtbarmachung frei.⁷ Es geht nicht um *Originale*. Das *Modell* des Malers *kopiert* die



Abb. 2

Historia aus Cesare Ripas (1555–1622) »Iconologia« von 1593.⁸ Die *Gipsmaske* auf dem Tisch ist ein *Abdruck*. Die prominente *Karte* der vereinigten Provinzen Hollands ist eine *Kopie* des Werks des Kartographen Claesz Janszoon Visscher von 1636.⁹ Holland ist indes nicht das ›originale‹, einige Holland, sondern es ist geteilt, woran der Kronleuchter mit dem habsburgischen Doppeladler erinnert. Der sorgfältig, aber altertümlich gekleidete Maler ist kein Maler und auf keinen Fall Vermeer, sondern ein *Phantom* aus einer anderen Zeit, der sein lebendes *Modell* nach *emblematischen Vorbildern*, wie er sie vielleicht dem aufgeschlagenen Buch auf dem Tisch entnimmt, zum *tableau vivant* macht, den er *kopiert*. Die Karte ist ebenso Kunst wie Technik wie

Wissenschaft: *ars* und *scientia*. Historische Gelehrsamkeit und emblematisches Wissen sind ebenso präsent wie Gattungen der Kunst und des Kunsthandwerks. Kognitive Konstruktionsregeln der Perspektive sind beachtet, wie andererseits Vermeer nichts als die malerische Beherrschung der Stofflichkeit der Stoffe in ihrem Zusammenspiel mit der gegenständlichen Kraft des Lichts zu interessieren scheint. Die äußerste realistische Suggestion – »Schilderkonst« (Nova ... *Descriptio* sind die am deutlichsten lesbaren Wörter auf dem oberen Rand der Karte) – ist zugleich eine äußerste Artifizierung; der veristische Schein ist Inszenierung; die Kunst ist Visualisierung und Wissen in eins; die gegenständliche Treue ist höchste Reflektiertheit; das Sehen ist zugleich das Sehen des Sehens. Kunst der Darstellung ist hier – und nicht zuletzt, sondern zuerst dank der Rückenfigur – ein kontemplatives Spiel damit, daß wir das Sehen des Malers nie sehen und doch zugleich, virtuell, im Inneren seines Auges sitzen.

Man hat vermutet, daß dieses wie auch andere Gemälde Vermeers mithilfe einer Camera obscura gefertigt worden seien. Sicher ist, daß Vermeer mit diesem Abbildungsmedium wie mit anderen optischen Instrumenten, etwa dem Mikroskop¹⁰, vertraut ist. Inwieweit das technische »Geheimnis« Vermeers auf der Camera obscura beruht, soll hier nicht diskutiert werden.¹¹ Doch wird an dieser Frage etwas Wichtiges deutlich: die Camera obscura ist ein Modell für das Sich-selbst-Machen von Bildern. Sie werden sozusagen vom Maler nur kopiert, weiterverarbeitet und interpretiert. Das entspricht der Theorie der visuellen Wahrnehmung, wie sie für Vermeers Zeitalter gilt und etwa durch Kepler (wie Svetlana Alpers gezeigt hat) oder durch Descartes (wie Peter Bexte gezeigt hat) vertreten wird.¹²

Kepler wie Descartes gehen davon aus, daß das Netzhautbild wie in einer Camera obscura sich selbst macht. Dieses Bild, Kepler nennt es *pictura*, hat nichts mit dem Wahrnehmungssubjekt zu tun. Der Bärtige, den wir sehen, ist das Zeichen dafür, daß das Subjekt gleichsam im Rücken der Augen sitzt und die Bilder allererst zu Wahrnehmungen synthetisiert (nämlich in der

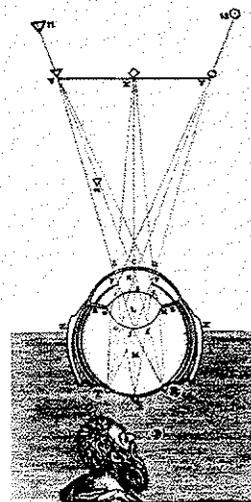


Abb. 3

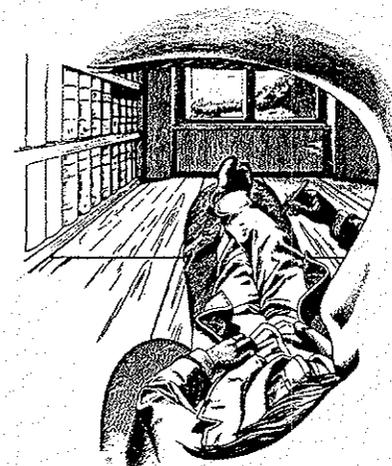


Abb. 4

Zirbeldrüse, wie Descartes annahm). In diesem Sinn ist Vermeers Allegorie der Malkunst eine künstlerische Reflexion davon, daß auch der Maler es immer schon mit *picturae* zu tun hat, noch bevor er malt. Malen ist immer ein distanter, verspäteter, reflexiver, von Wissen und Interpretation geleiteter, synthetischer Akt. In diesem Sinn sitzt der Maler sich immer selbst im Rücken, so wie der Bärtige Descartes' im Rücken des Auges ein doppeltes Sehen symbolisiert. Das ist das Prinzip der Camera obscura, aber auch des Bildaufbaus mit den Rückenfiguren bei Vermeer und Friedrich (Abb. 3).

Die Frage des physiologischen Sehvorgangs in Differenz zur ästhetischen Repräsentation beschäftigt Wissenschaftler und Künstler seit dem 17. Jahrhundert bis heute. In das Auge eines anderen hineinzuschlüpfen, ist dabei ein ebenso vergebliches Bemühen, wie es gleichwohl experimentell immer neu versucht wurde. Das gilt schon für den unweit von Vermeer wohnenden, besten Mikroskopiker der Frühneuzeit, Antoni van Leeuwenhoek. Er versuchte, durch das Auge frisch anatomisierter Kleinlebewesen hindurchzusehen, um das von der menschlichen Wahrnehmungswelt gänzlich verschiedene Sehfeld eines Flohs oder

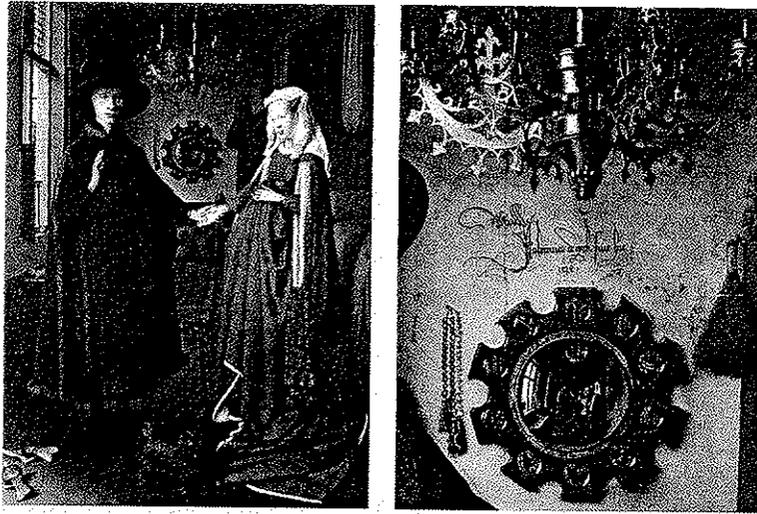


Abb. 5

einer Fliege zu verstehen. Berühmt ist, im Jahrhundert Friedrichs, das auch ein Höhepunkt physiologischer Optik war, das monokulare Bild, das Ernst Mach 1886 schuf.¹³ (Abb. 4). Auch in dieser, keineswegs realistischen Zeichnung wird der Anschein erweckt, wir würden aus dem Auge einer Person, die wir nicht selbst sind, heraus sehen, also das Sehen sehen. Behufs dieser virtuellen Suggestion muß man gleichsam *durch den Rücken* hindurch ins Innere eines anderen hinein, um mit dessen Netzhautbild zu fusionieren: dies genau ist es, was die Rückenfigur Friedrichs verweigert und doch, als Phantasma, disponiert.

Derlei metaästhetische Experimente, die im Dienst der Frage stehen, was ein Bild und was ein Gemälde sei, beginnen bei Jan van Eyck (um 1390–1441) (Abb. 5).

Der Konkavspiegel an der Rückwand des Hochzeitszimmers, mit Szenen aus Leben und Passion Christi besetzt, invertiert die Blickachse: Wir sehen nicht nur das frontale Paar »von hinten«, sondern zudem den Maler, der seine Doppelrolle als *pictor* und *Augenzeuge* des Rechtsvorgangs noch dadurch unterstreicht, daß er oberhalb des Spiegels, abweichend zu üblichen Maler-Signaturen (»me fecit ...«), sich in kalligraphischem Kanzlei-Stil inskri-



Abb. 6

biert: »Johannes de eyck fuit hic 1434«.¹⁴ Der Maler authentifiziert nicht nur das Bild durch seine Signatur, sondern er bezeugt als Augenzeuge die Rechtskraft der Situation. Der doppelte Anblick, durch den wir optisch zugleich vor und hinter der Szene sind, Vorder- und Rückansicht haben, ist eine ungeheure Invention in der Geschichte der Malerei. Durch sie wird die Ebene der Darstellung (der *descriptio*, der Nachahmung) systematisch, d. h. auf allen Ebenen der gegenständlichen Repräsentation reflexiv gebrochen. Das heißt: Gemälde zeigen niemals nur etwas, sondern sie zeigen sich selbst: das Bild als Bild.

Wie wenig dies schon bei Jan van Eyck zufällig ist, zeigt folgendes Beispiel (Abb. 6).¹⁵

Der dreibogige *Durchblick* (ein Wort für *perspectiva*) ist zugleich ein Fensterblick (»Fenster« ist seit Alberti ein Terminus für Malerei schlechthin). Er öffnet nicht nur einen reich gegliederten Hintergrund, sondern zugleich den Anblick zweier Personen an der Zinne, worauf es hier ankommen soll. Sie bilden eine Konfiguration, die als Sehen des Sehens bezeichnet werden kann. Die rechte Person beobachtet die *Rückenfigur* beim Beobachten. Nicht nur der dreibogige Durchblick, sondern auch

die Zinnenausschnitte geben *picturae* frei. Diese gestaffelten Durchblicke disponieren die Frage, was eigentlich *diesseits* der Szene von Kanzler Rolin und Maria vorauszusetzen ist: im Unsichtbaren *vor* dem Gemälde. Gewiß ist hier der *Blickpunkt* des Malers vorauszusetzen. Ihm korrespondiert in Verlängerung der mittleren Bodenmarmor-Achse, der Rückenfigur, dem Schatten des Wehrturms, dem Wehrturm, dem Fluß schließlich im gebirgigen Ferngrund der *Fluchtpunkt*. Der Bildaufbau wird durch dieses doppelt imaginäre Jenseits vollkommen bestimmt. Das Gemälde insgesamt ist ein Durchblick, eine malerische Auseinandersetzung mit dem Sehen, mit der räumlichen Konstruktion und mit der Tatsache, daß wir als Betrachter stets im Rücken des Malers sind, so, wie an der Zinne die Rückenfigur von uns rücklings und von seinem Begleiter seitwärts beim Sehen beobachtet wird. Bilder, so ist zu folgern, sind niemals Beobachtung erster, sondern immer zweiter und dritter Ordnung. Sie sind, indem sie ihr eigenes Zustandekommen reflektieren, immer auch eine Auseinandersetzung mit dem Vorgang des Sehens, der Wahrnehmung, der Bildgenesis.

Hans Memling (ca. 1435–1494) bietet, vor dem Hintergrund der Erfindungen van Eycks, eine aufschlußreiche Komposition.¹⁶ (Abb. 7 und 8).

Das zweigeteilte Bild präsentiert den 23jährigen Stifter Maarten van Nieuwenhoove (1455–1500) in Dreiviertelansicht sowie

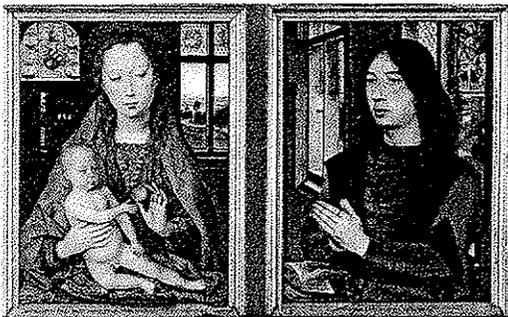


Abb. 7



Abb. 8

Maria mit Kind. Links oberhalb der Schulter Mariens zeigt der Konvexspiegel eine andere, invertierte Raumsituation: den Stifter und Maria in einem Raumkontinuum, und zwar so, daß Nieuwenhoove Maria genau von der Seite anschaut. Wenn man als Betrachter einen Standort weit links vom Diptychon einnimmt, macht man eine erstaunliche Erfahrung: die schräge Fensterfront im rechten Flügel bildet mit der Rückwand des Marienteils einen 90-Grad-Winkel und stellt damit die Raumsituation des Spiegels dar. Nieuwenhoove schaut zwar aus dem rechten Bild heraus in eine unbestimmte Ferne – doch er sieht zugleich Maria mit dem Kind. Die raffinierte Raumdarstellung ermöglicht das Zugleichsein zweier Blicke: das unbestimmte Sehen in eine Ferne und die Vision der Maria, die aus dieser Ferne herkommt und doch den Nahraum des Zimmers erfüllt. Wie im Rolin-Gemälde van Eycks so ist auch hier die Madonna mit Kind eine Epiphanie, die sich dem Auge des Stifters darstellt: doch *wir* sehen beides, den Stifter und sein ›inneres‹ Bild, wir sehen also auch hier das Sehen. Die Brüstung, auf der Jesus sitzt und auf der die Bibel von Nieuwenhoove plaziert ist, wird von der Mittelachse des Diptychons durchbrochen und ist doch ein Kontinuum, nämlich die Brüstung vor zwei Fenstern, wie der Konvexspiegel erkennen läßt. Wir, als Betrachter, stehen also *vor* zwei Fenstern, die zwei Bilder sind. Die beiden auf unterschiedlichen ontologischen Ebenen liegenden Ereignisse werden in ein Raumkontinuum gesetzt und doch wieder getrennt: die kontemplative Andacht Nieuwenhooves und die Vision Marias. Zugleich schauen wir durch die hinteren und seitlichen Fenster *des* Raums, in den wir durch die Bildfenster *hineinschauen*, wieder *hinaus* auf die Welt. Präzise Optik und visionäre Schau, rationale Konstruktion des Profanraums und mystische Verrückung in einen Sakralraum, realistische Treue und spirituelle Andacht bilden eine Zweieinheit, deren Arkanum sich erst durch den im Spiegel offenbarten Blick vom Rücken her erschließt.

In seinen mikrographischen, Motive der Fauna wie Flora präsentierenden Illustrationen zum Schriftmuster-Buch von Georg



Abb. 9

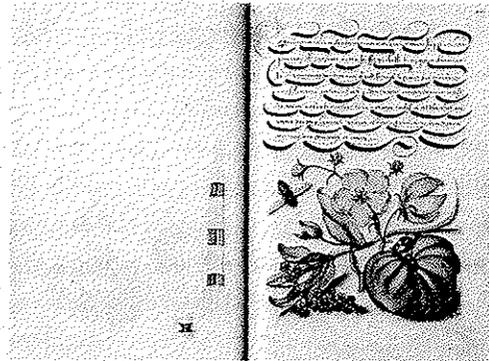


Abb. 10

Bocsay nutzt Joris Hoefnagel (1542–1601?) des öfteren den Rücken, hier die Rückseite eines Blattes, um den trompe-l'œil-Effekt hyperrealistischer Darstellung bis zum Schwindel zu treiben (Abb. 9 und 10), doch dadurch den Bildcharakter der Bilder allererst reflektierbar zu machen.¹⁷ Das Gesicht der Dinge hat stets eine *Rückseite*, die hier als *Schatten durchscheint*, während der *trompe-l'œil* des *scheinbar* durch einen Papierschlitz hindurchgesteckten Stengels die Realität der Pflanze suggeriert, als hätten wir es mit einem Sammelalbum botanischer Präparate zu tun. Simulatio und Dissimulatio werden in Szene gesetzt, um ein Spiel um den Status des Wahrnehmungsbildes auszulösen, das kognitive Dissonanzen weckt. Auch hier dienen die rekurrenten Schleifen einem Bildbewußtsein, für das Vorder- und Rückenfigur selbstthematisch werden.



Abb. 11

Natürlich hat man dies längst auch an dem Meisterwerk von Velázquez (1599–1660) bemerkt (Abb. 11).¹⁸ Der Spiegel im Hintergrund gibt scheinhaft das Königspaar zu erkennen, das im Zentrum der Blickachsen der Personage des Bildes, besonders aber des Malers steht, dessen Leinwand uns die *Rückseite* zukehrt. Der Bildbetrachter nimmt, imaginär, den königlichen Blick ein, der ihm zugleich durch den Spiegel entzogen wird,

während sich das Bild des Malers, der das Königspaar porträtiert, ebenso entzieht, wie es sich, in Inversion der Blickachse, als Blick des Souveräns auf *die* Szenerie präsentiert, die wir sehen. Dieser vertrackten Inversstruktur der Wahrnehmung entspricht die ungewisse Haltung des Hofmanns auf der Treppe, der eine neuerliche Reflexion auf die Bildgrenze darstellt: verläßt oder betritt er gerade den Bildraum?

Indem Cornelis Norbertus Gijsbrechts (ca. 1630–ca. 1675) im folgenden Beispiel (Abb. 12) eine Gemälderückseite (1670) in größter Plastizität darstellt, malt er ein Bild, das sich selbst Objekt ist und sich dadurch scheinbar dem Darstellungsgebot entzieht.¹⁹

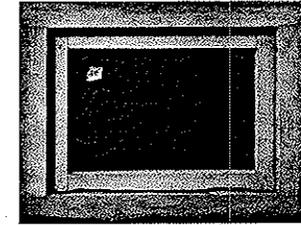


Abb. 12

Zugleich erfüllt er die Paradoxie aller Darstellung: daß sie sowohl deiktisch wie selbstreferentiell ist. Diese Paradoxie kann man als Triumph der Kunst verstehen; doch zugleich schreibt sie sich als systematische Irritation in die sinnliche Wahrnehmung ein. Indem wir etwas sehen, sehen wir, was durch Arrangements der Kunst allererst hervorgebracht ist. Die malerische Eroberung des Visuellen bleibt von dieser Ambivalenz des Wahrnehmungsereignisses von allem Anfang an gezeichnet.



Abb. 13



Abb. 14

Samuel van Hoogstraten (1626–1678; Abb. 13) ist einer der Holländer, der mit Inständigkeit die Welt der Dinge porträtiert, besonders aber, wie Fatma Yalçın zeigt, »menscheneleere Räume«. ²⁰

Diese aber werden zu indirekten Porträts ihrer Bewohner: Ansichten von hinten, ohne Gesicht. Im Flur stehen zwei Schuhe, vor einem geöffneten, vornehmen Raum, dessen Tür mit einem Schlüsselbund versehen ist, als sei er soeben aufgeschlossen und betreten worden. Der Blick fällt auf diese Szene von einem niedriger rangigen Raum, vermutlich von einer Küche aus, wie Hebelverschluss, Besen und Handtuch andeuten. Es könnte der neugierige Blick der Magd sein, die der Herrin hinterhergeblickt hat, als diese die Schuhe abstreifend, die Tür aufschließend sich ins Herrschaftszimmer zurückzog, in eine uneinsehbare, intime Situation. Dies ist ein stereotypes Motiv der niederländischen Malerei dieser Zeit. Hier hilft das Gemälde an der Wand weiter, eine seitenverkehrte Kopie von Gerard Terborchs (Abb. 14) brieflesender Dame (1626–1678) vor einem Bett, das den erotischen Inhalt des Briefs andeutet. Hier ist der Rückenblick einer Figur die Abweisung des voyeuristischen Blicks, der in die Intimität der Brief-Lektüre einzudringen begehrt. Dadurch aber wird das gesamte Gemälde Hoogstratens zur Rückenansicht. Es ist eine malerische Auseinandersetzung mit der Dialektik neugierigen Voyeurismus, wie er nicht nur Mägden sondern auch uns als Betrachter eignet, und mit solchen schützenden Gesten, die die Intimität von Personen ebenso anzeigt wie unsichtbar macht. So stumm beredt das Gemälde Hoogstratens ist, so inständig wahr es das Geheimnis der Person, die unsichtbar anwesend ist. Der Rücken, so lernen wir aus diesem Typ von Genre-Malerei, ist immer auch ein Emblem der Unsichtbarkeit des Intimen, des Entzugs der subjektiven Personalität.

Der Anblick von Vorder- oder Rückseite spielt deswegen in dem Genre eine besondere Rolle, das eo ipso mit dem Problem des Intimen, mit Voyeurismus, mit der Gabe und dem Entzug des Anblicks zu schaffen hat: im Akt.

Tizians Schöne, vorderseitig dem Blick präsentiert, versucht mit ihrem eigentümlichen, nichts preisgebenden Blick unseren Blick festzuhalten, der doch ausweicht, um über ihren Leib hinwegzuwandern und insbesondere an der Hand zu verharren, die den Schoß ebenso behütet wie zärtlich berührt (Abb. 15). Festgehalten ist ein erregender Augenblick, der nicht währen wird: Denn schon sind die Dienerinnen mit der Auswahl der Kleidung beschäftigt, die den Anblick der Nackten entziehen wird. Die Kniende vor der Kleidertruhe bietet ihren Rücken dar, so unspezifisch weiblich, wie erotisch signifikant die Schöne eben jetzt noch auf dem zerwühlt scheinenden Bett sich präsentiert und doch schon ins Distanze zurückgezogen hat, während der »Schoßhund« von allen Qualen und Lüsten menschlicher Erotik unberührt in animalischem Schlaf verharrt (Abb. 16).

Velazquez' Venus dagegen zeigt einen extrem erotisierten Rückenakt. Die narzisstische Geschlossenheit sich selbst bespiegelnder Schönheit, in die einzudringen nicht gelingt, wird ebenso angespielt wie gebrochen, indem im Spiegel das Gesicht der Schönen erscheint, die den Betrachter gelassen anschaut. Dadurch wird das Gemälde zu einem Hin und Her zwischen Zeigen und Nicht-Zeigen, von Rücken und Gesicht, von Begehren und Entzug, Intimität und Ausgeschlossenheit, Voyeurismus und Exhibitionismus. Es ist eine Etüde der Selbstreflexion über die Malerei und ihr Objekt. Der Maler sucht das Objekt ganz in seinen Bann zu ziehen; und doch entgeht es ihm noch in den Momenten der äußersten Intimität.

Mit Jean Auguste Dominique Ingres (1780 bis 1867) erreichen wir das Zeitalter Friedrichs. Ingres (Abb. 17), dem vielleicht die Inkunabel



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17

des Rückenaktes gelingt, erinnert an die metareflexiven Momente der Malerei durch den Vorhang.²¹



Abb. 18

Es ist eine Metapher der Malerei selbst, die den Blick auf die Szene des Sehens freigibt, im diskreten Spiel von intimem Zeigen und währendem Entzug. Théodore Géricault (Abb. 18) hingegen, der die Rückenansichten der verzweifelt hoffenden Schiffbrüchigen der »Medusa« zeigt, ist vor allem an der Physiologie des muskulären Aufbaus der Rückenpartien im Zusammenspiel mit den plastischen Effekten des Streiflichts interessiert.



Abb. 19

Francisco de Goya schließlich (Abb. 19) demonstriert die Rückenansicht einer wohl maskierten Frau als eine Geste, die den Betrachter ebenso verhöhnt wie sie ihn durch ostentative Entblößung obszön herausfordert.

Hier ist der Rücken von keinerlei Schönheitsdoktrin oder psychischer Intimität behütet.

Dem berühmten Giganten, in untersichtiger Halbschräge von hinten gegeben, dient der Erdhorizont als Sitz, eine von unheimlichem Nachtlicht angestrahlte Erscheinung, die aus schwarzen Augenhöhlen den Himmel absucht wie nach arkanen Zeichen für das Loschlagen apokalyptischer Gewalt (Abb. 20). In diesem Bild ist alles Rücken, gebannte Angst vor dem Unheimlichen, das nicht mehr zu entziffern ist.



Abb. 20

4. Rückenfiguren und bildimmanente Reflexivität bei C. D. Friedrich

Kein größerer Gegensatz scheint denkbar zu den Rückenansichten Friedrichs, deren Alphabet gleichwohl in den historischen Beispielen vorgezeichnet ist.²²

Für die Wahrnehmung, Titelgebung und Deutung dieses Gemäldes von 1818 ist entscheidend, ob es sich um einen Sonnenuntergang oder eine Morgensonne handelt (Abb. 21). Solange man darüber kein sicheres Zeugnis hat, geschieht dies zumeist intuitiv; die Lichtatmosphäre scheint beide Deutungen zuzulassen. So hat die Forschung überwiegend einen Sonnenaufgang angenommen und auf eine mystische Lichtkommunion erkannt; Sigrid Hinz sieht gar Plotinsche Lichtmetaphysik ins Bild gebracht²³. Börsch-Supan/Jähniß, einen Sonnenuntergang voraussetzend, lesen Zeichen von Todesbedrohung und christlicher Transzendenz heraus.²⁴ In gelöster Haltung öffnet sich die Frau in Orantenhaltung dem Schein des ersten oder letzten Sonnen-



Abb. 21

lichts, dessen Strahlen in ihrer Leibesmitte zu konvergieren scheinen. Während die zarte, doch staffagenhafte Frauensilhouette, die die Zentralachse bildet, sich in die Zone des Lichtes erhebt, beginnt sich der Vordergrund *schon* mit den Schatten der Nacht zu füllen oder er ist *noch* mit dem Dunkel der Nacht verschattet. Wie beim nur ein Jahr früheren »Wanderer über dem Nebelmeer« fällt das Lichtzentrum, durch streifige Strahlenbündel angedeutet, mit dem Leibraum als Sitz der Gefühle imaginär zusammen. Der oberste Gebirgskamm scheint den Frauenkörper zu teilen, in einen dem Erdigen zugehörigen und einen dem Himmel geöffneten Part. Anthropologischer Dualismus ins Bild gesetzt? Auch hier ist im Rücken der Frau ein zweiter Betrachterstandpunkt voranzusetzen, der die Szene kontemplativer Entgrenzung und romantischer Solitude reflexiv distanziert und als Schauplatz des Denkens objektiviert. Wie immer das Bild semantisch aufgeladen wird, es bleibt jede Deutung Projektion; eine eindeutig christliche Semantik wäre Spekulation. Des religiösen Bildsinns kann man im einzelnen so wenig habhaft werden wie des uns abgewandten Gesichts. Ist es ein Augenblick mystischer Epiphanie? Die demütige Vorahnung metaphysischer Nacht der Moderne? Die erlöste Begrüßung des lichten Tages nach schwerer Nacht, Aufgang freudiger Gefühle also? Oder der Dank für den erfüllten Tag hinter uns? Gebet an ein Göttliches, das nur noch in Szenen der Natur stumm zu uns spricht? Eingedenken der Einsamkeit, die von niemandem geteilt werden kann? Gloriole eines metaphysischen Lichts, das als Erleuchtung ins Innere der Seele introvertiert wird? Abschied von einer Jugend, die nun in die Zeichen des Alters und der Nacht treten wird? Bedenken eines Lebenswegs, der, so jung die Frau zu sein scheint, endet wie der Weg vor ihren Füßen, Ende eines Lebens, das im Rücken liegt, vor sich nur noch der Abglanz des Himmels? All das mag zutreffen oder auch nicht. Im Rücken dieser Frau zu stehen, heißt auch, mit jener Melancholie des Denkens vertraut zu werden, die, so erleuchtet sie sein mag, keine Antworten mehr findet und es bei der stummen Sprache von Formen und Stimmung genug sein

lassen muß. Dieser Rücken gehört zur Nachtseite; und so kann man sich von diesem Bild nicht anders als in unbestimmter Trauer abwenden. Mit dieser Deutung ist eine Entscheidung getroffen: für den Sonnenuntergang. Sie paßt in den melancholischen Kontext des Werkes besser als eine himmelselige Morgen-Hoffnung, die, nur vom Einzelbild her, auch herausgelesen werden kann. Für die endgültige Deutung fehlen das Gesicht und sein physiognomischer Ausdruck. Es ist die Rückenfigur, die für den Betrachter eine freiere Optionalität von semantischen Zuschreibungen offenhält. Rückenfiguren laden zwar zur Identifikation ein, aber die Identität, die dabei hergestellt wird, wird auch abgewiesen und damit reflexiv.

Wie viel harmloser wirkt die stark geometrisierte Szene der Frau in der Nische von Friedrichs Atelierfenster von 1822 (Abb. 22). Der obere Fensterrahmen, von dünnen kreuzförmigen Sprossen unterteilt, gibt den Ausblick auf einen blassen Himmel frei, während seine Frau Caroline den unteren Ladenflügel geöffnet hat, um hinauszublicken: ein Schiff fährt just vorbei, während Laubbäume (vermutlich Pappeln) am anderen Ufer den Fluß säumen. Interieur und Außenraum korrespondieren dem Rückenblick und dem unsichtbaren Gesicht der Frau, die, so mag man denken, aus den Grenzen ihres häuslichen Kreises hinaus den Blick mit Sehnsucht richtet auf Schiff und Fluß, die ins Weite der Welt streben. Deutlich spielt Friedrich hier mit dem alten Motiv des Fensters der Malerei, das nun zu einem romantischen Symbol der Scheidung von Innen- und Außenwelt geworden ist.²⁵

Gemälde sind Fenster zu einer Welt, die erst durch die Malerei konstituiert wird (Abb. 23 und 24). Sie sind das Symbol der diaphanen Medialität, die der piktoralen Visualisierung überhaupt zugrunde liegt. Fenster sind, im Descartesschen und Keplerschen Sinn, die Augen, die die Welt dem inneren Bewußtsein repräsentieren, sowohl virtuell wie indexikalisch. Ihr Aus- und Durch-



Abb. 22

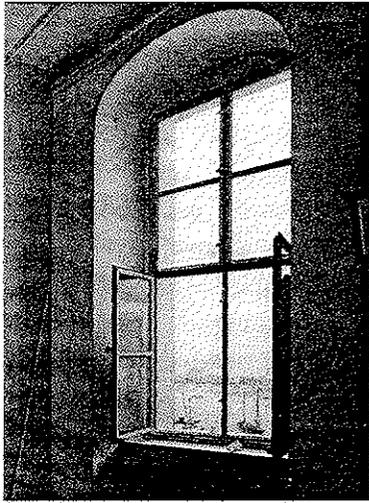


Abb. 23

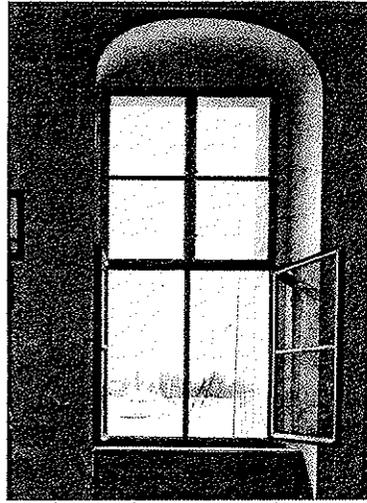


Abb. 24

blick in die Außenwelt ist immer auch ein Einblick in die Innenwelt. Die doppelte Rahmung – Bildrahmen, Fensterrahmen sowie die feine Spiegelung im linken offenen Fensterflügel – erinnern, zusammen mit dem Malstock in der Ecke²⁶ und den rechts angedeuteten Abschnitten eines Spiegels und eines Bildes an der Wand, überdeutlich daran, daß dieses Fensterbild mit der Reflexion dessen, was Bilder sind und was sie leisten, beschäftigt ist. Wofür hängt der Schlüssel an der Wand? Gibt es einen Schlüssel für die Frage der Bildästhetik? Und sind Fenster, die Bilder erzeugen, und Bilder, die Fenster sind, etwa so sichere »Brücken« zwischen Interieur und Exterieur, wie die im Hintergrund zart angedeutete Dresdner Elbbrücke von der einen zur anderen Seite führt? Und was bedeutet es, daß auf diesem, wie auf dem Zwillingenbild eine Fensterhälfte geschlossen, die andere geöffnet ist (letztere mit leichten Spieeffekten, die eine Kreuzform ergeben)? Warum hängt neben diesem Fenster als dem Symbol für Trennung und Durchlässigkeit zugleich eine Schere, das Instrument der Trennung und des Ausschnitts? Ist ein Fenster nicht auch ein Ausschnitt? Im abgeschnittenen Spiegel links ist ein wiederum abgeschnittenes Selbstporträt Friedrichs, ein sog. Augenporträt,

zu erkennen, das die metapikturale Symbolik der Sepien selbst-reflexiv vertieft.²⁷ Und sind die Rückenfiguren Friedrichs nicht zumeist wie ausgeschnitten? Funktionieren die Rückenfiguren, die es zur Zeit der beiden Fenster-Bilder noch kaum gibt (erst 1807 werden Rückenfiguren für das Friedrichsche Werk konstitutiv), nicht wie bildgebende Fenster? Sie sind, so schwarz sie sein mögen, diaphane Medien des Sichtbaren und zugleich verstellen sie jede Unmittelbarkeit; sie trennen das Sehen und das Gesehene; und sie erzeugen, wie hier die Fenster, einen prinzipiellen Abstand zum Wahrgenommenen, dessen Medium sie gleichwohl sind. So kann man die These wagen, daß die späteren Rückenfiguren in einem bildtheoretischen Sinn das sind, was auf diesen beiden Sepien die Fenster (Diaphanie), der Stock (Deixis), der Spiegel (Reflexion), die Schere (die Trennung) und der Schlüssel (das Arkanum der Bilder, die Öffnung und Schließung zugleich sind) darstellen.

Dagegen ist die berühmte Tischbein-Zeichnung, die Goethes Rückenansicht bietet und seinen Blick aufs römische Straßenleben entzieht, vergleichsweise einfach (Abb. 25). Goethes Sehen zu sehen, der in Italien eine neue Blickästhetik erlernte, ist vielleicht die beste ästhetische Einstellung, die man seinen Italien-Texten gegenüber einnehmen kann: keineswegs einer Unmittelbarkeit huldigend, sind sie noch dort, wo sie der Urpflanze ansichtig zu werden vermeinen, von vermittelter Unmittelbarkeit strukturiert, von jenem Wahrnehmen, das, wie Goethe meinte, immer schon Theorie ist²⁸, man kann ergänzen: immer schon Medium. Im Reich der Bilder sind wir keine fensterlosen Monaden, wenn jedes Gemälde, jede Wahrnehmung ein Fenster ist.

Carus wählt in seiner »Kahnfahrt auf der Elbe« (1827) einen fensterartigen Ausblick aus der Kajüte eines Elb-Kahns bei Dresden (Abb. 26). Dadurch wird eine mehrfache Brechung erzeugt: durch die beiden Rückenfiguren (der Ruderer und die Ausschau



Abb. 25



Abb. 26

haltende Frau), durch die Dachschrägen und Seitenwände der Kajüte und schließlich durch den rechts auf der Bank liegenden Herrenhut. Dieser ist die Synekdoché des Dritten, des Malers, der aus der Rolle des Passagiers in die Rolle des Pictors getreten ist, und doch abwesend anwesend ist, im Hut präsent, der sein Index, wie das Gemälde seine Darstellung ist. So entsteht das Gemälde in mehrfach gebrochener Distanz. Im Verhältnis dazu ist der Fensterblick auf Schloß Pillnitz bei Dresden im Gemälde von Johan Christian Clausen Dahl (1823) trotz der Spiegelungseffekte der geöffneten Fensterflügel ebenso konventionell und erreicht nicht wie Friedrich eine metamalerische Dimension.²⁹

Man kann resümieren: Fensterblicke wie Rückenfiguren funktionieren als Metaphern des Bildes selbst. Sie haben stets eine vermittelnde Funktion, die den Sehvorgang bzw. den Status des Bildes als Bild markieren und eine Beobachtung der Beobachtung konstituieren. Rücken und Fenster sind Äquivalente. Sie bilden Grenzen, die den sichtbaren Außenraum und das unsichtbare Seeleninterieur sowohl trennen wie vermitteln. Dieses Interieur disponiert die Sphäre, in der sich ästhetische Erfahrung allererst bildet und in der emotionale Prozesse sich innwerden. Extrovertierende und introvertierende Richtungen der Aufmerksamkeit wechseln einander ab. Man kann niemals beides zugleich in gleicher Intensität wahrnehmen: Rücken und Fenster sehen *und* zugleich die Objektwelt, die sich für die Rückenfigur darstellt oder die durchs Fenster sichtbar wird. Dieser Rhythmus von rückwärtigem Anblick, der auf sich selbst verweist, und angeschauter Objektwelt erzeugt das, was man psychoanalytisch ›schwebende Aufmerksamkeit‹ nennen kann, eine Balance, in der die Objekte von Wahrnehmung ebenso realisiert werden wie die Selbstgegebenheit des Wahrnehmenden in der Wahrnehmung. Man darf diese doppelte Präsenz von Innenwelt und Außenwelt,

von Verweilen an den Objekten und Selbstreflexion verstehen als eine bildnerische Darstellung der Topik des Ich-Gefüges, des unsichtbaren Prozessierens der Psyche in ihren verschiedenen Vermögen, ja sogar des Unbewußten. Denn Fensterkreuze und Rücken markieren immer auch den strukturellen Entzug dessen, was gegenständlich werden und folglich ins Bewußtsein treten kann. Die Gemälde konstituieren mithin eine Ordnung, die zwischen dem Dreieck des Realen, des Imaginären und des Symbolischen eine instabile Balance schafft.

Kerstings Gemälde »Caspar David Friedrich in seinem Atelier« (1811; Abb. 27) bringt dies gut zum Ausdruck.³⁰

In seinem stark gegen die Außenwelt abgeschirmten, kargen Studio sehen wir den Maler vor einem Bild, das eben dasjenige zum Thema hat, was ›außen‹ ist, die Landschaft. Die Malutensilien wie der Malstock, der die Malhand ruhig stellen soll, verweisen überdeutlich auf die Genesis des Bildes. Ein Gemälde, so wird hier verdeutlicht, ist keineswegs der Index eines unmittelbar Gesehenen; es trägt ebenso die Spur des Imaginativen wie des Konstruktiv-Technischen, die gleichwohl apophantisch, nämlich bildgebend, funktionieren. Metapiktural wird dies hier durch das Fenster verdeutlicht, das kaum Außenwelt zu sehen gibt, wohl aber das Licht einläßt, das im Innenraum alles in Erscheinung treten läßt. Die materiellen ›Umstände‹ des Malens verweisen auf seine mediale Struktur, seine darstellende Kraft für das, was prinzipiell ungesehen, weil imaginär bleibt. Diese zwischen Außen und Innen, zwischen dem Realen, Konstruktiven und Imaginären changierende Medialität ist es, die von den Fenstern und Rückenfiguren markiert wird. Bei Friedrich geht es nie um Immersions-Ästhetik, nicht um das, was man heute *vanishing interface* nennt, sondern im Gegenteil gerade um die reflexive Vergegenwärtigung dessen, was Immersionseffekte allererst erzeugt.



Abb. 27

Das Rückenbild »Frau vor dem Spiegel« (1811) von Friedrichs Freund Kersting variiert diese Mehrfachschichtung.³¹ So werden die klassischen *pictura*-Metaphern – Fenster, Vorhang, Spiegel – ebenso in Szene gesetzt wie das Außen-Innen-Verhältnis. Die Intimität des Interieurs, die der narzißtischen Kommunikation der sich vor dem Spiegel zurechtmachenden Frau entspricht, hat den Voyeur bereits im Rücken: uns selbst als Betrachter.

Diesen Genrecharakter läßt Friedrich zumeist hinter sich. War es bei der »Frau in der Morgensonne« entscheidend, ob es sich um eine Sonnenaufgangs- oder Untergangsszene handelt, so ist es bei den Meeres-Bildern grundlegend, ob die Rückenfiguren zum Hafen hin oder meerwärts ausgerichtet sind.

Im Petersburger Gemälde »Auf dem Segler« (vor 1820) kehrt das Boot, vor abendlichem Himmel, von offener See zurück.

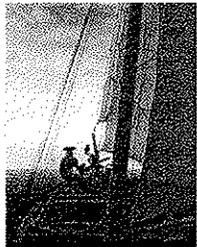


Abb. 28

(Abb. 28) Schon hebt sich die Greifswalder oder Stralsunder Stadtsilhouette schemenhaft über den Horizont. Dorthin streben die Blicke des handhaltenden Paares, das auf die Bugplanken gelagert ist. Es ist das Thema der glücklichen Heimkunft (man muß das Bild weder biographisch noch religiös allegorisieren). Die Rückenfiguren ziehen uns gleichsam in ihre sehnsüchtigen Blicke hinein, so, wie ihre Körper selbst wie hineingelegt in den Blick erscheinen. Die gebauschten Segel sind Zeichen des sicheren Landfalls. Das knapp über den Horizont ragende Boot scheint sich in die Bewegung landwärts hineinzuheben. Die halb transparenten Segel erinnern an die Gemälde-Metapher des Vorhangs. Die Rückenfiguren bezeichnen nicht nur das Sehen selbst, sondern verweisen auf den Betrachterstandpunkt hinter ihnen, im Heckteil des Schiffes. Seile und Segel, offene Kajütentür (die nicht gleich Grabkammer-Assoziationen wecken muß) und Schiffskörper bilden einen Innenraum. Er wird über die Rückenfiguren dorthin ausgerichtet, wohin die Bewegung des Schiffes nicht nur, sondern der Wünsche zielen (es ist gewiß keine Jenseitsvision).³² Immer ist das

Meer auch das unsichere Element, auf dem das Leben, alten Meerfahrts-Allegorien gemäß, scheitern kann.³³ Daher die Mythologie des Hafens und der Rückkehr zu ihm, die indes auch Rückkehr in den Hafen des Todes sein kann. So fusionieren auch hier das Reale (des Sujets), das Imaginäre der Blicke, der Sehnsüchte und Wünsche schließlich mit dem Symbolischen versteckter Bedeutungen, vermittelt über die bildreflexiven Dispositionen des Rückenpaares.

Hier wie bei anderen Gemälden mag man sich fragen, was sie wären ohne die Rückenfiguren. Im Gemälde »Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang« (um 1817) hätten wir nichts als eine Abendstudie des Meeres (Abb. 29).³⁴



Abb. 29

Es gibt zu diesem Bild viele Varianten im Œuvre Friedrichs. Die beiden Rückenstaffagen – die eine exakt auf der Mittelachse –, ragen mit dem Oberkörper über den verwischenden Horizont auf. Die altdeutsch gewandeten Figuren bringen in die Szene, die Natur-Mimesis sein könnte, einen künstlichen Zug. Natur bei Friedrich ist immer konstruktiv, ist immer reflexiv gebrochene Natur, und die Reflexivität der Männer wird hier, durch den Betrachterstandpunkt, zur Reflexion der Reflexion. Nicht zufällig ist diese Szene auf einen liminalen Saum plaziert, vielleicht in jenem Grenzraum, der vorübergehend von der Ebbe des Meeres freigegeben ist. Das Liminale ist überhaupt herrschend: zwischen Land und Meer, zwischen Licht und Dunkel, zwischen Unendlichem und Endlichem sind die Männer situiert als Figuren der Reflexion der Grenze selbst. Der fahle, gebrochene Widerschein des Mondes kämpft mit den Düsternissen der Wolkenmassen oben und mit den dunklen Felskörpern unten, funkelt indes in leichten Lichtpunkten auf dem ins Endlose gebreiteten dunklen Meer. Unregelmäßig öffnen sich Wolkenfenster. »Natur als Kirche« erkennen zu wollen, ist indes willkürlich.³⁵ Wohl aber kann man die hyperbelartige Licht- und Raumkonstruktion erkennen,

die viele Friedrichschen Gemälde charakterisiert. Die Hyperbel zeichnet die ad infinitum mögliche Approximation an das Unendliche und zugleich dessen Entzug, den ebenso erstrebten wie ausgeschlossenen Ineinsfall von Immanenz und Transzendenz. Dies macht für Werner Busch die »mathematische« Religiosität der Bildkompositionen Friedrichs aus. In bezeichnendem Gegensatz zu dieser ungeheuren und erhabenen Bewegung sind die beiden Männer, die auf zwei Felsen Stand gefunden haben, wie erstarrt zu theatraler Statuarik: ein schattenhafter *tableau vivant*. Fels wie Menschen fehlt die rundplastische Form. Auch die Männer sind flach-schattenhafte Markierungen, verloren im Raum, durch nichts als durch das dünne, matt glühende Gegenlicht des Mondes herausgehoben. Und doch ist die gesamte, unendliche Natur nur der Reflexionsgegenstand des Menschen, der seine fragile Position als endlich-unendliches Grenzwesen in einer Natur bedenken mag, die in bedeutungslosen Rhythmen prozessiert.

Viel behüteter sind die beiden Rückenfiguren, die bei Johan Christian Dahls Gemälde von 1820 auf den Golf von Neapel herauschauen.³⁶ (Abb. 30).



Abb. 30

Von erhöhtem Standpunkt, wohl abgegrenzt durch die Brüstung, auf der Kissen liegen, wird Natur aus sicherem zivilisatorischem Abstand von zwei roman-

tisierenden Touristen in den Blick gefaßt: so wird die »unendliche Landschaft« der romantischen Epochen konstituiert.³⁷ Dagegen handelt es sich bei Friedrich viel eher um den Zwiespalt des Erhabenen, das eine Grenzsituation markiert, in der der Stand des Menschen gerade dann sinnfällig wird, wenn er ins Ungesicherte hinausgestellt, also exzentrisch wird.

Die beiden altdeutsch gekleideten Schwestern auf dem Petersburger Gemälde (vor 1820), durch Handgesten gemeinschaftlich verbunden, sind ebenfalls durch eine Brüstung vom Sehfeld getrennt, das wesentlich durch ragende Aufwärtsstrebungen

bestimmt ist, seien dies Kirchtürme oder Schiffsmasten (Abb. 31). Ein eigentümlich unwirkliches, Raumtiefe verzehrendes Licht, dessen Zentrum oberhalb der Bildgrenze liegt, weckt eine zwischen Sakralität und Unheimlichkeit changierende Atmosphäre, die – trotz Kreuzsymbolik – weder himmlischen Trost verheißt noch irdische Kompaktheit stabilisiert. Vielmehr erscheint alles Materielle selbst filigran und zerbrechlich, von schattenhafter Dünne. Man kann nicht sagen, daß das Licht von oben segnend auf den Dingen liegt, sondern fast im Gegenteil: es pointiert, trotz des Ragenden, ihre zerbrechliche Struktur. Zwar sind die Schwestern durch die Brüstung behütet, wie sie auch, anders als die isolierten Männer der Mondszene am Meer, gestisch verbunden sind. Ihr Rückenblick aber konstituiert eine zweite, unsichtbare Brüstung, die unüberwindlich bleibt und das Bild zu einer Figur der Einsamkeit macht, für die sich die visuellen Zeichen nicht zu einer metaphysischen oder religiösen Sinngeschlossenheit fügen.³⁸

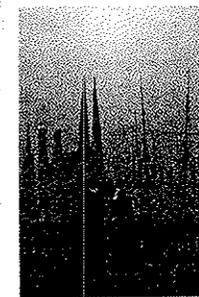


Abb. 31

Von ähnlicher Abweisung ist auch das Gemälde »Ostermorgen« (1828 oder später).³⁹ Entgegen seinem Titel, der Trauer wie Erlösung zugleich ankündigt, sind die Frauengruppen, vielleicht auf dem Weg zur Frühmette, in eine Kargheit hineingestellt, in der sie geradezu erstarrt zu sein scheinen. Zwar trägt der Weg regelmäßige Markierungen, doch zeigt sich kein Ziel. Noch hat kein Frühling die Bäume zu neuem Leben erweckt. So sind auch die Frauen noch nicht vom Licht der Erlösung berührt worden, das – auf der Zentralachse stehend – als Zeichen des Lebens bereits hoch am Himmel steht, dennoch aber die Erde vorerst nur in ein fahles Todeslicht zu tauchen vermag.

Auf dem Gemälde »Neubrandenburg« (um 1816/17) sind die Rückenfiguren kaum auszumachen.⁴⁰ Der Abendhimmel zeigt sich in apokalyptischer Dramatik. Das Städtchen Neubrandenburg, um die Kirche zentriert, welche wie ein Finger nach oben

zeigt, mag von den Wanderern noch erreicht werden: hier aber sind sie nahezu mit der Erde verschmolzen, von der ununterscheidbar zu werden ihr Schicksal ist. Das Thema der Heimat ist in dreifacher Form präsent: als dunkle und schwere Erde, als zivilisatorischer Hort, als bewegter Himmel, dessen Zeichen zu lesen unmöglich ist.

In deutlicherer Allegorik dagegen wird das künstlich arrangierte, erst 1904/05 als »Die Lebensstufen« (1834/35) betitelte

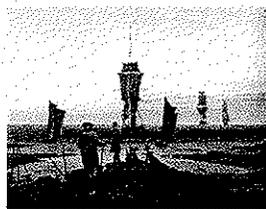


Abb. 32

Gemälde gestaltet, worin die Anzahl der Schiffe und der Personen aufeinander bezogen wird (Abb. 32). Wieder finden wir den abendlichen Ufersaum, der der »Utkiek« in Wiek bei Greifswald sein mag, als liminale Zone der Reflexion. Sie hat das Verhältnis der Generationen, die in den Wechsel von Werden und Vergehen eingespannt sind, zum Thema. Der altdeutsch mit Barett und Radmantel ausgestattete Greis – er ist die einzige Rückenfigur (in der man Friedrich selbst vermutete) – steht dem Tod am nächsten; so hat das ihm zugeordnete, zentrale, am höchsten in den Himmel aufragende Schiff, bereits einige Segel gerafft zum Zeichen, daß die Lebensreise dem Ende zugeht, wie Börsch-Supan argumentiert.⁴¹ Keiner der Figuren ragt über den Horizont hinaus, nur die Hüte der Männer, die als einzige in der homorectus-Haltung erscheinen. Kommunikative Gesten fügen die Generationen zu einer sozialen Gemeinschaft zusammen. Ihr Standort vor dem unendlichen Horizont erscheint als kleine Wölbung im Kommen und Gehen der (Ge-)Zeiten.



Abb. 33

Das Gemälde »Mann und Frau, den Mond betrachtend« (um 1828–35) ist, wie das Dresdner Zwillingbild⁴², zur romantischen Inkunabel geworden (Abb. 33). Doch auch hier besteht weder zur Natur noch zur Transzendenz eine Unmittelbarkeit. Die Natur

wird zur Guckkastenbühne. Mann und Frau, altdeutsch gewandert⁴³, haben, in weglosem Gelände, einen Standpunkt gefunden, wo aus dem Düsternen eines sichtlich nicht zivilisierten Waldes heraus sich der Blick auf eine mondbeschienene Landschaft öffnet, die unserem untersichtigen Blick entzogen ist. Wieder sind die betrachtenden Rückenfiguren in eine liminale Zone plaziert, dem Grenzraum der Selbstreflexion im Medium übergänglicher Natur. Die Geste der Frau erinnert an die Schwestern auf dem Söller. Waldeinsamkeit, der romantische Topos schlechthin, ist mit dem noch älteren Topos der Melancholie und des Todes, der in der Baumruine rechts präsent ist, verbunden, ohne daß das silbrige Mondlicht irgendeine transzendierende Botschaft enthielte.

Gewöhnlich ist der Betrachterstandpunkt den Rückenfiguren nahe. Auf dieser mondenen »Flachlandschaft am Greifswalder Bodden« (um 1830–34) ist er ihnen denkbar ferngerückt (Abb. 34).



Abb. 34

Hier sind die Rückenfiguren in jene Winzigkeit versetzt, wie sie von vielen Landschaftsbildern und Reiseskizzen des 18. Jahrhunderts bekannt ist. Nichts deutet in dieser Fischerszene auf eine metaphysisch-symbolische Vertiefung hin; auch nicht das Mondlicht, das gebrochen durch die Wolken seinen Weg zur Erde findet, das Meer in silbergrauen Schimmer versetzt und die zwischen Wasser und Land umkämpfte Wattzone strukturiert, die die Fischer für ihre Zwecke zu nutzen verstehen. Wie immer auch – es liegt eine stumme Melancholie über dem Bild, die mit dem isolierten Betrachterstandpunkt, den ferngerückten Silhouetten, zu denen der Bildbetrachter keine Nahbeziehung aufnehmen kann, dem fahlen Licht, dem tiefen Himmel und der nachtdunklen Erde zusammenhängt.

Mehr als ein viertel Jahrhundert zuvor entdeckt Friedrich den malerischen Reiz der Rückenfigur, die unseren Blick in die Landschaft aufnimmt, verlängert und reflektiert. Im Gemälde



Abb. 35

»Meeresstrand mit Fischer« (um 1807) ist die Rückenfigur noch ganz in eine alltagsnahe Szene eingelassen (Abb. 35). Der Fischer richtet seinen Blick nach links zu dem aus Meeresdunst sich lösenden Boot, wohingegen der tiefgelagerte Blick des Bildbetrachters durch Gebüsch, Reusen, Strohütte und zentralachsige Figur gebrochen wird. Hinter dem Ufer-Riß geht der Blick unmittelbar ins flache Meer und öffnet sich auffahrend ins Freie, in den aus Dunst und Wolken gebildeten Himmel, der einigen Blauschimmer und wenig Durchblicke aufs Blau zeigt.⁴⁴

Ähnlich funktioniert auch das Sepia-Blatt »Bauer bei Tagesanbruch« (um 1805)⁴⁵, das einen Frühmorgen im Mittelgebirge zeigt, mit einem Landmann als Rückenfigur, der von einem Ackerrücken über das in eine Senke geduckte Dorf ins Ferne schaut. Das ist der klassische Typus der randigen Rückenfigur in Landschafts-Veduten.



Abb. 36

Das Herbst-Blatt aus dem späteren Lebensalter-Zyklus (1826) (Abb. 36) zeigt als Rückenfiguren ein Paar, dessen gemeinsamer Weg sich gerade trennt (im Gegensatz zum Vogelpaar am Himmel direkt oberhalb des Menschenpaares).⁴⁶ Dies ist gewiß allegorisch gemeint. Während der Soldat den Weg, vorbei an Siegesmonumenten, zur Stadt wählt, die aus der Ferne mit vielversprechender Pracht winkt, so trennt sich die Frau vom Soldaten, um seitwärts den beschwerlichen Felspfad hinauf ins gewaltige und einsame Gebirge einzuschlagen. Das entspricht dem uralten Y-Modell des *homo viator*⁴⁷, und gewiß ist der Gebirgspfad das christliche, der flache Weg dagegen das irdische Modell der Lebensführung.

Die Funktion des Rückens kann auch erfüllt sein, wo menschliche Rückenfiguren gar nicht erscheinen. Auf dem Gemälde

»Hügel mit Bruchacker bei Dresden« (1824/25)⁴⁸ ist es der Rücken einer Hügelkuppe, die den gleichen Bogen bildet wie die orangene Lichtaureole des Sonnenuntergangs. Einerseits weist der Hangrücken den Blick zurück und bricht ihn durch die herbstlichen Baum-Silhouetten; andererseits führt er ihn, ohne jede Vermittlung, abstandslos über das mehrheitlich verdeckte Dresdner Stadtbild und den Horizont hinweg unmittelbar in die glutende Transzendenz des Lichts; während eine Krähenschar aus der Ferne heranfliegt, um sich auf dem herbstlich kahlen, düsteren Acker niederzulassen. So kann jene liminale Reflexion auf den Standort des Menschen zwischen irdischer Welt und Transzendenz, zwischen Tod (Herbst, Krähen) und Erlösung, zwischen verstelltem Blick und Transparenz auch durch die bloße kompositionelle Anordnung von Naturelementen disponiert werden.⁴⁹

Auch die berühmte Eiche, halb Baumruine, halb Sinnbild neu sprossenden Lebens, nimmt kompositionell die Stelle der zentralachsigen Rückenfiguren ein (»Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung. Einsamer Baum«, 1822) (Abb. 37). Nicht zufällig lehnt winzig der sinnende Schäfer, dessen Herde sich im Wiesenstück zwischen zwei Weihern verteilt, als Rückenfigur an eben dieser Eiche. Im Mittelgrund duckt sich ein Dorf hinter schützendes Buschwerk und Bäume, während in der Ferne am Gebirgssaum zwei weitere Ansiedlungen ansichtig werden. Wie die Eiche, ähnlich den Rückenfiguren, den Blick einerseits innehalten läßt, so vermittelt sie andererseits zwei weitere Blickprozesse: in die Vertikale zum einen, und zum anderen, den Tiefenstaffelungen folgend, in den Raum hinein, bis der Blick in der Ferne sich nach oben wendet über die Gebirgswand hinaus in den Wolkenraum. Diese Raumführungen des Blicks sind indessen Richtungen und Modalitäten der Reflexivität selbst, die wir nicht bemerken würden, wenn nicht die Eiche hier die Funktion der Rückenfiguren erfüllen würde.⁵⁰



Abb. 37

Eher konventionell sind die Rückenfiguren des Rügener Kreidefelsen-Gemäldes eingesetzt (1818, Stiftung Oscar Reinhardt). Man kennt alle körpersprachlichen Gesten und Haltungen aus Hochgebirgs-Veduten des 18. Jahrhunderts. Das Fenster-Motiv wird hier durch Baumbögen gebildet (zugleich eine Herzform bildend). Diesseits dieses Fensters, auf dessen Grenze die drei Figuren situiert sind, liegt der Betrachterstandpunkt. Durch Höherlagerung, Distanz, Fensterung sowie durch die Rückfiguren wird für den Betrachter das Schwindelerregende des Abgrunds gemildert und durch den abständigen Blick auf die Meeresfläche aufgefangen. Damit sind im Betrachter eben die beiden Blicktypen versammelt, die in den Figuren auseinandergelegt sind: Frau und Alter schauen ins Abgründige, das, wie schon Kant (in seiner Theorie des Erhabenen) und Kleist (im »Erdbeben in Chili«, 1807) wußten, ein *oknophiles* Sich-Anklammern an angstmindernde, sicherheitsspendende Objekte erfordert. Dagegen kann der an den Baum gelehnte Mann die Arme unterschlagen und den Blick über den Abgrund hinweg ins Weite *philobatisch* genießen; sein Blick fliegt.⁵¹ Tatsächlich geht es hier um einen fliegenden und einen abstürzenden Blick, um jene von Michael Balint beschriebene Typik lustvollen Anvertrauens an tragende Weiten einerseits und die oknophile Angst andererseits, die in schwindelerregende Nähe verloren sich nur durch (überevorsichtige) Klammeraffekte sich zu retten hofft. Man kennt diesen Gegensatz auch aus Edgar Allan Poes Erzählung »Im Strudel des Malstroms«.⁵² Wichtig ist, daß die doppelte Reflexivität, wie sie stets bei Rückenbildern angelegt ist, hier zu einer Synthese beider Blickästhetiken führt. Diese Synthese bildet sich im Erhabenen zu einer Souveränität, die freilich ganz unsichtbar bleibt und nur



Abb. 38

vermittelt erfahren werden kann.

Am Schluß (Abb. 38) soll jener vielbehandelte »Mönch am Meer«, über den in den zwei Seiten, die Kleist nach Vorarbeit von Clemens Brentano und Achim von Arnim geschrieben hat, alles

Wesentliche gesagt wurde, besprochen werden.⁵³ Kleist nennt das Gemälde »Seelandschaft«.⁵⁴ Das erscheint angesichts der winzigen Staffagefigur, die zum Betrachter schräggestellt ist, auch zutreffend. Und doch ist die Figur entscheidend, weil erst durch sie das Gemälde von einer Naturdarstellung, die es auch ist, zu einem so radikalen Reflexionsbild wird, daß es Kleist erscheint, »als ob einem die Augenlieder (sic!) weggeschnitten wären.«⁵⁵ Jenseits dessen, was man über die Bildgenesis (z. B. die übermalten Segelschiffe), die Bild- und Motivtradition (Seesturm- und Gewitterbilder) sagen kann, gilt es, folgende Elemente festzuhalten: Auch hier haben wir es mit einer doppelten Reflexivität zu tun. Religiöse und metaphysische Deutungsansätze lösen sich vor der Wucht der visuellen Präsenz auf. Auch bemerken wir wieder das künstliche Arrangement, die Theatralität des Bildes, das fast Bühnencharakter hat. Ebenfalls finden wir die Liminalität als wesentliches Strukturmerkmal: die leicht ins Meer ragende, hell beleuchtete Sanddüne, die Übergangslos auf das sturmbewegte Meer stößt. Der flache Horizont, der nicht durch die Figur überragt wird. Darüber ein sturmgepeitschter, amorpher, dräuender Wolkenhimmel, der teilweise aufgerissen ist. Kein Lebewesen, kein Mensch sonst, außer dem imaginären Bildbetrachter im distanten und erhöhten Standort. Trotz der räumlichen Dreigliederung herrscht atmosphärisch eine extreme Entdifferenzierung und Entdimensionierung, gegen die der Mönch »Haltung- und »Stand« zu gewinnen sucht. Auch ästhetisch operiert das Bild am Rande der Darstellbarkeit.

All dies sind klassische Merkmale des Dynamisch-Erhabenen Kants angesichts übermächtiger Natur, die zu einer Herausforderung der reflexiven Selbstbehauptung des von Überwältigung bedrohten Subjekts wird.⁵⁶ 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. Im Rücken des Mönchs geht es ausschließlich um uns, um die reflexive Distanz, die den Mönch zum Medium einer Grenzerfahrung nimmt. Gewiß ist

diese nicht real, sondern imaginär. Sie ist dennoch radikal, weil es im Bild keine religiösen Auffanglinien mehr gibt. Dadurch wird das Gemälde zu einer Inkunabel der Moderne.⁵⁷ 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. Im Verhältnis dazu ist der Mensch klein, und zugleich groß im Bedenken eben dieser Lage in einer gewaltigen Natur. Man bedarf, wenn kein göttliches Gesetz uns unsere Position vorzeichnet, einer ständigen doppelten Reflexivität an der Grenze zum Transhumanen, Chaotischen, Gewaltigen und Niederschlagenden. Vor diesem Bild stehend, sehen wir das Ende der Metaphysik und zugleich Nietzsche, aber auch Freud aufziehen.

Abbildungen

- Abb. 1: Caspar David Friedrich: Wanderer über dem Nebelmeer. Um 1818. Öl auf Leinwand. 74,8 x 94,8 cm. Hamburger Kunsthalle.
- Abb. 2: Jan Vermeer: Die Malkunst. 1665–67. Öl auf Leinwand. Kunsthistorisches Museum. Wien.
- Abb. 3: René Descartes: La Dioptrique. In: Ders.: Discours de la méthode pour bien conduire sa raison & chercher la vérité dans les sciences. Plus la diaoptrique. Les météores. Et la géométrie. Qui sont des essais de cete methode. Leiden (Maire) 1637. Hier: Discours cinquième. Des images qui se forment sur le fond de l'œil. Abb. 1.
- Abb. 4: Ernst Mach: Beiträge zur Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. 1886. 9. Aufl. Darmstadt 1991.
- Abb. 5: Jan van Eyck: Porträt von Giovanni Arnolfini und seiner Frau. 1434. Öl auf Holz. 82 x 60 cm. National Gallery. London.
- Abb. 6: Jan van Eyck: Die Madonna des Kanzlers Rolin. 1435. Öl auf Holz. 66 x 62 cm. Musée du Louvre. Paris.

- Abb. 7: Hans Memling: Diptychon des Maarten Nieuwenhove. 1487. Öl auf Holz. 52 x 41,5 cm (jedes). Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal. Bruges.
- Abb. 8: ebd., Detail.
- Abb. 9: Georg Bocsay und Joris Hoefnagel: Mira Calligraphiae Monumenta. Manuscript Folio 41. Hg. von Lee Hendrix & Thea Vignau-Willberg. Los Angeles 1992, S. 135. Tempera, Gold, Silber und Tinte auf Pergament und Papier. 12 x 16 cm.
- Abb. 10: Folio 42, in: ebd., S. 136/7.
- Abb. 11: Diego Rodriguez de Silva y Velazquez: Las Meninas. 1656–57. Öl auf Leinwand. 318 x 276 cm. Museo del Prado. Madrid.
- Abb. 12: Cornelis Gijsbrechts: Gemälde-Rückseite. 1670. Öl auf Leinwand. 66,6 x 86,5 cm. Statens Museum for Kunst. Copenhagen.
- Abb. 13: Samuel van Hoogstraten: Die Pantoffeln. 1658. Öl auf Leinwand. 103 mal 70 cm. Musée du Louvre. Paris.
- Abb. 14: Gerard Terborch: Eine Dame in Atlas vor dem Bett mit roten Vorhängen. Ca. 1655. Öl auf Leinwand. 39 x 27,5 cm. Staatliche Kunstsammlungen. Dresden.
- Abb. 15: Tiziano Vecellio: Venus von Urbino. 1538. Öl auf Leinwand. 119 x 165 cm. Galleria degli Uffizi. Firenze.
- Abb. 16: Diego Velazquez: Venus mit dem Spiegel. Ca. 1644–1648. Öl auf Leinwand. 122,5 x 177 cm. National Gallery. London.
- Abb. 17: Jean Auguste Dominique Ingres: Große Badende, genannt Badende des Valpinçon. 1808. Öl auf Leinwand. 146 x 97,5 cm. Musée du Louvre. Paris.
- Abb. 18: Théodore Géricault: Das Floß der Medusa. 1819. Öl auf Leinwand. 491 x 716 cm. Paris. Louvre.
- Abb. 19: Francisco de Goya: Rückansicht einer den Rock hebenden jungen Frau. 1796. Pinsel in Grau und Schwarz. 19,0 x 9,7 cm. Madrid. Biblioteca Nacional.
- Abb. 20: Francisco de Goya: Der Koloß (Der Gigant). Um 1810–1818. Radierung. 28,5 x 21,0 cm. Biblioteca Nacional. Madrid.
- Abb. 21: Caspar David Friedrich: Frau vor untergehender Sonne (Frau in der Morgensonne?). Um 1818. Öl auf Leinwand. 22 x 30 cm. Museum Folkwang. Essen.
- Abb. 22: Caspar David Friedrich: Frau am Fenster (Christiane Caroline Friedrich, geb. Bommer). 1822. Öl auf Leinwand. 44 x 37 cm. Nationalgalerie. Berlin.
- Abb. 23: Caspar David Friedrich: Blick aus dem linken Atelierfenster. 1805–06. Sepia auf Papier. 31,4 x 23,5 cm. Kunsthistorisches Museum Wien.
- Abb. 24: Caspar David Friedrich: Blick aus dem Atelier des Künstlers (rechtes Fenster). Um 1805/06. Sepia auf Papier. 31,2 x 23,7 cm. Kunsthistorisches Museum Wien.

- Abb. 25: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Goethe am Fenster der römischen Wohnung am Corso. 1787. Aquarell, Kreide und Feder über Bleistift auf Papier. 41,5 x 26,6 cm. Freies Deutsches Hochstift. Goethe-Museum. Frankfurt am Main.
- Abb. 26: Carl Gustav Carus: Kahnfahrt auf der Elbe. 1827. Öl auf Leinwand. 29 x 21,5 cm. Kunstmuseum. Düsseldorf.
- Abb. 27: Georg Friedrich Kersting: Caspar David Friedrich in seinem Atelier. 1811. Öl auf Leinwand. 54 x 42 cm. Hamburger Kunsthalle.
- Abb. 28: Caspar David Friedrich: Auf einem Segelboot. Vor 1820. Öl auf Leinwand. 71 x 56 cm. Ermitage St. Petersburg.
- Abb. 29: Caspar David Friedrich: Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang. Um 1817. Öl auf Leinwand. 51 x 66 cm. Nationalgalerie. Berlin
- Abb. 30: Johan Christian Dahl: Zwei Männer auf der Terrasse am Golf von Neapel. 1820. Öl auf Leinwand. 14,7 x 28,6 cm. Staatliche Museen zu Berlin. Kupferstichkabinett.
- Abb. 31: Caspar David Friedrich: Die Schwestern auf dem Söller. Vor 1820. Öl auf Leinwand. 74 x 52 cm. Ermitage. Sankt Petersburg.
- Abb. 32: Caspar David Friedrich: Die Lebensstufen. 1834–1835. Öl auf Leinwand. 72,5 x 94 cm. Leipzig, Museum der Bildenden Künste.
- Abb. 33: Caspar David Friedrich: Mann und Frau, den Mond betrachtend. Um 1828–1835. Öl auf Leinwand. 34 x 44 cm. Nationalgalerie. Berlin.
- Abb. 34: Caspar David Friedrich: Flachlandschaft am Greifswalder Bodden (Seestück, Abend an der Ostsee). Um 1830–1834. Öl auf Leinwand. 25,7 x 31,5 cm. Schweinfurt. Sammlung Georg Schäfer.
- Abb. 35: Caspar David Friedrich: Meeresstrand mit Fischer. Um 1807. Öl auf Leinwand. 34,5 x 50,8 cm. Kunsthistorisches Museum. Wien.
- Abb. 36: Caspar David Friedrich: Herbst (aus dem Zyklus: Die Lebensalter). 1826. Sepia über Bleistift. 19,2 x 27,6 cm. Hamburger Kunsthalle.
- Abb. 37: Caspar David Friedrich: Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung (Der einsame Baum). 1822. Öl auf Leinwand. 55 x 71 cm. Nationalgalerie. Berlin.
- Abb. 38: Caspar David Friedrich: Der Mönch am Meer. 1809. Öl auf Leinwand. 110 x 171,5 cm. Nationalgalerie. Berlin.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. H. Börsch-Supan/K.-W. Jähnig (1973): Caspar David Friedrich, Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnung. München, S. 349.
- ² Vgl. dazu W. Busch (2003): Unmittelbare Naturstudien und mathematische Abstraktionen bei Caspar David Friedrich. In: J. E. Ho-

- woldt/U. M. Schneede (Hg.): Die Entdeckung der Natur von C. D. Friedrich bis Humboldt. Ausstellungskatalog. Hamburg/München, S. 17–26, hier: S. 19.
- ³ F. Ohly (1982): Deus Geometra. Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott. In: N. Kamp/J. Wollasch (Hg.): Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des frühen Mittelalters. Berlin/New York, S. 1–42.
- ⁴ Busch (wie Anm. 2), S. 25 ff.
- ⁵ H. Plessner (1928): Die Stufen des Organischen und der Mensch. 3. Aufl. Berlin/New York 1975. – Ders. (1961): Die Frage nach der *Conditio Humana*. In: Gesammelte Schriften Bd. VIII. Frankfurt am Main 1983, S. 136–217.
- ⁶ Dechiffrierungen von einzelnen Bildelementen verdanke ich: A. Blankert (1980): Vermeer van Delft. Das Gesamtwerk. Berlin/Wien. – J. A. Welu (1981): Vermeer and Cartography. Ann Arbor/Michigan. – D. Arasse (1996): Vermeers Ambition. Dresden, S. 49–118. – A. Bailey (2002): Vermeer. Berlin, S. 152–174. – S. Alpers (1998): The Studio, the Laboratory and the Vexations of Art. In: C. A. Jones/P. Galison (Hg.): *Picturing Science, Producing Art*. New York/London, S. 401–417. – T. Greub (2004): Vermeer oder die Inszenierung der Imagination. Petersberg.
- ⁷ Vgl. K. Krüger (2000): Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien. München. – G. Wolf (2002): Schleier und Spiegel: Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance. München.
- ⁸ C. Ripa (1593): *Iconologia overo descrittione dell'imagini universali cavate dall' antichità et da altri luoghi*. Rom.
- ⁹ J. Welu (1975): Vermeer. His Cartographic Sources. In: *Art Bulletin* No. LVII (1975), S. 529–47. – S. Alpers (1985): Kunst als Beschreibung. *Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln, S. 213–286. – Dies. (1998): The Studio, the Laboratory and the Vexations of Art. In: C. A. Jones/P. Galison (Hg.): *Picturing Science, Producing Art*. New York/London, S. 401–417.
- ¹⁰ E. G. Ruestow (1996): *The Microscope in the Dutch Republic: The Shaping of Discovery*. University of Cambridge Press.
- ¹¹ C. Seymour (1964): Dark Chamber and the Light-Filled Room. Vermeer and the Camera Obscura. In: *Art Bulletin* No. XLVI No. 3 (1964), S. 323–331. – H. Schwarz (1996): Vermeer and the Camera Obscura. In: *Oantheon* Nr. 24 (1966), S. 170–182. – P. Steadman (2002): *Vermeer's Camera. Uncovering the Truth behind the Masterpieces*. Oxford University Press.
- ¹² Alpers 1985 (wie Anm. 5), S. 79–146. – P. Bexte (1999): *Blinde Seher. Die Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts*. Dresden.

- ¹³ Vgl. dazu M. Sommer (1992): *Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung*. Frankfurt am Main.
- ¹⁴ Vgl. Y. Yiu (2001): *Jan van Eyck. Das Arnolfini-Doppelbildnis. Reflexionen über die Malerei*. Basel/Frankfurt am Main. – H. Belting/C. Kruse (1994): »Die Erfindung des Gemäldes«. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München, S. 71 ff., 155. – Z. Sebková-Thaller (2002): *Fuitne hic Johannes de Eyck? Die Metamorphosen des Hochzeitsbildes*. – E. Hall (1997): *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*. University of California Press.
- ¹⁵ Vgl. Belting/Kruse (wie Anm. 14), S. 67 ff., 160 f. – T. Ketelsen/U. Neidhardt (2005): *das Geheimnis Jan van Eycks*. München.
- ¹⁶ D. de Vos (1994): *Hans Memling. Das Gesamtwerk*. 2. Aufl. Stuttgart.
- ¹⁷ J. Hoefnagel/G. Bocskay (1992): *Mira Calligraphiae Monumenta*. Hg. v. L. Hendrix u. T. Vignau-Wilberg. Los Angeles, S. 127/8 (fol. 37r/v). – Vgl. T. Vignau-Wilberg (1944): *Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600*. München.
- ¹⁸ Vgl. M. Foucault (1980): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. 3. Aufl. Frankfurt am Main, S. 31–45. Vgl. L. Steinberg (1981): *Velazquez' Las Meninas*. In: *October 19* (Winter 1981), S. 45–54. – T. Greub (2001) (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. Berlin – S. Alpers (2005): *The Vexations of Art. Velazquez and Others*. London.
- ¹⁹ Vgl. V. I. Stoichita (1998): *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München, S. 299–312. – H. Marx (1985): *Stilleben als Augentäuschung: Trompe-l'œil*. Leipzig. – S. Ebert-Schifferer (1998): *Die Geschichte des Stillebens, Epochen- und länderübergreifende Gesamtübersicht*. München.
- ²⁰ F. Yalçin (2004): *Anwesende Abwesenheit. Zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückenfiguren und Lauschern im holländischen 17. Jahrhundert*. München, S. 9–16, 114–126.
- ²¹ Picasso antwortet auf Ingres 1907 mit seinem Gemälde »Große Oda-liske«. Musée Picasso Paris.
- ²² Es ist erstaunlich, daß es in der Friedrich-Forschung außer der dem 17. Jahrhundert gewidmeten Arbeit von Yalçin (Anm. 20) und der Dissertation von E. Rzućidlo (*Caspar David Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*. Münster 1998) noch keine gründliche Untersuchung zur Typologie und Semantik der Rückenfiguren gibt. Dabei hat Siegmund Holsten schon 1974 auf dieses prominente Bildmotiv bei Friedrich hingewiesen. (In: *Caspar David Friedrich 1774–1840. Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 1974*, bearb. v. W. Hofmann. München 1974, S. 40–43.) –

- Zu einzelnen der hier besprochenen Werke gibt es indes nahezu in jedem Friedrich-Buch Passagen: T. Grütter (1986): *Melancholie und Abgrund. Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich*. Berlin. – J. L. Loerner (1996): *Caspar David Friedrich und das Subjekt der Landschaft*. München. – J. Grave (2001): *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen*. Weimar. – J. E. Howoldt/U. M. Schneede (2003) (Hg.): *Die Entdeckung der Natur von C. D. Friedrich bis Humboldt*. Ausstellungskatalog, Hamburg München.
- ²³ S. Hinz (1966): *Caspar David Friedrich als Zeichner*. Diss. Greifswald, S. 15.
- ²⁴ Börsch-Supan/Jähniq (wie Anm. 1), S. 348/9. – H. Börsch-Supan (1960): *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*. München.
- ²⁵ Nur mit hermeneutischer Gewalt ist das Gemälde zu einem religiösen Bild zu machen (jenseitiges Ufer = Jenseits; Fensterkreuz = Christuskreuz; Börsch-Supan/Jähniq, wie Anm. 1, 1973, S. 375–76).
- ²⁶ Georg Friedrich Kersting hat Caspar David Friedrich in seinem Atelier zweimal dargestellt: 1819 (Nationalgalerie Berlin) und 1811 (Hamburger Kunsthalle). Von daher ist der Stock eindeutig als Malstock identifizierbar.
- ²⁷ Vgl. Busch (wie Anm. 2), S. 26–31. Busch betont die hier in den Sepien wie in vielen anderen Gemälden dominante geometrische Bildkomposition nach dem goldenen Schnitt. – Börsch-Supan/Jähniq (wie Anm. 1), S. 285–86 interpretieren die Fenster-Sepien wie gewohnt christlich.
- ²⁸ Goethe: »Das Höchste wäre, zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist. Die Bläue des Himmels offenbart uns das Grundgesetz der Chromatik. Man suche nur nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre.« (Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Betrachtungen im Sinne der Wanderer*. In: *Hamburger Ausgabe*. Hg. v. Erich Trunz. Bd. VIII. Hamburg 1967, S. 304).
- ²⁹ Johan Christian Clausen Dahl (1788–1857): *Blick auf Schloß Pillnitz*. 1823. Öl auf Leinwand. 46 x 70 cm. Museum Folkwang, Essen.
- ³⁰ Georg Friedrich Kersting (1785–1847): *Caspar David Friedrich in seinem Atelier*. 1811. Öl auf Leinwand. 54 x 42 cm. Hamburger Kunsthalle. – Vgl. dazu Busch (wie Anm. 2), S. 22–26.
- ³¹ Georg Friedrich Kersting (1785–1847): *Frau vor dem Spiegel*. 1827. Öl auf Holz. 35 x 46 cm. Hamburger Kunsthalle.
- ³² So auch Börsch-Supan/Jähniq (wie Anm. 1), S. 353.
- ³³ H. Reinitzer (1988): *Wasser des Todes und Wasser des Lebens. Über den geistigen Sinn des Wassers im Mittelalter*. In: H. Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt am Main, S. 99–144.
- ³⁴ Es gibt auch solche Gemälde, z. B. »Abend«. 1820. Öl auf Karton. 14 x 22,5 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. (In: H. Spielmann/O. Westheider (2004) (Hg.): *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*. Ausst.-Katalog Hamburg/Berlin, S. 105).

- ³⁵ So im Katalog von Spielmann/Westheider (wie Anm. 34), S. 103. Entsprechend werden die Steine, auf denen die Männer stehen, zu »Symbolen des Glaubens«. – Diese christliche Deutung ist vorgeprägt bei Börsch-Supan/Jähniß (wie Anm. 1), S. 336/37.
- ³⁶ Johan Christian Dahl: Zwei Männer auf der Terrasse am Golf von Neapel. 1820. Öl auf Leinwand. 14,7 x 28,6 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. (Vgl. Ausstellungskatalog Spielmann/Westheider, wie Anm. 34, S. 73).
- ³⁷ O. Beyer (1922): Die unendliche Landschaft. Über religiöse Naturmalerei und ihre Meister. Berlin.
- ³⁸ Vgl. Börsch-Supan/Jähniß (wie Anm. 1), S. 363/4, die gewohnheitsmäßig die christliche Erlösung erkennen. – Kompositionell sehr viel gefaßter ist das ebenfalls mit Brüstung und Rückenfigur operierende Gemälde »Gartenterrasse«. 1811–12. Öl auf Leinwand. 53,5 x 70 cm. Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Schloß Charlottenhof. In: W. Hofmann (1992) (Hg.): Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos. Madrid, S. 149.
- ³⁹ Caspar David Friedrich: Ostermorgen. 1828 oder später. Öl auf Leinwand. 43,7 x 34,4 cm. Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid. (In: J. L. Körner (1999): Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt. München, S. 181; W. Schmied (1999): Caspar David Friedrich. Zyklus, Zeit und Ewigkeit. München/London/New York, S. 87).
- ⁴⁰ Caspar David Friedrich: Neubrandenburg. Um 1816/17. Öl auf Leinwand. 91 x 72 cm. Landesmuseum Greifswald. (In: Körner, wie Anm. 39, S. 171).
- ⁴¹ So sagt man heute allgemein. Doch es ist nicht ganz einfach, die allegorischen Bedeutungszuweisungen mit den ikonischen Befunden in Übereinstimmung zu bringen. Die deutlichste Beziehung zu dem mittelachsigen Schiff hat nicht der Greis, sondern haben die Kinder (zusätzlich pointiert durch die – schwedische! – Fahne, in der Börsch-Supan/Jähniß (wie Anm. 1), S. 438 ein »Bekenntnis Friedrichs zum Christentum und zu seiner schwedischen Herkunft« ausmachen. Wenn der Landfall des großen Schiffes den nahen Tod des Alten bedeutet, warum sind dann die überlicherweise den Kindern zugeordneten kleinen Schiffe dem Land noch näher? Es fällt auf, daß zwischen der Konstellation der Schiffe und derjenigen der Menschen keine unmittelbar evidente Korrespondenz besteht. Wenn Börsch-Supan recht hat mit der Auffassung, daß der Alte Friedrich selbst, der Mann dessen Neffe und die drei hingelagerten Personen die Kinder Friedrichs seien, dann wäre der Titel »Die Lebensstufen« vollends verfehlt.
- ⁴² Caspar David Friedrich: Zwei Männer in Betrachtung des Mondes. 1819/20. Öl auf Leinwand. 35 x 44 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. – Vgl. auch das motivverwandte, deutlich von Friedrich in-

spirierte Gemälde von Carl Gustav Carus: Blick auf Dresden bei Sonnenuntergang. 1823. Öl auf Leinwand. 21,6 x 49,8 cm. Kunstsammlungen Chemnitz. – Börsch-Supan/Jähniß (wie Anm. 1), S. 433/34.

- ⁴³ Dies wurde, wie auch beim Dresdner Mondbetrachtungsgemälde, politisch-ikonographisch als Protest gegen die Reaktion verstanden.
- ⁴⁴ Vgl. Börsch-Supan/Jähniß (wie Anm. 1), S. 295.
- ⁴⁵ Caspar David Friedrich: Bauer bei Tagesanbruch. Um 1805. Sepia auf Bleistift. 12,3 x 18,2 cm. Sammlung Weimarer Klassik (aus Goethes Sammlungen). In: Hofmann (wie Anm. 38), S. 109. – Viel deutlicher ist die christliche Allegorie im Gemälde »Dom im Winter« (1821) des Malerkollegen Ernst Ferdinand Oehme (1797–1855): Er situiert eine Reihe von Rückenfiguren, Mönche, auf dem Domvorplatz, die sich vor der gewaltigen Gottes-Architektur winzig ausnehmen. Sie werden angezogen von dem Licht, das in der Tiefe des Domes das Kreuz als Gloriole umgibt, um von dort aus den monumentalen Kirchenbau mit dem sanften Glanz der Gnade zu erfüllen, deren die aus der winterlichen Fahlheit heranwandelnden Figuren bedürftig sind (Öl auf Leinwand. 127 x 100 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. In: C. Sala (2001): Caspar David Friedrich und der Geist der Romantik. Paris, S. 11).
- ⁴⁶ Vgl. die politische Interpretation von P. Rautmann (1976): Der Hamburger Sepiazzyklus. Natur und bürgerliche Emanzipation bei Caspar David Friedrich. In: Hinz u. a.: Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich. Gießen, S. 73–110.
- ⁴⁷ Vgl. W. Harms (1970): Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges. München. – G. Shockey (1992): Homo Viator, Katabasis, and Landscapes. A Comparison of »Parzival« and »Diu Crône«. Göppingen.
- ⁴⁸ Caspar David Friedrich: Hügel mit Bruchacker bei Dresden. 1824/25. Öl auf Leinwand. 22,2 x 30,4 cm. Hamburger Kunsthalle. (In: Hofmann, wie Anm. 38, S. 219).
- ⁴⁹ Börsch-Supan/Jähniß (wie Anm. 1), S. 393.
- ⁵⁰ Börsch-Supan/Jähniß (wie Anm. 1), S. 378.
- ⁵¹ Zum Gegensatz von oknophilen und philobatischen Haltungen, die gänzlich gegensätzliche Psychodynamiken und ästhetische Erlebnisformen begründen vgl. M. Balint (1960): Angstlust und Regression. Ein Beitrag zur psychologischen Typenlehre. Stuttgart. – H. Argelander (1972): Der Flieger. Eine charakteranalytische Fallstudie. Frankfurt am Main.
- ⁵² E. A. Poe (1979): Ein Sturz in den Malstrom. In: Das gesamte Werk in 10 Bdn. Übers. v. A. Schmidt/H. Wollschläger. Bd. 4. Herrsching, S. 522–548. – U. Brunotte (1993): Hinab in den Maelstrom. Das My-

sterium der Katastrophe im Werk Edgar Allan Poes. Stuttgart. – Vgl. Börsch-Supan/Jähni (wie Anm. 1), S. 353/54.

- ⁵³ Hier sei nur genannt: J. Zimmermann (1991): Bilder des Erhabenen – Zur Aktualität des Diskurses über Caspar David Friedrichs »Mönch am Meer«. In: W. Welsch/C. Pries (Hg.): Ästhetik im Widerstreit, Weinheim, S. 107–127. – B. Ransch-Trill (1975): Caspar David Friedrichs Landschaftsbilder vor dem Hintergrund der ästhetischen Theorien Kants. In: W. Schmidt (Hg.): Kunst und Kunsterziehung, Kunstgeschichte und Ästhetik. Göttingen, S. 119–133. – Neuerdings entwickelt W. Busch auf Grundlage dieses Gemäldes eine ausgewogene Interpretation der Religiosität Friedrichs (Busch, wie Anm. 2, S. 46–81.)
- ⁵⁴ H. von Kleist (1978): Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: Werke und Briefe. Hg. v. S. Strelle u. a., Bd. III, Berlin, S. 502–03.
- ⁵⁵ Vgl. J. Träger (1980): »... Als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären«. Bildtheoretische Überlegungen zu einer Metapher von Kleist. In: Kleist-Jahrbuch (1980), S. 86–106.
- ⁵⁶ I. Kant (1963): Kritik der Urteilskraft. In: Werke in sechs Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. V. Darmstadt, S. 231–620, hier, S. 348–353 (KdU b 74–131.) Dazu: H. Böhme (1989): Das Steinerner. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des »Menschenfremdesten«. In: C. Pries (Hg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim, S. 160–192.
- ⁵⁷ Dagegen argumentiert H. Börsch-Supan (1965): Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs »Mönch am Meer«. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft Bd. XIX (1965), S. 63–76.

GISELA GREVE

»... seit sich das Ich in Wir verwandelt ...«¹
Kreidefelsen auf Rügen – Ein »Hochzeitsbild«
von Caspar David Friedrich

*Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht,
sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich,
so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.²*

Diese häufig zitierte Bemerkung Friedrichs ermutigt mich, herauszufinden, was Caspar David Friedrich (1774–1840) in seinem Gemälde *Kreidefelsen auf Rügen* (Abb. 1) vor sich sah und mit welcher inneren Welt er wohl diese äußere Welt wahrnehmen und gestalten konnte. Wahrscheinlich entstand das Bild im Sommer 1818 nach der Hochzeit des 43jährigen Friedrich mit der 25jährigen Caroline Bommer (1793–1847) am 21. Januar 1818 und hält vermutlich Erinnerungen fest an die Reise des Ehepaares mit Friedrichs Bruder Christian und der Schwägerin zur Insel Rügen.

Dieses Bild ist nicht nur eines der bekanntesten und eindrucklichsten Gemälde des Künstlers, mit seinem geheimnisvollen Charakter scheint es viel von der subjektiven Welt Friedrichs zu enthalten, aus der heraus es entstanden ist. Dieses auf den Betrachter rätselhaft und vieldeutig wirkende Gemälde hat wohl auch deshalb viele kunsthistorische, religiöse, philosophische oder politische Deutungen erfahren. Ich kann nicht die zahlreichen voneinander abweichenden Interpretationen des Bildes referieren. Ein solches vielfach determiniertes Werk kann man natürlich nicht erschöpfend deuten.

Friedrich legt nahe, daß zwischen Innen und Außen, zwischen der Psyche des Künstlers und der dargestellten Kreidefelsenlandschaft eine enge Beziehung besteht, die den Betrachter zahlreiche Fragen stellen läßt. Wird hier ein heiteres, glückverheißendes, sorgloses Leben nach der Hochzeit des Künstlers dargestellt? Könnte eine Liebesbeziehung zweier Menschen mit dem tradi-

Caspar David Friedrich Deutungen im Dialog

Herausgegeben von Gisela Greve

edition diskord

Titelabbildung:
Caspar David Friedrich
Kreidefelsen auf Rügen, um 1818

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte
bibliographische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar

© 2006 edition diskord, Tübingen
www.edition-diskord.de
Satz: psb, Berlin
Druck: Stückle, Ettenheim
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier
(holzfrei, chlor- und säurefrei)
ISBN 3-89295-766-5

Inhalt

GISELA GREVE Vorwort	7
HELMUT BÖRSCH-SUPAN Caspar David Friedrich Forschung, Instrumentalisierung, Verständnis	13
EKKEHARD GATTIG Die Sichtbarkeit des Unbewußten. Psychoanalytische Anmerkungen zur Wirkung des Kunstwerkes	31
HARTMUT BÖHME Rückenfiguren bei Caspar David Friedrich	49
GISELA GREVE »... seit sich das Ich in Wir verwandelt ...« <i>Kreidefelsen auf Rügen</i> – Ein »Hochzeitsbild« von Caspar David Friedrich	95
EDDA HEVERS Die <i>Kunst</i> der Wahrnehmung. Zu Caspar David Friedrichs Fensterbildern	121
Zu den Autorinnen und Autoren	139