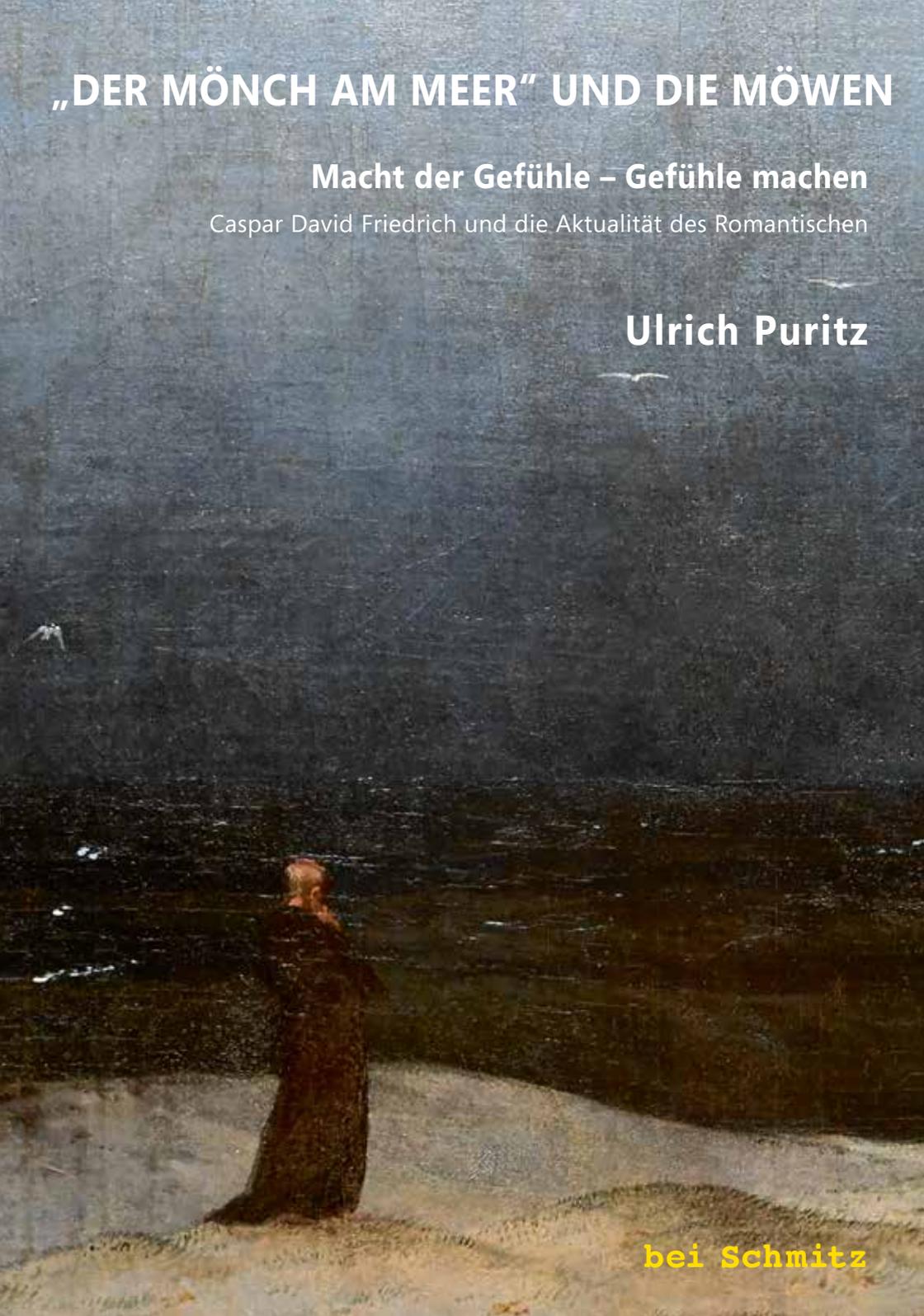


„DER MÖNCH AM MEER“ UND DIE MÖWEN

Macht der Gefühle – Gefühle machen

Caspar David Friedrich und die Aktualität des Romantischen

Ulrich Puritz



bei Schmitz

für kip_hec

bei Schmitz
KUNST • MEDIEN • RÄUME

B E R L I N

Zum Sommersemester 1996 wurde ich auf die Professur für Theorie und Praxis der Bildenden Kunst am Caspar-David-Friedrich-Institut der Universität Greifswald berufen. Doch erst im Januar 1999 kam es zu meiner Antrittsvorlesung in der altherwürdigen Aula der Universität. Darin widmete ich mich der Analyse des Gemäldes „Der Mönch am Meer“ (1808–1810) von Caspar David Friedrich aus Sicht eines Kunstpraktikers: Viele Stunden habe ich mit Fotoapparat und Skizzenblock vor dem Gemälde verbracht und mich in seine visuellen Gegebenheiten hineingezoomt und vorgearbeitet.

Zu dieser Zeit waren die Berliner Werke von Caspar David Friedrich noch ‚zweigeteilt‘ – in Ost und West. Das Gemälde „Der Mönch am Meer“ war damals im Westberliner Schloss Charlottenburg zu sehen. Hier waren die Begegnungen mit ihm intimer Art. Das Bild hing mit zwei weiteren Gemälden Friedrichs in einem kleinen Raum mit ‚Wohnzimmeratmosphäre‘. Ein unverhängtes Fenster ludt dazu ein, hin und wieder von allzu emsigen Bildbetrachtungen zu pausieren und den Blick in den Park schweifen zu lassen.

Mittlerweile ist Friedrich zu einem gesamtdeutschen Nationalkünstler avanciert und seine in Berlin befindlichen Werke wurden in der Alten Nationalgalerie in einem eigenen großen Saal zusammengeführt. Es gibt keine Fenster, der Blick kann nicht abschweifen. Oberlicht sorgt für eine gleichmäßige Ausleuchtung und eine weihevolle Stimmung. Die Deutsche Einheit hat am Erscheinungsbild Friedrichs ‚weitergemalt‘ und ihn aufgewertet. Auch ist heute ein gewandelter ‚Mönch am Meer‘ zu sehen. Das Gemälde wurde von 2013 bis 2016 restauriert und erstrahlt in neuen ‚blankgeputzten‘ Farben. Bis auf den Buchumschlag und die Abbildungen 15 (S. 29) und 16 (S. 31) sind alle der hier gezeigten Reproduktionen vor der Restaurierung entstanden und zeigen jenes Gemälde, das ich im Vortrag von 1999 verhandelt habe.

Alle Bildanalysen zum Gemälde „Der Mönch am Meer“ drehen sich um die Frage: Wie schafft es Caspar David Friedrich, mit bildnerischen Mitteln im Betrachter das Gefühl von Einsamkeit hervorzurufen? Die einhellige Meinung dazu lautet, der Mönch sei einsam und durch Identifikation seitens des Betrachters würde die Einsamkeit auf letzteren übergehen. Doch vor dem Original ist unschwer zu sehen: Der Mönch ist keineswegs einsam. Friedrich setzt ihn wohlkalkuliert mit unterschiedlichen Möwengruppen in eine bislang unbeachtete, doch aufschlussreiche Beziehung. Wer den Blick fotografierend an das Gemälde heranträgt und zeichnend darin herumführt, wird weitere Hinweise finden, die einer Identifikationstheorie widersprechen.

Und dennoch erzeugt das Bild Einsamkeit und Verlorenheit im Betrachter. Es bedarf also anders lautender Erklärungen, um dieses Rätsel zu lösen. Das ist es, was mein Vortrag von 1999 leisten wollte. Bis heute bestimmt die Identifikationsthese den kunstgeschichtlichen Diskurs – Grund genug, meine damaligen Überlegungen neuerlich zur Diskussion zu stellen.

Ulrich Puritz, Berlin 2022

„DER MÖNCH AM MEER“ UND DIE MÖWEN

1999/2022

Macht der Gefühle – Gefühle machen

Caspar David Friedrich und die Aktualität des Romantischen

Ulrich Puritz

Vorbemerkung

Die kurze Vortragszeit nötigt mich zu vielen Andeutungen und vorläufigen, möglicherweise diskussionsbedürftigen und hoffentlich diskussionswürdigen Verknüpfungen. Es geht hier um eine Bildanalyse aus praxisgeleiteter künstlerischer Perspektive und um eine Neubewertung der Wirkmechanismen im Gemälde „Der Mönch am Meer“ von Caspar David Friedrich (1808–1810). All meine Überlegungen fußen auf Betrachtungen vor Original, (*damals, 1999*) zu sehen in der „Galerie der Romantik“ im Schloss Charlottenburg zu Berlin. Zwei Wochen lang stand ich mit Kamera und Zeichenblock beinahe täglich vor dem Bild und habe mich gewissermaßen händisch in das Bildgeschehen vorgetastet. Die hier ausgebreitete zeichnerische Annäherung an das Gemälde greift auf, was Arbeitsskizzen vor Ort ergeben haben.

Ich möchte versuchen, die in diesem Bild angelegte Beziehung zum Betrachter als Modell eines spezifischen visuellen Netzes zum ‚Einfangen‘ kalkulierter Empfindungen auszubreiten. Mich interessiert, wie es Friedrich anstellte, den Betrachter mittels Bildaufbau, Raumkonstruktion, Stofflichkeit und Symbolik ins Bild zu verstricken und gehe der Frage nach: Wie macht er Gefühle? Genauer: Wie konstruiert und dirigiert Friedrich mit den Mitteln der Malerei Wahrnehmungsvorgänge zum Zwecke einer „Gemütsregungskunst“, um einen Begriff von Novalis zur Charakterisierung des Romantischen aufzugreifen? Darüber hinaus interessiert mich die Malerei, insbesondere jene der Romantik, als Teil jener historischen „Seh-Schule“, die unser heutiges Wahrnehmungsverhalten und mithin die visuelle Codierung unseres Begehrens geprägt hat.

Zur Aktualität des Romantischen

Als Epoche mag die Romantik Vergangenheit sein, das ‚Romantische‘ jedoch ist aktueller und facettenreicher denn je. Der Zerfall gesellschaftlicher Strukturen und der Umbau kultureller Orientierungsmuster, auf welche ‚die Romantik‘ mit neuen Entwürfen zur Subjektivität antwortete, haben sich entschieden fortentwickelt. Die Industrialisierung und Taylorisierung der Arbeit sowie die Rationalisierung des Alltagslebens haben viele Dimensionen einer kulturellen Identität, des subjektiven Verhaftetseins in der Welt aufgesplittet, ausdifferenziert und abgespalten. Die konflikthafte Beziehung zwischen Wunsch und Wirklichkeit prägt und dynamisiert unser Leben im Zeitalter der Globalisierung mehr als jemals zuvor.

Werbegrafiker, Produktdesigner, Modemacher, Reiseveranstalter, Hollywoodregisseure oder Talkshow-Moderatoren sind auch und vor allem ‚Gemütsregungskünstler‘, die Latenzen wachrütteln, organisieren und vermarkten. Ohne Gefühle stimmen weder Einschaltquote noch Absatz noch Politik.

Keine Zigarette ohne Jugend, Ich-Autonomie, Natur und Abenteuer (*im Jahr 1999 war Tabakwerbung noch allgegenwärtig*). Kein Auto ohne weite Landschaften, ‚echte Männer‘, schöne Frauen oder glückliche Familien. Kein Kredit ohne ein freundliches und fürsorgliches Bankinstitut und eine Zukunft, in der man mit sich im Reinen ist. Freiheit, Glück, Begehrlichkeit und Identität in Harmonie mit der inneren und äußeren Natur sind ‚Gefühlswaren‘, die mit allem und jedem verknüpft werden.

Auch die Politik setzt auf Gefühle, wenn sie z. B. ihren Kandidaten auf Wahlplakaten mittels Großaufnahme, Ausschnitt und Schärfe-Unschärfe-Relationen in väterliche Nähe zum Betrachter rückt (Helmut Kohl) oder mittels Licht romantisierend aus dem Dunkel stanz (Gerhard Schröder). (*Hier bezieht sich der Vortrag auf Wahlplakate zur Bundestagswahl 1998 auf dem Mittelstreifen des Spandauer Damms direkt vor dem Schloss Charlottenburg.*) Wenn die Union derzeit (1998/1999) eine Unterschriftenaktion plant, um die Einführung einer doppelten Staatsbürgerschaft zu problematisieren, so spekuliert sie auf ‚sprachlose‘ Gefühle, die sie auf diese Weise für sich sprechen lassen und mit ihrer Programmatik zusammenbringen will.

Kitsch, Kult und trauernde Massen aus Anlass der Todestage von Prinzessin Diana und Kaiserin Sisi im letzten Jahr (1998) verweisen auf erhöhten ‚Gefühlsbedarf‘. Ebenso Kassenschlager wie „Titanic“ oder Veranstaltungen wie die „Love-Parade“. Auch das Denkmal zu Ehren Caspar David Friedrichs, das nun auf dem Marktplatz von Greifswald aufgestellt werden soll (*so ein Vorhaben zur Jahrtausendwende*), ist hierfür Symptom. Mittels symbolischer Manifestationen sollen entkoppelte Gefühle rückgebunden werden. Lokale Identifikationspunkte sollen helfen, das Selbstbewusstsein als Greifswalder zu stabilisieren. Ob Alumni-Treffen oder die anstehenden Feierlichkeiten zum Stadtjubiläum (*im Jahr 2000 feierte Greifswald sein 750-jähriges Bestehen*), diese Formen der Kulturarbeit dienen auch der Sozialisierung von Gefühlen. Über Qualität und Zielrichtung dieser Gefühlsarbeit wäre an anderer Stelle zu sprechen.

„Macht der Gefühle“ (Alexander Kluge)

Der Rechtsanwalt, Autor, Wissenschaftler, Filmer und Medienmacher Alexander Kluge, auf den ich mich mit der Benennung meines Vortrags beziehe, hat im Dezember 1983 über seinen damals erschienenen Film „Macht der Gefühle“ öffentlich nachgedacht (Ästhetik und Kommunikation: Gefühle, Heft 53/54, Dezember 1983, S. 169–232). Für ihn sind „Gefühle schieres massenhaftes Unterscheidungsvermögen zwischen kalt und warm, Vergangenheit und Zukunft, Erinnern und Vergessen bis zu den ganz komplexen Gefühlen. Als solche werden aber Gefühle heute gar nicht gebraucht. Sie werden gebraucht zur Motivierung, zum Abfedern der unangenehmen Dinge, zum Verstärken der angenehmen, für Sollensbegriffe“ (ebd., S. 171). Sie sind seiner Meinung nach Repräsentanzen und als solche „unendlich getrennt von dem, was einmal ein Ganzes war, gleichzeitig könnte das Gefühl niemals auf die Erinnerung an diese Ganzheit verzichten“ (ebd., S. 172).

Er betrachtet Gefühle als „Aufschubbedingungen für die Affekte, die mit der Industrialisierung gezähmt werden müssen“ (ebd., S. 174). So wachsen der Erziehung, den Bildungsinstanzen, den Medien, den Künsten wie den kulturellen Öffentlichkeiten eine besondere Aufgabe zu: „Abgewöhnen der Affekte, Angewöhnung der Gefühle als deren abgeschwächte und beherrschbare Repräsentanzen“ (ebd.). Gelingt das nicht, so gibt es eingeschlagene Köpfe, Erpressungen, entgleiste Eisenbahnen und überfallene Zeltplätze wie zuletzt hier in Mecklenburg-Vorpommern und anderswo.

Die Forschung hat mittlerweile neue ‚Gebrauchswert-Dimensionen‘ der Gefühle entdeckt. Derzeit macht die Wissenschaft auf „Die emotionalen Grundlagen des Denkens“ aufmerksam, so der Titel des „Entwurfes einer fraktalen Affektlogik“, 1997 von dem Schweizer Psychiater Luc Ciompi veröffentlicht. Für ihn seien Affekte „Energieförderer“ für kognitive Leistungen, sie bestimmen den Fokus der Aufmerksamkeit, regulieren den Zugang zu den unterschiedlichen Gedächtnisspeichern, sind der ‚Leim‘, der die kognitiven Zustände zu einem sinnvollen Ganzen zusammenfügt, sie bestimmen die Hierarchie unserer Denkinhalte“, wie der Bremer Hirnforscher Gerhard Roth Ciompis Überlegungen zusammenfasst (G. Roth, Die emotionale Wende, in: Psychologie Heute, September 1998, S. 70).

Die Gesamtaussage des Buches lautet nach Roth: „Wir sind im Denken, Fühlen und Handeln Gefangene unseres im voraus angelegten affektiv-kognitiven Bezugssystems.“ (Ebd.) Ein Sachverhalt, den auch die Pädä-

gogik kennt, was letztlich zu Konzepten führte wie „Ganzheitliches Lernen“, „Mit allen Sinnen lernen“, „Offener Unterricht“, „Projektunterricht“ oder – im Bereich der Kunstpädagogik – „Ästhetische Bildung“ (vgl. Gert Selle, Experiment Ästhetische Bildung. Aktuelle Beispiele für Handeln und Verstehen, Reinbek bei Hamburg 1990). Konzepte im übrigen, deren Identitätsmodelle in der Romantik fußen. (Vgl. Michael Parmentier, „Ich bin nicht inwiefern ich mich setze, sondern inwiefern ich mich aufhebe“ (Novalis) – Anmerkungen zum Ich-Begriff der Frühromantik, in: Bildung und Erziehung, 46. Jg., Heft 2, Juni 1993, S. 183–194)

Ein Jahr später, 1998, legte der amerikanische Neurobiologe Joseph LeDoux sein Buch „Das Netz der Gefühle“ vor (nomen est omen: le doux, französisch = der Sanfte). Er übt hier Kritik an den Kognitionswissenschaften, welche die Steuerung unseres Denkens – und mithin auch der wissenschaftlichen Produktion – durch Affekte nicht hinreichend würdigen (ein Thema, welches die Universität bei der Neustrukturierung von Studienangeboten, deren Inhalten und Vermittlungsweisen im Rahmen der Bachelor- und Masterstudiengänge berücksichtigen sollte, um die Ausbildung zu ‚optimieren‘).

Auf diesen Zusammenhang hat bereits 1967, neben anderen, der Ethnopsychiater Georges Devereux in seinem Buch „Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften“ (München 1967) verwiesen und deutlich gemacht, dass auch scheinbar objektive Untersuchungsmethoden – und oftmals gerade sie – von unbewussten Mechanismen im Subjekt gesteuert werden. Mit anderen Worten: Das Romantische als ‚allgemeine Gefühlsvertretung‘ ist auch in den Wissenschaften durch Abwesenheit anwesend, indem es auch dann wirksam ist, wenn man von ihm absieht, wegsieht oder wegdenkt.

In der Kunst ist und war das Romantische stets Inhalt. Die Kunst selbst ist gewissermaßen Park- und Spielplatz des Romantischen, auch außerhalb der Romantik. Diese allerdings – mit Unterstützung durch philosophische Wegbereiter und Wegbegleiter wie Friedrich Schelling, Friedrich Schleiermacher, Novalis oder Friedrich Schlegel z. B. – hat die Kunst neu entdeckt und definiert und ihr neuen Glanz verliehen. In diesem sonnt sie sich noch heute.

Kunst wurde zum Modell einer schöpferischen Instanz, welche die Trennung zwischen Vernunft und Gefühl, zwischen Wunsch und Wirklichkeit,

zwischen Kultur und Natur – der inneren wie der äußeren – wenigstens auf der Ebene des Symbolischen würde aufheben können. Die Kunst wurde Agens einer ganzheitlichen Weltsicht, in deren Mitte ein neues, autonomes, fantasie- und gefühlsbegabtes Subjekt Platz nimmt. Die Leistung der Romantik sehe ich darin, die Gefühle vom ‚Himmel‘ – oder anderen transzendentalen Bezugsgrößen und Machtzentren – auf die (heimische) ‚Erde‘ gezogen zu haben, ins eigene Haus, in den eigenen Körper, in die eigene Verfügbarkeit. Während die Aufklärung die Vernunft mobilisierte, die Gefühle jedoch ‚bei Gott‘ oder ‚bei Hofe‘ ließ, werden diese nun als produktive Kraft des Subjekts entdeckt und entwickelt. Mithin ist der Boden bereitet für Erkundungen des ‚objektiven Faktors Subjektivität‘ in Psychologie, Soziologie, Pädagogik, Kultur und Politik.

„Romantik als Ungenügen an der Normalität“

(Lothar Pikulik)

Der Germanist und Romantikforscher Lothar Pikulik apostrophiert die „Romantik als Ungenügen an der Normalität“, so der Buchtitel seiner Veröffentlichung aus dem Jahr 1979 (Frankfurt a. M.). Dieses Ungenügen weckt das Bedürfnis, Gegenbilder zur erfahrenen Wirklichkeit hervorzubringen und letztere zu ‚romantisieren‘, um mit Novalis zu sprechen. Der Inhalt dessen, was für Pikulik die Romantik ausmacht, trägt bei Alexander Kluge in Teilen den Namen ‚Realismus‘ – ein Hinweis darauf, dass das Romantische, einmal in die Welt entlassen, vielerlei Metamorphosen durchlaufen und in unterschiedliche Reflexionssysteme Eingang gefunden hat. Als letzte gedankliche ‚Brutstätte‘ betrachte ich die Postmoderne.

„Das Motiv für Realismus“, so Kluge, „ist nie Bestätigung der Wirklichkeit, sondern Protest. Ein solcher Protest drückt sich verschiedenartig aus: durch radikale Nachahmung (Imitation, Clownerie, Insistieren, Nachäffen, Oberflächenzusammenhang, absurder Sinn, Mimesis); durch Ausweichen vor dem Druck der Realität (Traum, Negation, Überhöhung, Erfindung, Ersetzung eines Problems durch ein anderes, Übersprungsverhalten, einfaches Weglassen, Utopie); oder durch Angriff („Macht kaputt, was euch kaputt macht“, aggressive Montage, Vernichtung des Gegenstandes, Klischierung des Gegners, Selbstzweifel, Darstellungsverbot, Zerstörung des Metiers, Guillotine.“ (A. Kluge, Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt a. M. 1975, S. 217)

An Jugend- und Subkulturen lässt sich ablesen, wie jede Generation, jedes Geschlecht und jede Schicht – in Abgrenzung zu Vorangegangenen – sich jeweils eigene ‚Romantiken‘ zusammenbastelt.

Auch für die Politik bleibt ‚die Romantik‘ – als wie auch immer geartetes ‚Gegenbild der Wirklichkeitserfahrung‘ – aktuell, wie der Antrittsrede von Michael Naumann, dem neuen Staatsminister für Medien und Kultur, im Deutschen Bundestag am 12. November 1998 entnommen werden kann. „Vielmehr sind es die Künste“, so sagt er, „die unser Leben hinausführen können aus dem Werktagsland der Notwendigkeit“. Kultur ist für ihn „niemals Kraftzentrum sogenannter nationaler ‚Normalität‘. Vielmehr ist sie der Name für alle Formen von Zweifel, von kritischer Überwindung des jeweils Normalen, der Name für satirisches Gelächter, für intellektuelle Herausforderung – aber doch auch für Trost, für Entspannung und für all jene Formen von Unterhaltung, deren Preis nicht automatisch Verdummung heißt“ (zitiert nach: Kulturpolitik – BBK, Heft 4, Dezember 1998, S. 5). Ein rundum ‚romantisches Programm‘.

Die Überlegungen von Joseph Beuys zum ‚erweiterten Kunstbegriff‘ als ‚soziale Plastik‘ und mithin als Gegenentwurf zu tradierten Formen kultureller Öffentlichkeit können als vorerst letzter großer romantischer Entwurf von Seiten der Kunst gewertet werden. Die am 17. Januar 1999 zeitgleich beendeten Ausstellungen „Emotion“ (Deichtorhallen in Hamburg) und „Sensation“ (Hamburger Bahnhof in Berlin) belegen seine Aktualität, ebenso die beiden letzten Bände der Zeitschrift *Kunstforum* (Bd. Nr. 142, Oktober–Dezember 1998 und Bd. Nr. 143, Januar–Februar 1999) mit den Schwerpunkten „Lebenskunstwerke“ und „Lebenskunst als real life“.

Dieser grobe Abriss soll die Bühne markieren, auf der die folgenden Überlegungen zu Sprache und Bedeutung kommen. Er ist einerseits vorläufiges Arbeitsergebnis, andererseits ein Programmentwurf für die nahe Zukunft. Ich wünsche mir sehr, dass diesbezüglich eine fachübergreifende Diskussion in Gang kommt, in der Wissenschaft und Kunst hier am Ort in einen fruchtbaren Dialog treten – zu gegenseitigem Nutzen und zur Entwicklung interdisziplinärer Ausbildungsprofile, was für Greifswald besondere Chancen böte.

„Der Mönch am Meer“: Einleitende Überlegungen

Bevor ich Sie in die Dunkelheit entlasse, um Sie mit dem ‚Mönch am Meer‘ per Diaprojektion zusammenzubringen, sind noch ein paar weitere Anmerkungen nötig.

Dieses Gemälde Friedrichs ist in den Jahren 1808 bis 1810 in seinem Dresdener Atelier entstanden. Gertrud Fiege vermutet, dass er parallel zum Tetschener Altar daran zu arbeiten begann. Bereits im Februar 1809 wurde das Bild im *Journal des Luxus und der Moden* beschrieben; Marie Helene von Kügelgen berichtet in einem Brief vom 22. Juni 1809 vom Gemälde „Der Mönch am Meer“. (G. Fiege, Caspar David Friedrich, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 36 f.) 1810 wird es, zusammen mit der „Abtei im Eichwald“ in der Berliner Akademie ausgestellt und vom preußischen Kronprinzen erworben.

Die Fachliteratur scheint sich darüber einig zu sein: „Der Mönch am Meer“ ist das radikalste Bild, das Caspar David Friedrich gemalt hat. In keinem hat er so sehr mit den überlieferten Vorstellungen der Landschaftsmalerei gebrochen.“ So eine Äußerung von Wieland Schmied aus seinem 1992 erschienenen Buch zum Maler Friedrich (W. Schmied, Caspar David Friedrich, Köln 1992, S. 62). Eberhard Roters sieht in ihm gar das „Altarbild des modernen Menschen“ (E. Roters, Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft, Köln 1995, S. 27) und projiziert philosophische Überlegungen auf dieses Bild.

Die Fachliteratur hat die Ausnahmestellung dieses Bildes zu ergründen versucht und diesbezüglich autobiographische und zeitgenössische Notierungen zusammengetragen, so z. B. von Marie Helene von Kügelgen oder Heinrich von Kleist, und hat über mögliche Hintergründe spekuliert, doch ohne nennenswertes Ergebnis. Die Friedrich-Forschung – soweit mir bekannt – übersieht in philosophischer Weitsicht das Naheliegende: Am 22. Dezember 1808 stirbt Friedrichs Schwester Catharina Dorothea, zu der er eine besondere Beziehung hatte, und am 6. November 1809 verstirbt sein Vater. Möglich also, dass Friedrich auf diese Todesfälle Bezug nimmt und den Verlust bearbeitet, was dieses Bild in seiner Ausnahmestellung erklären könnte. *(Mittlerweile wird verschiedentlich darauf verwiesen.)*

Wieland Schmied fährt nach dem obigen Zitat mit folgender Aussage fort: „Die klassische Perspektive ist vor dieser Wand des Himmels außer Kraft gesetzt.“ (Ebd.) Diese Aussage fasst viele Meinungen in der

Kunstgeschichte zusammen – mit einer Ausnahme: Helmut Börsch-Supan verweist in seiner Dissertation „Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich“ (München 1958) auf die räumliche Anordnung der Wolken im Gemälde „Der Mönch am Meer“. Er selbst vernachlässigt diesen Aspekt in späteren Überlegungen und konzentriert sich auf die Analyse der Symbole. So gibt Schmieds Einschätzung den aktuellen kunstgeschichtlichen Konsens wieder.

Womit ich beim ersten Motiv meiner Darlegungen angelangt bin. Diese Aussage ist unrichtig. Mit ihr wird etwas ins Bild hineingesehen, statt aus ihm heraus. Meine These dagegen, an Börsch-Supan angelehnt, jedoch über seine Interpretation hinausgehend: Friedrich hat gerade in diesem Bild eine besonders wirksame Perspektivkonstruktion entwickelt und erprobt, welche Grundlage seiner großen Gemälde geworden und geblieben ist. Allerdings hat er sie ein wenig ‚versteckt‘ (in anderen Bildern hat er sie mit Bergen, Bäumen oder Silhouetten verstellt), um eine besondere Art von Wahrnehmungstätigkeit zu stimulieren, die das kalkulierte Gefühl von Einsamkeit und Verlorensein entstehen lässt. Die Spannung zwischen dem weitwinkligen Bildraum und dessen erschwerter Lesbarkeit evoziert jene Gefühlsgehalte, die in der Literatur gewissermaßen ‚einstimmig‘ unterschieden sind: Einsamkeit.

Im ‚Mönch am Meer‘ hat Friedrich, so meine These, ein bestimmtes visuelles Programm entwickelt. Im wohlkalkulierten Raum wird der Blick durch gezielte Eingriffe und Taktiken verunsichert, auf Umwege geleitet und doch ‚an der sicheren Leine‘ der Raumkonstruktion gehalten, sonst würden dem Maler jene Stimmungen entgleiten, welche die Konstanz seines Werkes ausmachen.

Einer weiteren in der Fachliteratur unstrittigen Sicht möchte ich widersprechen, nämlich dass der Mönch uns zur ‚Identifikation mit seiner Situation‘ zwingt, so Schmied, und dass „er den Betrachter in das Bild hineinzieht und dem Erlebnis der Einsamkeit aussetzt“, so Gertrud Fiege in ihrem Buch über Caspar David Friedrich (a. a. O., S. 40). Meine These hingegen lautet: Das Bild macht Angebote, sich hineinzubegeben, zugleich aber – und das ist wesentlicher – nagelt es den Betrachter *vor dem Bild in gehöriger Distanz fest*. Die Raumkonstruktion des Bildes verhindert die Identifikation mit dem Mönch. Die empfundene Einsamkeit kommt nicht aus der imaginierten Nähe, sondern aus der durch das Bild konstruierten Distanz. Der Mönch ist unerreichbar für den Betrachter, nicht einmal

symbolisch kann er ihm näherkommen. Das ist meiner Auffassung nach der Kern des vom Maler per Bildmittel konstruierten Gefühls der Einsamkeit, die von einer Prise Zuversicht durchsetzt ist.*

Wenn ich meine Thesen hier ‚schroff‘ formuliere und mich von gängigen Interpretationen absetze, so um der Klarheit willen und um zuzuspitzen. Die Kunstwissenschaft schaut – von praktischer Bildproduktion abgekoppelt – voyeurhaft von *außen* in Bilder hinein, während ich als aktiver ‚Hand- und Bildwerker‘ aus Bildern heraus schaue. Kern meiner Profession ist es, zu sehen, wie Malerei, Fotografie, Film oder Werbung gemacht sind, wie sie von innen mit handwerklicher List und Tücke den Betrachter packen wollen. Und der Bildwerker Friedrich ist mit allen ‚Wassern gewaschen‘ und ein wahrlich durchtriebener ‚Gemütsregungskünstler‘ und deswegen so ‚romantisch‘ wie kaum ein anderer.

Der auf weiten Strecken ‚einäugige, weil erfahrungsleere Blick‘ der Wissenschaft verweist auf historische Kluften. Kunstpraxis und Kunsttheorie entwickelten sich mehr und mehr auseinander. Während Künstler begehrlisch und beschwerlich Material bewegen und dieses entlang oder entgegen kultureller Bildgrammatiken und Wahrnehmungsmuster strukturieren, sitzen Wissenschaftler fern vom Atelier am Schreibtisch und wollen begreifen, was jenseits ihrer Begriffe und ihrer Erfahrung liegt. So kommt es zu Verwerfungen, Missverständnissen und fragmentarischen Wahrheiten, welche in der Literatur fortgeschrieben werden. In einem Institut wie hier in Greifswald, an dem Kunstwissenschaft und Kunstpraxis zusammengehen könnten, wäre die Chance, diese Kluft in Arbeit zu nehmen.

** In seinem 2008 in zweiter Auflage erschienenen Buch „Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion“ (München, 1. Aufl. 2003) liefert Werner Busch erstmals eine Argumentation, welche diese These stützt. Er spricht von „Sehnsucht“, die das Bild im Betrachter hervorruft. Diese jedoch endet mit einem „Abbruch“. Es ist jedoch nicht das Bild selbst, das ihn dies erkennen lässt, sondern Überlegungen von Arnim Brentano (1781–1831): „... und das, was sich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nemlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild that...“ [...] So findet Brentano nicht die erwartete Sehnsucht im Bilde, sondern nur seine Sehnsucht vor dem Bild. [...] Den Sehnsuchtswunsch, die Sehnsuchtsbehauptung kann er nur gegen das Bild wenden, nicht durch das Bild bestätigt bekommen.“ (Ebd., S 72) – Mein Anspruch hingegen war es herauszufinden, was im Bild selbst diesen Abbruch bewirkt.*

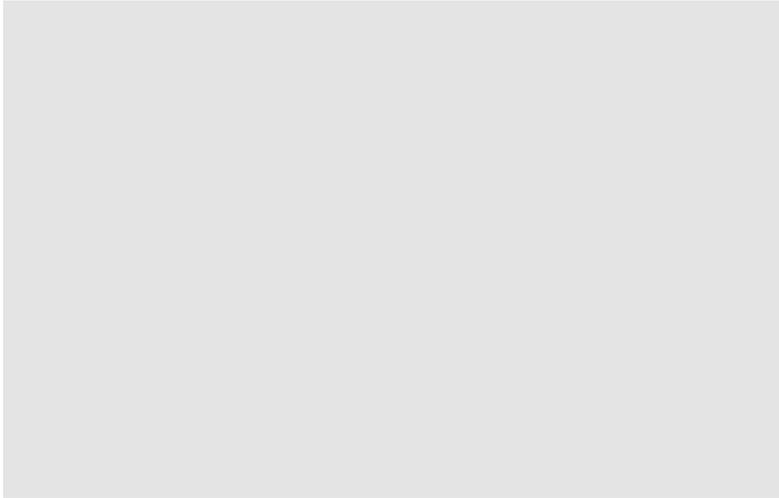


Abb. 1: Blickfeld/Bildfläche, 110 x 171,5 cm

„Der Mönch am Meer“: Bildanalyse

Mit der Abbildung 1 möchte ich Sie in das Jahr 1808 zurückversetzen. Es zeigt eine weiße Fläche, welche eine leere Leinwand in den Originalmaßen von 110 x 171,5 cm repräsentiert. Wir könnten uns vorstellen, im Dresdener Atelier von Caspar David Friedrich vor dieser Leinwand zu stehen. Hierauf wird ein Bild entstehen, das mittlerweile weltberühmt ist.

Die Abbildung 2 zeigt das Ölgemälde „Der Mönch am Meer“, fertiggestellt im Jahr 1810. Zwei Jahre sind vergangen, sie haben sich ins Bild gesenkt, haben eine Oberfläche erzeugt und sind zugleich dahinter verschwunden. Wir sehen, was zu sehen ist oder was wir zu sehen glauben.

Friedrich selbst gibt über den Entstehungsprozess und dessen Leitmotive wenig Auskünfte. Wir wissen, wie schon erwähnt, dass während dieser Zeit seine Schwester und sein Vater starben. Weiterhin wissen wir, dass es 1809 zur Kontroverse über den Tetschener Altar kam. Der Kammerherr Rambohr kritisierte das Altarbild aus der Perspektive des Klassizismus heftig und attackierte Friedrich als elitären Romantiker. Des weiteren unternahm Friedrich eine Reise nach Greifswald. 1810 machte er, noch



Abb. 2: Caspar David Friedrich, „Der Mönch am Meer“, 1808–1810 (ohne Rahmen)

vor der Fertigstellung des Bildes „Der Mönch am Meer“, mit dem Maler Georg Friedrich Kersting eine Wanderung durch das Riesengebirge. (Vgl. Thomas Kellein, Caspar David Friedrich, München/New York 1998, S. 149)

„Infrarot-Aufnahmen brachten zwei Segelschiffe zum Vorschein, die rechts und links von dem Mönch die See belebten. Die völlige Isolation des Mönches in der Landschaft war also Ergebnis eines Prozesses, nicht anfängliche Konzeption“, so Gertrud Fiege in ihrem seeben neu aufgelegten Buch von 1978 zu Caspar David Friedrich (a. a. O., S. 38). Mehr ist nicht zu erfahren. Wir müssen also das Bild selbst zum Sprechen bringen.



Abb. 3: Rahmen als dramaturgische Bühne

Abbildung 3 zeigt die Bildfläche, diesmal mit Rahmen. Dieser wird in den Abbildungen und kunstgeschichtlichen Interpretationen stets ausgeblendet, ist aber gerade für dieses Bild von besonderer Bedeutung. Schon Heinrich von Kleist wies auf diesen Umstand hin: „... und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts als den *Rahmen zum Vordergrund* hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären“, schrieb er in seiner Besprechung vom 13. Oktober 1810 in den *Berliner Abendblättern*. (Vgl. W. Schmied, a. a. O., S. 62 – Hervorhebung U. P.)



Abb. 4: Caspar David Friedrich, „Der Mönch am Meer“, 1808–1810 (mit Rahmen)

Rahmen wie Leinwandbegrenzung markieren Bild- und Blickfeld. Sie sind die Bühne des malerischen Geschehens und bilden die Grundkoordinaten für Bilddramaturgie und Bildrezeption. Die besondere Breite, Tiefe und Farbe (Gold) des Rahmens unterstreichen seine bildkonstituierende Bedeutung. Überdies ist der Rahmen gerade im ‚Mönch am Meer‘ besonderer integraler Teil der Bilddramaturgie, wie schon den Anmerkungen Kleists zu entnehmen ist. *Er verdeckt und ersetzt den Vordergrund*. Er schafft einen unsichtbaren, unüberwindlichen Graben für den Betrachter. Dem Rahmen kommt die Aufgabe zu, den Betrachter vom Bildgeschehen auszuschließen.

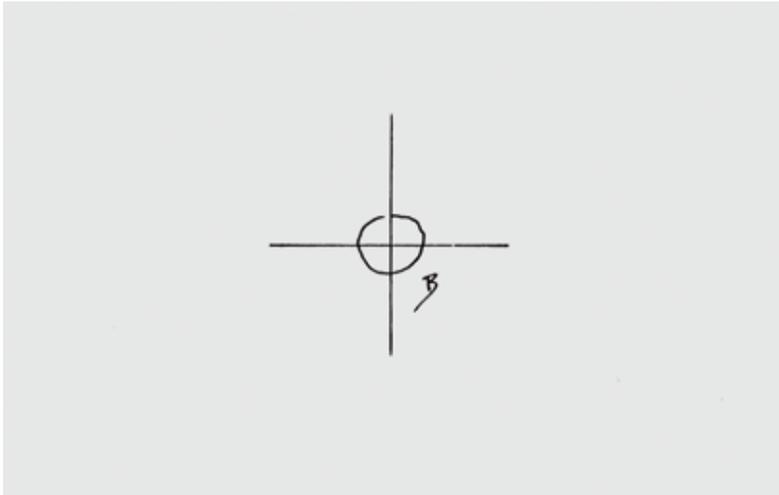


Abb. 5: Die Bildfläche definiert den Abstand des Betrachters, die Bildmitte seine Blickachse

Betrachten wir ein Foto oder ein Gemälde, richten wir unseren Blick unwillkürlich so aus, dass die zentrale Sichtachse als Senkrechte das Blickfeld in der Mitte trifft (Abb. 5). Museen und Galerien wissen das: Die Mitte von Bildern wird – sofern es die Bildgröße erlaubt – meist in Augenhöhe eines statistisch ermittelten Durchschnittsbesuchers platziert – zirka 150 cm hoch.

Das menschliche Auge kann ein Blickfeld unter dem räumlichen Winkel von etwa 40 Grad scharf überblicken (vgl. K. A. Müller, Einführung in die Perspektive, Berlin/Leipzig 1950, S. 12). Will ein Betrachter das Gesamtgefüge eines Bildes auf sich wirken lassen, wird er den Abstand so wählen, dass er ‚alles im Blick hat‘. Er wird Blickfeld und Blickwinkel in Übereinstimmung bringen.

Friedrich wählte für den ‚Mönch am Meer‘ ein für seine Verhältnisse ungewöhnlich breites Format – 171,5 cm. Möchte ein Betrachter unterschiedliche Details mit der Gesamtschau abgleichen, nötigen ihn Bildbreite und Blickwinkel zu einem Abstand von zirka 235 cm (siehe Abb. 6). Eben diesen Abstand wird auch der Künstler einnehmen, um das

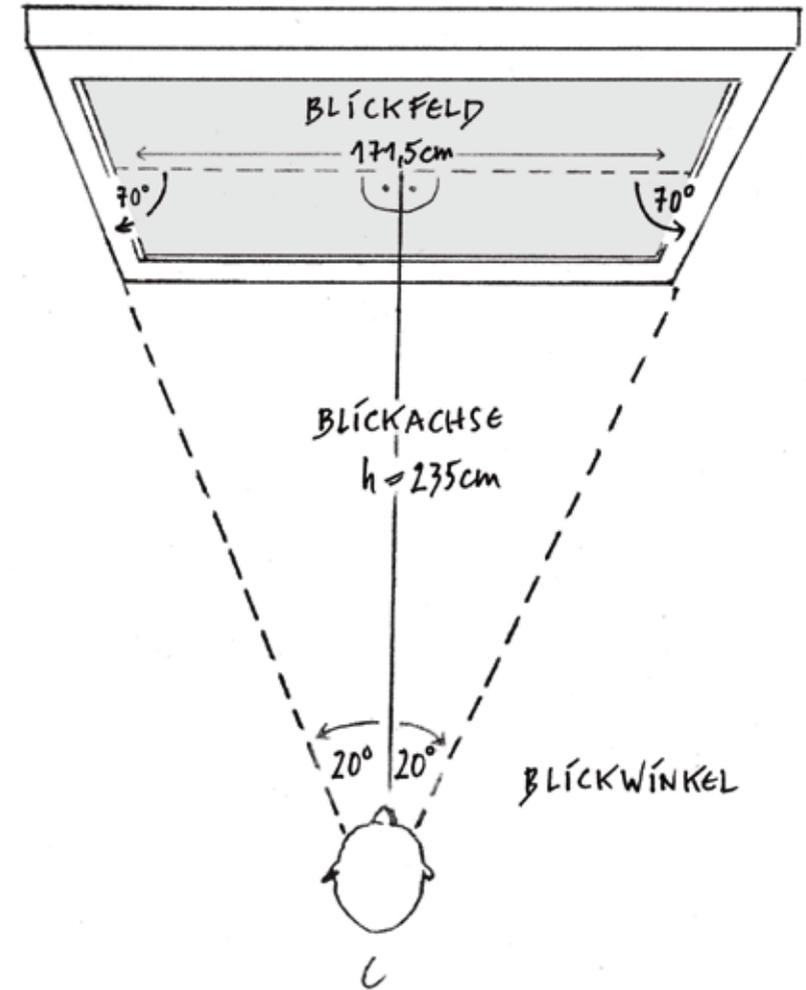


Abb. 6: Die Strecke AB entscheidet über die Länge von h (ca. 235 cm) bei konstantem Blickwinkel von zirka 40 Grad

Bildgeschehen in seiner Gesamtwirkung zu planen und zu prüfen. Von hier aus wird Friedrich entschieden haben, dass die zunächst angelegten Schiffe wieder übermalt werden, und ebenso, wie die Möwen ins Bild gesetzt werden sollten, um den Mönch mit der Weite des Bildraumes zu verbinden.

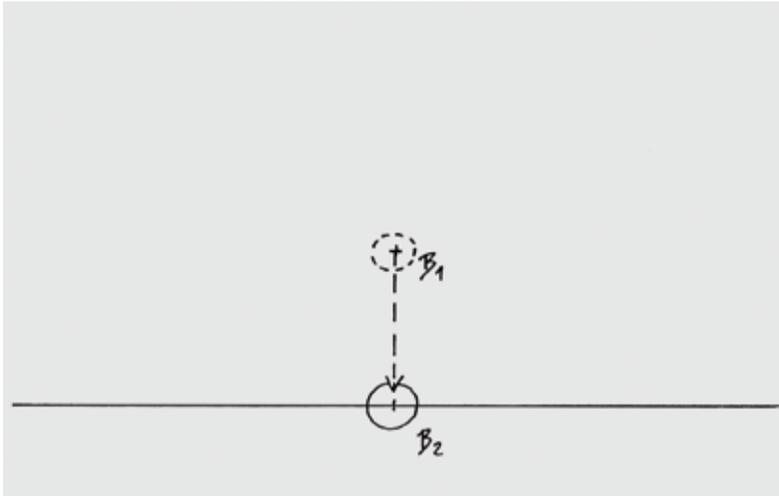


Abb. 7: B1 = Betrachterposition gemäß Bildfläche
 B2 = Betrachterposition gemäß innerbildlicher Raumsimulation

In Abbildung 7 habe ich die Horizontlinie eingetragen. Mit ihr ist der innerbildliche Betrachterstandpunkt, der sogenannte Augenpunkt, eindeutig festgelegt. Dieser liegt unterhalb des Bildmittelpunktes, also jener Stelle, auf die sich die Sichtachse des Betrachters ausrichtet. Die dadurch entstehende Winkelabweichung teilt dem Betrachter mit, dass er einer besonderen Raumtiefe und Weite gegenübertritt.

Das Gemälde verdoppelt den Betrachter gewissermaßen mit sich selbst. Über die Bildmitte weist die Bildfläche dem einen Betrachter-Ich einen Standpunkt vor dem Bild zu. Dem anderen Betrachter-Ich bedeutet die innerbildliche Konstruktion, dass er in seiner Vorstellung in die Knie gehen müsste, um sich dem Bildgehalt nähern zu können. Der Betrachter *im Bild* hat mit jenem *vor dem Bild* zu tun – und umgekehrt. Um das bildlich dargestellte Thema lesen zu können, müssen sich beide Betrachter in gemeinsamer und spannungsreicher ‚Blickarbeit‘ üben.



Abb. 8: Raumkonstituente „Mittelgrund“

Abbildung 8 zeigt eine Linie, die Vordergrund sein könnte, jedoch durch Bildanlage und Rahmen als Mittelgrund definiert ist. Zur präzisen, Ruhe ausstrahlenden und Halt bietenden Geraden als Horizontlinie tritt eine bewegte und unruhige Linie hinzu, die den Bildraum in Wasser- und Landfläche gliedert.

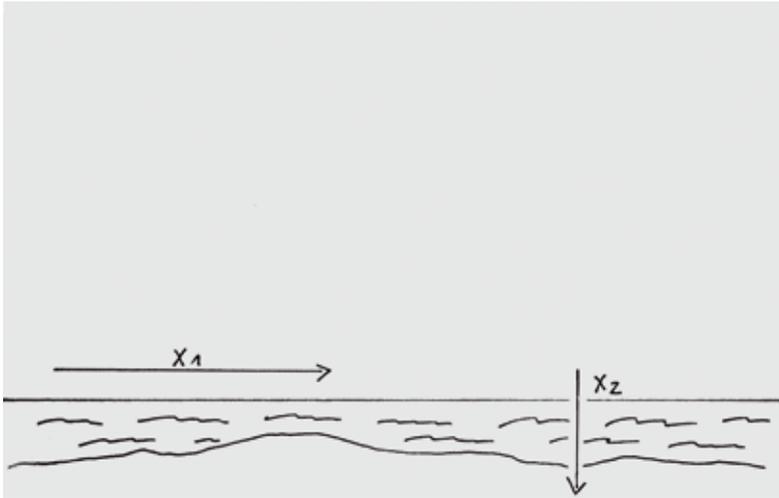


Abb. 9: Horizontale Richtungen = Leserichtung
 X_1 = ‚formale‘ Richtung als Wahrnehmungsgröße
 X_2 = ‚inhaltliche‘ Richtung (Wellenbewegungen) als gewusste Größe

Mein analytisch-didaktisches Bildschema (Abb. 9) ist noch unbelebt, ich trage Wellenlinien ein. Mit ihnen wird der Wahrnehmungsvorgang entschieden komplexer. Als Linien, die parallel zum Horizont angelegt sind, greifen sie die Lesegewohnheiten des Blickes auf und führen ihn vom linken Bildrand zum rechten und wieder zurück. Der Betrachter allerdings weiß, dass diese Form eine andere Bewegungsrichtung impliziert: Die Wellen kommen ihm entgegen – sie bleiben die einzige Bewegung auf den Betrachter zu. Wissen und Sehen werden in der Raumwahrnehmung zusammengeführt und bedeuten *Raumtiefe*. Wiederum weiß der Betrachter, was nicht zu sehen ist, dass Wellen nicht eingefroren sind, sondern einen steten Rhythmus bilden. Er liest mithin einen ersten Hinweis auf den Faktor Zeit und Bewegung, die im Bild – kurzfristig – zum Stillstand gekommen sind.

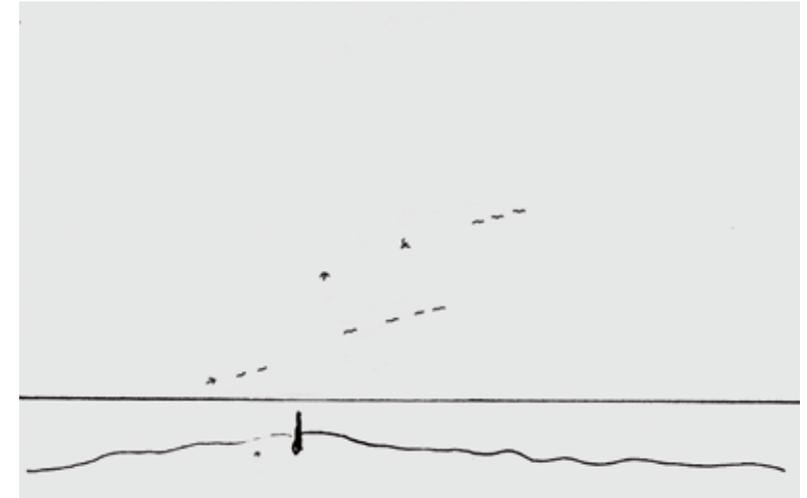


Abb. 10: Der Mönch und die Möwen als Raumkonstituenten

Um der Klarheit Willen sind in Abbildung 10 die Wellen getilgt. Dafür ist nun der Mönch zu sehen und etwas, was bislang in Interpretationen seitens der Kunstgeschichte keine nennenswerte Beachtung fand: Möwengruppen, die ihm Gesellschaft geleistet haben und sich nun von ihm entfernen – und zwar entlang jener Sichtachse, die Haltung und Blickrichtung des Mönchs dem Betrachter mitteilen. Er schaut – links neben der zentralen, fluchtpunktbezogenen Sichtachse des Betrachters stehend – nach rechts schräg übers Wasser zum Horizont – möglicherweise über diesen hinweg, was vor dem Original nicht zu erkennen ist. Die Möwen machen auf den Mönch aufmerksam, markieren seinen Standort und begleiten und betonen seinen Blick.

Abb. 11: Der Mönch mit einer Gruppe aus wenigstens vier Möwen



Abb. 12: Bereits hoch aufgestiegene Gruppe aus fünf Möwen



Abb. 13: Vier Möwen in der Bildmitte

Eine Möwe ist im Begriff, unmittelbar hinter dem Mönch vom Sand aufzusteigen. Drei weitere sind bereits in der Luft (Abb. 11) und richten sich zu jenen Möwengruppen aus, die in Blickrichtung des Mönchs bereits vorausgeflogen sind (Abb. 12 und 13). Unklar ist, ob sich eine weitere Möwe über der Wasserfläche befindet oder ob Schaumkronen zufällig eine Möwensilhouette bilden (Abb. 11).

Drei Möwengruppen also, die offensichtlich dem Mönch Gesellschaft geleistet haben und sich nun von ihm in jene Richtung entfernen, die seine Wünsche und seine Gedanken zu beschäftigen scheint (vgl. Abb. 15 und 16).

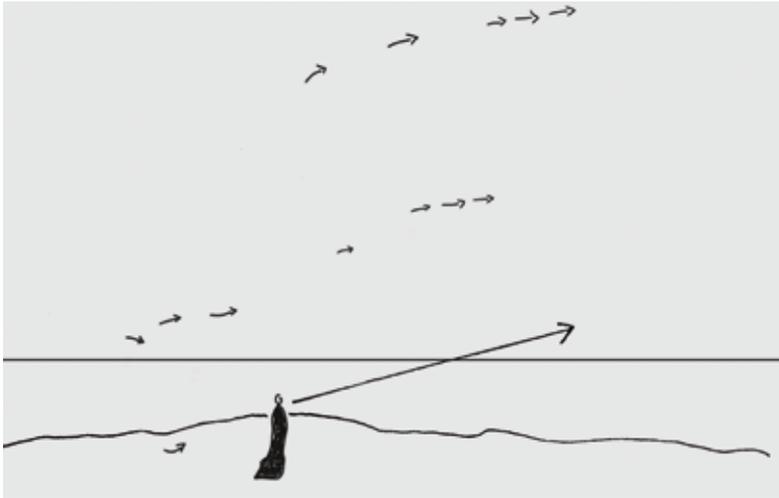


Abb. 14: Flug- und Blickrichtung als Raumerschließung

Neben dem Mönch sind die in unterschiedlichen Formationen fliegenden Möwen die einzigen Lebewesen im Bild. Sie folgen seinem Blick wie durch ein stummes Verstehen und verstärken den Eindruck von Nähe (Beziehung) und Abschied (Trennung). Diese Möwen sind mit großer Präzision und perspektivisch gestaffelt dargestellt. Mit ihren Körpern wird eine Mönch und Möwen verbindende Richtung markiert und der Bildraum zur Tiefe hinein aufgeschlossen. Die Möwen ‚vernähen‘ den Mönch mit der Weite des Himmels und fliegen, statt seiner, als Boten dorthin, wo sein Blick hinzeigt.

Darüber hinaus haben sie eine weitere Bildfunktion: Sie trennen Betrachter und Mönch und untergraben mithin – wie andere Bildkonstituenten auch – eine mögliche Identifikation seitens des Betrachters. Mönch und Möwen verstehen sich und agieren in stillem Einvernehmen. Der Betrachter jedoch ist von alledem ausgeschlossen. So sehr er sich auch um Nähe bemühen mag, er bleibt mit seinen Spekulationen zum Bildgeschehen allein.



Abb. 15: „Der Mönch am Meer“, Detail, nach der Restaurierung aufgenommen; die Möwen sind nun noch deutlicher zu erkennen

Während rings um den Mönch alles vom Wind zerzaust scheint, hat der Maler die Möwen exakt abgebildet wie mit einem Fotoapparat in einer Tausendstelsekunde. Hierin liegt ein weiterer Verweis auf den wirkungsbestimmenden Faktor Zeit, der mit den Möwen in ganz anderer Weise zum Thema gemacht wird als mit dem Wellenschlag. Während die Wellen in rhythmisierter, gleichbleibender, unendlicher Zeit dem Betrachter entgegenkommen, entfernen sich die Möwen linear und ‚einmalig‘ von ihm und ebenso von der Figur des Mönchs.

Die Stillstellung inmitten einer größtmöglichen Dynamik per Darstellungsweise akzentuiert ein fragiles, kurzzeitiges Jetzt, welches den Betrachter, anders als den imaginierten Mönch, gefangen nimmt und gefangen hält. Die Teilnahme an diesem Jetzt, von dem der Betrachter weiß, dass es in der nächsten Tausendstelsekunde schon ganz anders sein müsste, während er, solange er das Bild betrachtet, dieses ewige Jetzt als ewig Vergangenes im Dienst einer unausgesprochenen Zukunft vor Augen hat, macht den emotionalen Gehalt dieses Bildes aus: Die Bewegungsrichtungen sind visualisierte Zeitformen – als fantasierte lebendig, als wahrgenommene

eingefroren. Sie stoßen den Betrachter – einmal mehr – aus dem Bildgeschehen heraus. Sie durchtrennen das imaginäre Band einer möglichen Identifikation und erzeugen ‚Einsamkeit‘ und ‚Verlorensein‘ *im Betrachter*.

Der Mönch hingegen ist keineswegs einsam, wie G. Fiege und andere Interpreten behaupten und wie wir bereits gesehen haben: Um ihn herum fliegen Möwen, zu denen ihn Friedrich in Beziehung gesetzt hat. Überdies wirkt in ihm ein Motiv für seinen Strandbesuch und seinen Blick in die Ferne. Die subjektiven, sinnstiftenden Anlässe des Mönchs, sich bei diesem Wetter zu diesem Zeitpunkt an diese Stelle zu begeben, bleiben dem Betrachter verborgen. Er möchte sie kennenlernen, kann sie aber nur erraten, aus dem Bild spekulativ herauslesen, um sie wieder hineinzuprojizieren, was keineswegs Identifikation bedeutet. Da das Bild den Fragen des Betrachters nicht entgegenkommt und ihn seiner eigenen Neugier überlässt und ausliefert, so ist *er* es wiederum, den das Bild selbst ‚verloren‘ und ‚einsam‘ werden lässt.

Die Organisation der visuellen Beziehung zwischen dem Standort des Mönchs und der Flug- sowie Blickrichtung im Bild zur Sichtachse des Betrachters nötigt letzteren zu genauester Wahrnehmungstätigkeit. In diesem Gefüge sind alle wesentlichen Daten einer präzisen perspektivischen Raumkonstruktion enthalten. Doch sie manifestieren sich nicht allein in Bildaufbau oder in landschaftlichen Gegebenheiten, sondern in flüchtigen, temporären Erscheinungen, die ihrerseits unterschiedliche Zeitformen und Zeitverhältnisse repräsentieren. Diese Art der Raumkonstitution ist Teil des dramaturgischen Konzeptes, das sich Friedrich erarbeitet hat und erarbeiten musste, um jene Gefühle ins Bild zu bannen und über Bilder wecken zu können, die er in seinem Werk zum Material und zum Träger seiner Aussageabsichten gemacht hat.



Abb. 16: „Der Mönch am Meer“, Detail mit drei Möwengruppen, nach der Restaurierung aufgenommen



Abb. 17: Wolken-Raum als Silhouettengefüge

Abbildung 17 zeigt das Gemälde „Der Mönch am Meer“ als vollständiges Silhouettengefüge. Die Wolken sind in das räumliche Konstrukt gewissermaßen ‚eingehängt‘. Wie der Reproduktion daneben (Abb. 18) entnommen werden kann, bilden sie nicht, wie Wieland Schmied meint, eine „Wand des Himmels“ (W. Schmied, a. a. O., S. 62). Vielmehr sind die Wolken mehrfach gestaffelt und durchbrochen und lichten sich zum offenen Himmel hin.



Abb. 18: Wolken-Raum über dem ‚Mönch am Meer‘

Die dunklen, ausgefransten, aufsteigenden Wolken über der Horizontlinie – die sich als gesonderte Formation von den darüberliegenden, helleren Wolkenschichten abheben – und die ebenso dunklen Wolkenreste am rechten oberen Bildrand verstärken die perspektivische Wirkung wie ein Vorhang, der eine Raamtiefe partiell verdeckt, um sie zu betonen. Mit anderen Worten: Gerade die Wolken sind in besonderer Weise und mit allen Kniffen des Malerhandwerks tiefenwirksam und raumbildend angelegt. Das blaue Himmelsfragment öffnet den Bildraum nach oben ins Unendliche. Hierhin ‚zeigen‘ alle Bildbewegungen und ‚Wolkenfinger‘, hierhin fliegen die Möwen, hierhin schaut der Mönch, hierhin wird der Betrachterblick gelenkt und hier deutet sich ein Ausweg, eine wie auch immer geartete Hoffnung an.

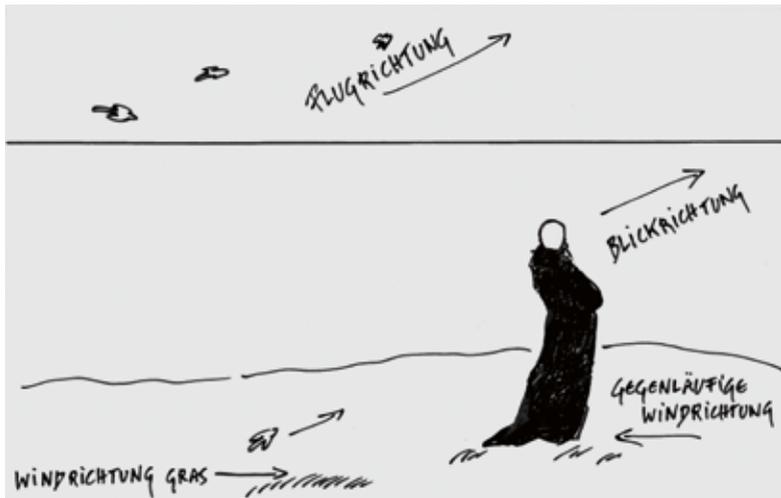


Abb. 19: „Der Mönch am Meer“, Detailskizze, Windverhältnisse

Mit der ‚Vergrößerungsskizze‘ (Abb. 19) möchte ich auf ein weiteres Rätsel im Zentrum des Bildes verweisen, das sich dem aufmerksamen Betrachter des Originals offenbart, dem unaufmerksamen jedoch als unbewusste Störung, als Irritation entgegentritt, die seine Wahrnehmung bindet, bremst, beunruhigt und auf diffuse Weise anregt und affektiv auflädt. Mich wundert, dass dieses Rätsel in keiner der mir bekannten Bildbeschreibungen erwähnt, betrachtet oder beachtet wurde. In ihm sehe ich einen wesentlichen Schlüssel zur visuellen Konstruktion einer Friedrich'schen Magie, zu seiner Art, Gefühle zu ‚machen‘.

Alle Bilddetails weisen darauf hin, dass ein heftiger Wind – von links kommend – durch den Bildraum fegt. Eine weitere Thematisierung des Faktors Zeit also. Das Gras auf der Düne biegt sich nach rechts, die Wolkenfinger weisen in die gleiche Richtung, auch der Blick des Mönchs und die Möwen scheinen von diesem Wind in die Bildtiefe getragen zu werden. Nur eines ist von dieser Naturgewalt gänzlich unberührt und wendet sich offensichtlich seiner Richtung, seiner Kraft entgegen: Es ist die Mönchskutte (siehe auch Abb. 20). Mit dieser kalkulierten Kleinigkeit erzeugt Friedrich



Abb. 20: „Der Mönch am Meer“, Detail

– und ich unterstelle diesem pedantischen Geist und peniblen Maler volle Absicht – eine rätselhafte Aura um den Mönch. Er scheint anderen Windverhältnissen ausgesetzt. Die Mönchskutte zeugt von ‚Gegenwind‘ oder von Windstille inmitten der tosenden Natur. Allein dadurch ist der Mönch der dargebotenen Bildwelt enthoben, seine Darstellung folgt anderen Gesetzen als jenen einer logischen gegenständlichen Malerei oder jenen unserer Realitätswahrnehmung.

Ganz gleich, wie symbolische Deutungen en detail ausfallen mögen, dieses Rätsel, subtil gesetzt, sodass es bislang meines Wissens unerkant blieb, grenzt den Betrachter – ohnehin mit verschiedenen ‚Tricks‘ kompositorisch auf Distanz gehalten – endgültig aus dem Bildgeschehen aus. Hier wird er mit seinem Rezeptionsvermögen, seinen Erfahrungen und seinem Wissen ausgehebelt und gleichzeitig vor dem Bild in gebührendem Abstand festgehalten.

Dieses Rätsel lässt sich nicht lösen. Der Betrachter wird an dieser Stelle mit seinen Spekulationen gänzlich alleingelassen. Will er Friedrich folgen, so

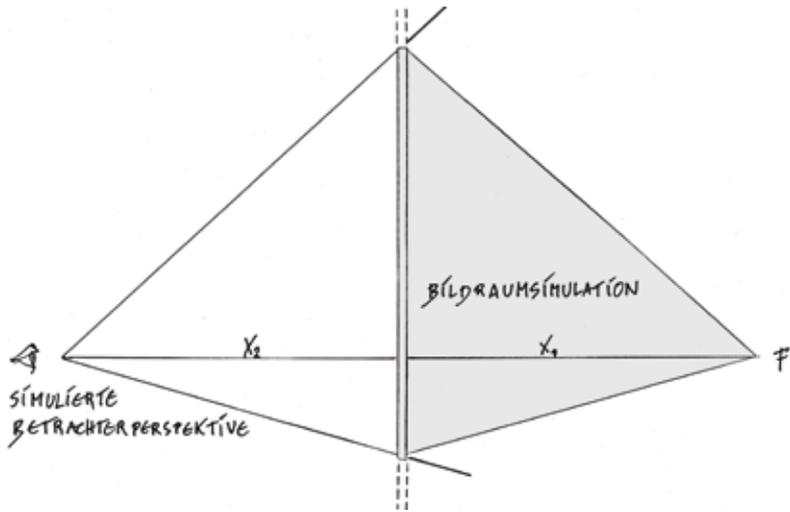


Abb. 21: ‚Seitenansicht‘ der Betrachter-Bildraum-Relation

muss er die Welt des Alltags, der Erfahrung, der Vernunft, der Aufklärung verlassen und selbst *romantisch* werden. Letzteres liegt mir hier und heute fern. Und so halte ich mich an das Sichtbare, an dem noch genügend zu entdecken ist.

Die ‚Seitenansicht‘ der Betrachter-Bildraum-Relation (Abb. 21) soll verdeutlichen, dass die simulierte Entfernung zwischen Bildfläche und Augenpunkt F *im Bild* – x_1 – eine vergleichbare imaginäre Distanz x_2 zwischen Bildfläche und Betrachter *vor dem Bild* nahelegt. Überdies, kommt man heute (*dem Heute des Jahres 1999*) dem Original nah, so sieht man statt Wolken Risse, man sieht eine viel zu helle, handtellergroße und störende Ausbesserung im Blau des Himmels, man sieht die runzligen, weil vermutlich zuletzt eilig aufgetragenen Farbschichten der dunklen Wolkenpartien. Von Nahem löst sich das Bild in seine Materialität auf, man sieht nicht mehr, man sieht anderes. Und spätestens wenn die Alarmanlage losgeht, weil man zu nah herangetreten ist, weiß man wieder, dass man sich in einem hochnoblen Sicherheitstrakt für Kunst Dinge befindet.

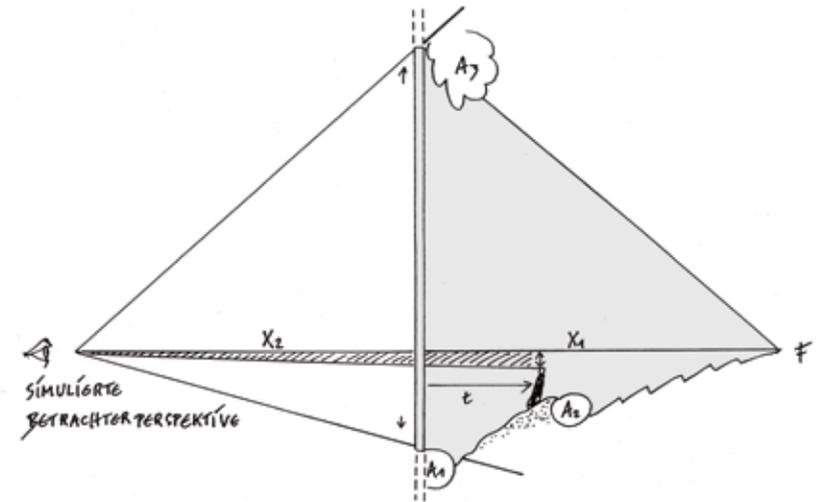


Abb. 22: ‚Querschnitt‘ – konstruktive Betrachterperspektive

Abbildung 22 veranschaulicht das Winkelverhältnis zwischen der simulierten Betrachterperspektive und dem Blick auf den Mönch. Dieser Winkel teilt dem Betrachter mit, er hat Aufsicht, ihm ist mittels Bildkonstruktion durch Friedrich eine Position oberhalb des Mönchs zugewiesen worden, der er sich nicht entziehen kann. Mithin steht er nicht auf einer Ebene, welche Betrachter und Mönch verbinden könnte. Sie sind, einmal mehr, voneinander geschieden.

Die Felder A1, A2, A3 markieren Bereiche, die sich per Rahmen und Bildkonstruktion dem Blick des Betrachters entziehen und ihn damit, wie schon erwähnt, aus dem Bildkontext herausdrängen.

Einen weiteren Trennungsfaktor kennzeichnet die Strecke t. Der Mönch steht klein und fern im großen Bild, was den Betrachter zugleich ‚groß macht‘. Diese Größenverhältnisse verdeutlichen eine Distanz, die, wie wir gesehen haben, durch verschiedene bildnerische Mittel als unaufhebbar dargestellt ist. Distanz bedeutet zugleich Zeit, nämlich jene, die es braucht, um einen bestimmten Raum zu überwinden. Der Mönch ist da,

Eine vor die Wand gesetzte Fläche bildet die Bühne, auf der das Gemälde präsentiert wird. Ein Geländer manifestiert, was im Bild bereits angelegt ist: Abstand halten! Selten, dass man dieses Gemälde in Ruhe betrachten kann, ständig drängen sich neue Besucher davor.

Vor dem Original stellen sich mir folgende Fragen: Ist das Original das Original? Was ist ‚das Original‘? „Der Mönch am Meer“ ist hier dunkler als auf den meisten Reproduktionen. Dafür ist das wenige Blau im Himmel umso leuchtender. Sind bestimmte Partien im Bild nachgedunkelt? Wann sind die Risse entstanden? Wann ist die Flickstelle in den Himmel gekommen? Wie original ist diese Stelle? Wann hat sich die Farbe der dunklen Wolken zu kleinen Runzeln aufgeworfen und wodurch? Und der schwere, breite, tiefe, dominante Goldrahmen, hat Friedrich diesen ausgesucht? Hätte er das Bild in diesem Raum, in dieser Höhe mit diesem Rahmen platziert, der, wie wir gesehen haben, wesentlicher Bildbestandteil ist? Wie viele Absichten und fremde Entscheidungen haben sich über die Präsentationsweise heute und über die Geschichte ‚ins Bild eingeschlichen‘? Kann sich Zeit verhüllend über ein Bild legen? Sehen wir heute ein Bild Friedrichs oder etwas, das Zeit, Museumsgeschichte, Kunstgeschichte, Kultursponsering und vieles mehr daraus gemacht haben?

Diese Fragen stellten sich mir im Jahr 1999, nachdem ich etwa zwei Wochen lang beinahe täglich zeichnend, fotografierend und sinnierend vor dem Bild von Caspar David Friedrich verbracht habe. Jetzt, wo sich das Bild – die Wiedervereinigung hat es ermöglicht – in der Alten Nationalgalerie befindet, aufwendig restauriert wurde und mit vielen neuen Nachbarbildern ein bislang nie dagewesenes komplexes Narrativ ergibt, verlängert sich die Liste all der kultur- und gesellschaftspolitischen ‚Pinsel‘, welche Gehalt und Bedeutung eines solchen Gemäldes ‚aus- und weitermalen‘.

Bild-Betrachter-Relation

In der dargelegten Analyse bin ich der Frage nachgegangen, wie mittels Bildkonstruktion der Betrachter vor dem Bild postiert und auf Distanz gehalten wird. Alle ‚Gemütsregungen‘, Gefühle, Empfindungen muss das Bild mit visuellen Mitteln im Betrachter erzeugen. Das gelingt nur über komplexe, genau gesteuerte Wahrnehmungsprozesse, die wohl dosiert Wissen, Erfahrung und Gefühlslagen des Betrachters wecken, mischen und zueinander in Spannung setzen. Dazu bedarf es einer Dramaturgie, die Symbolbedeutungen, Handlungs-, Bewegungs- und Zeitachsen im simulierten Raum zueinander in ein konzeptuelles Verhältnis setzt. Der Betrachter wird auf spezifische Weise mit malerischen Mitteln aktiviert – möglichst so, dass er dieses Spiel nicht durchschaut. Das Aufrechterhalten von Neugier bedarf ungeklärter Gefühls- und Bedeutungsreste, die stark genug sind, den Betrachter mit dem Bild in Verbindung zu halten.

Wird dieser Gefühlsrest ‚aufgeklärt‘, indem das Denken die Rätsel löst und diese sich als methodisches Wissen um deren Machbarkeit einverleibt, dann wird die Magie des Bildes entkräftet. Übrig bleibt die Transparenz ästhetischer Bewältigungs- und Bemächtigungsstrategien, die Machbarkeit von Gefühlen als Faktor ästhetischer Macht. Übrig bleibt auch ein ‚erlöster‘ Betrachter, der sich durch *Ent*-Täuschung von ästhetischen Täuschungen freigemacht hat. Dieser Umstand schließt weiteren Bildgenuss nicht aus, er verändert ihn jedoch. Der Betrachter wird Teilhaber und Mitwisser ästhetischer Strategien zur Steuerung von Wahrnehmungsverhalten.

Geschieht der Prozess der Enttäuschung schnell, so hat sich der Künstler simpler Strukturen und Codierungen bedient, die in der Art und Weise, wie sie Gefühle im Betrachter anvisieren, leicht zu durchschauen sind. Wurde überdies ‚zu dick aufgetragen‘, sprechen wir gemeinhin von Kitsch. Bewegt sich hingegen der Künstler auf der Höhe seiner Zeit und bedient sich souverän komplexer, differenzierter Gefühlserzeugungsmuster, dann sprechen wir von Meisterwerken, weil ihre rätselhafte Wirkung und ihr durchtriebenes visuelles Spiel uns über Jahre oder Jahrhunderte beschäftigen können. So z. B. das Lächeln der Mona Lisa von Leonardo da Vinci oder die rätselhaften Motive, die Friedrichs „Der Mönch am Meer“ umtreiben.

Nun soll nicht behauptet werden, dass ‚große Künstler‘ besonders raffinierte Spekulanten sind und den Betrachter wissentlich und willentlich

‚hinters Licht‘ führen. Wohl sind sie ‚ausgefuchste‘ Kenner der Wirkungen ihres künstlerischen Tuns. Es ist Teil ihrer Profession, das zeitgebundene Wissen im Experiment, im praktischen Forschen und intuitiv zu überschreiten. Hierbei ist die Intuition von Erfahrungen, Empfindungsfähigkeit und praktischer ästhetischer Intelligenz geleitet, die ihrerseits reflexiv unterfüttert sind – sonst würde kein ‚Stil‘, keine ästhetische Strategie, kein charakteristisches Werk entstehen.

Die Ratio führt an die Grenzen des schon Begriffenen und der Begriffe heran, die Intuition und das Experiment überschreiten diese Grenze. Nur so – gewissermaßen von außen – lassen sich gesellschaftliche und ästhetische Codierungen erforschen, nutzen, ausweiten oder unterlaufen. Durch Ausreizen und Überschreiten des jeweils vorhandenen ästhetischen Repertoires können Künstler nachhaltige Spuren hinterlassen. Mit anderen Worten: Künstler tun ihren ‚Job‘, wenn sie sich, statt Vorgängiges zu wiederholen, an ästhetischen Wirkungsmechanismen abarbeiten und zu Grenzgängern werden.

Vermutlich ist und war das in den Künsten wie in den Wissenschaften immer so. Doch seit der Romantik kann sich der Bildende Künstler in dieser Funktion erkennen und reflektieren und wird seinerseits von der Gesellschaft unter diesem Blickwinkel wahrgenommen. Er entwickelt ein neues Selbst- und Rollenverständnis, welche ihm neue Perspektiven und Aufgabenstellungen darbieten. Mit der Romantik wird der Künstler ‚frei‘ – in jeder Hinsicht, denn die alten höfischen Arbeitgeber verlieren Geld und Macht, er muss sich mit neu entstehenden Märkten und neuen potentiellen Käuferschichten vertraut machen. Mit dieser Freiheit müssen die Künstler des 19. Jahrhunderts umgehen lernen. Sie werden zu freien ‚Gefühlsarbeitern‘ und Visionären, was sonst ließe sich jetzt zu Markte tragen?

Der Bildende Künstler wird zum exemplarischen Subjekt in einer Zeit, welche Subjektivität mehr und mehr gleichschaltet und als Ressource nutzt. Er wird zum Agenten und zur Projektionsfläche für Wünsche und Gefühle in einer heraufziehenden Massengesellschaft. Er wird zum ‚goldenen Kalb‘ der Individualität. Er wird ‚romantisch‘, aus eigenem Antrieb und im Sog der Geschichte.

Nachbemerkungen

Das Instrumentarium, mit dem ich die Bildanalyse durchgeführt habe, setzt sich zusammen aus einer gehörigen Portion an Produktionserfahrungen, vermischt mit Untersuchungsergebnissen aus Wahrnehmungs- und Perspektivforschung (z. B. Erwin Panowsky: Die Perspektive als ‚symbolische Form‘, in ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1980) und einem wesentlichen Rest an semiotischen Untersuchungsmethoden, wie sie in der Film- und Comicforschung entwickelt wurden (siehe auch U. Puritz, Comiclektüre und Alltagsverhalten, Ästhetik und Kommunikation, Materialien Ästhetische Erziehung, Berlin 1978).

Es ist bezeichnend, dass es zu Beginn der 70er-Jahre Psychologen, Medien- und Kommunikationswissenschaftler waren sowie jene Teile der Bildenden Kunst und der Kunstpädagogik, die sich mit ‚Visueller Kommunikation‘ befassten, welche die Rezeptionsweisen von Bildmedien klären wollten. Die Kunstgeschichte fühlte sich hierfür lange Zeit nicht zuständig und verpasste in der Folge die Weiterentwicklung von Analysemethoden, welche auch traditionelle Kunst erschließen helfen, was ich mit meinem Vortrag darlegen wollte.

Ebenfalls bezeichnend ist, dass die Erweiterung klassischer Bildikonographie unter den Aspekten von Sicht-, Bewegungs-, Handlungs- und Zeitachsen innerhalb perspektivischer Raumsimulationen von Comic- und Filmforschern in die Kunstpädagogik ‚eingeschleppt‘ wurde. Comic, Film und Fotografie sind die Erben der Bildsprachen des 19. Jahrhunderts und insbesondere der Romantik. Dies sowohl der Form als auch dem Inhalt nach: Sie sind die Virtuosen zentralperspektivischer Raumkonstruktionen und jener Gefühle, die sich darin ausbreiten lassen. In dieser ‚symbolischen Form‘ versucht das Subjekt, sich als zentral-perspektivisch geordnet zu entwerfen und zu begreifen: Die symbolische Form entspricht den Vorstellungen von einer Identität mit ‚Augenpunkt‘ als strukturierendem Zentrum. Dieses Subjektverständnis bildet Rohstoff und Material der Massenmedien.

Die Malerei hingegen hat sich seit Cézanne von derlei Bildräumen entfernt und diese mittlerweile beinahe gänzlich verlassen. Mit Aufkommen der Fotografie, des Films oder des Comics war die Bildende Kunst frei für neue Aufgabenstellungen und Herausforderungen. Die Maler erproben nun neue Identitätsentwürfe vom Subjekt als Collage, als im Fluss befindliches, zusammengebasteltes Gefüge.

Die ‚Neuen Medien‘ haben das klassische Repertoire perspektivischer Raumerzeugung verfeinert und ausdifferenziert. Ihre Wirkung und schnelle Verbreitung wurden gefördert durch Wahrnehmungskonventionen, an deren Entwicklung die Bildende Kunst lange Zeit maßgeblich beteiligt war.

Interessant dabei ist, dass Fotografie und Film der Malerei insofern nicht folgen können als sich die physikalischen Gegebenheiten eines Objektivs nicht aushebeln lassen: Verzerrungen verraten, dass Fluchtpunkt (Brennpunkt = Augenpunkt) und Sichtachse in eins fallen. Nur Shift-Objektive oder Computersoftware können diese entkoppeln. Der Comic hingegen, da frei von Diktionen optischer und physikalischer Gesetze, hat sich zum Platzhalter und Meister der Raumsimulation entwickelt und sich insofern Konstruktionsprinzipien, wie wir sie in Friedrichs Bild „Der Mönch am Meer“ vorfinden, einverleibt und weiterentwickelt.

In den 70er- und 80er-Jahren war der Austausch zwischen Psychologie, Soziologie, Semiotik und Kunstpädagogik rege. Seither, so scheint mir, haben sich die Wissenschaften und die Künste wieder eingeeigelt und sich aus der Unübersichtlichkeit interdisziplinärer Fragestellungen zurückgezogen, um ihre jeweiligen Welten übersichtlich zu halten und zu gestalten. Vielleicht war das notwendig für eine gewisse Zeit. Heute jedoch, wo wir über neue Formen der Verknüpfung von Fachdisziplinen nachdenken (siehe die Diskussionen um Modularisierung, Studium Generale etc. – *Stand 1999*), weil sich die Welt selbst im Zeitalter der Globalisierung neu verknüpft, scheinen mir viele Grenzziehungen obsolet und überprüfungsbedürftig. An vielen Stellen wird deutlich, dass die Einzelwissenschaften zwar Phänomene aus ihrer jeweiligen Perspektive betrachten können, sich diese jedoch nicht auf fachwissenschaftliche Ausschnitte reduzieren lassen. Der Zusammenhang bleibt unklar, die Erklärungen greifen zu kurz und bisweilen daneben.

So auch im Falle von Bildern wie „Der Mönch am Meer“. Ich habe große, weiße, noch ungeklärte Flecke in Bildbetrachtung und Kunstwissenschaft in meiner Analyse ‚mitgenommen‘, ohne sie bislang zu benennen. Zum Schluss meiner Ausführungen möchte ich sie jedoch anreißen, um deutlich zu machen, dass hier zur weiteren Klärung Interdisziplinarität nottut.

Aus_Sichten

In Friedrichs Bildern spielt das Meer eine besondere Rolle. Diesem ‚symbolischen Raum‘ wird man nicht gerecht ohne die Würdigung seiner Symbolgeschichte. Jean Delumeau führt dazu aus: „...das Meer (wurde) über Jahrtausende hinweg in seiner plumpen Größe, Macht, Unberechenbarkeit, Tiefe und Finsternis als Anti-Element angesehen, als negative Dimension und Ort der Verdammnis schlechthin.“ (J. Delumeau, *Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 55) Er fährt fort: „So war das Meer bis zu den Triumphen der modernen Technik im kollektiven Gefühlsleben mit den düsteren Bildern der Verzweiflung verknüpft.“ (Ebd., S. 63)

Seine Aussagen bezüglich der „Geschichte kollektiver Ängste“ Europas vom Spätmittelalter bis in die Frühe Neuzeit bestätigen die Aussagen der Kunstgeschichte und widerlegen sie zugleich. Folgt man Delumeau, so hat Friedrich nicht individuelle Gefühle an der Schwelle einer neuen Zeit thematisiert, sondern eine kollektive Gefühlsgeschichte ‚über Jahrtausende hinweg‘. Mithin kam nicht eine neue Subjektivität, ein neuer Inhalt zur Sprache, sondern das geschichtliche Subjekt hat sich im Medium der Malerei bislang unbeachtete Dimensionen seiner Genese vor Augen geführt und insofern Altes neu entdeckt.

Bringt man nun die Überlegungen von Delumeau mit jenen von Klaus Theweleit zusammen, die er im ersten Band von „Männerphantasien“ mit dem Untertitel „Frauen, Fluten, Körper, Geschichte“ ausführt (Frankfurt a. M. 1977), so ergibt sich in der Betrachtung von Friedrichs Bildern eine neue Wendung.

Friedrich ist ‚Mann des 19. Jahrhunderts‘, mithin Teil einer Geschichte der Männlichkeit. Diese konnotiert ‚die Frau‘ offensichtlich mit Wasser. „Immer wieder“, so Theweleit, „die Frau aus dem Wasser, die Frau als Wasser, als brausendes, spielendes, kühlendes Meer, als reißender Strom, als Wasserfall, als unbegrenztes Gewässer, durch das die Schiffe treiben“ (ebd., S. 358).

Demgegenüber entwickelt sich das männliche Ich zum Herrscher-Ich, „isoliert von den Frauen und gegen sie“ (ebd., S. 380). „Der Mann“, führt er aus, „der die Entgrenzung (der Frau) vornimmt und ermöglicht, wird im selben Prozess zu einer fest umrissenen Einheit, zu einem Zentrum von Kraft und Unternehmungsgeist, einem harten, gepanzerten Schiff,

das man hinausschicken konnte, damit es die Welt aus der Perspektive Europas erfasse und ‚ordne‘“ (ebd, S. 381).

In diesem Zusammenhang kommt der Perspektivität Bedeutung zu. „Die Einheit, unter der die Mannigfaltigkeit zusammengefasst wird, ist die der geometrisch rekonstruierten Wahrnehmung durch ein fiktives Auge“, zitiert Theweleit Rudolf zur Lippe und fügt an: „Heute, nach den Erfahrungen des Kolonialismus, einer zentralperspektivischen Unterwerfung der Völker der Erde durch Europa, wissen wir endlich, dass, wer ‚Perspektive‘ sagt, ‚Zentrum‘ sagt, ‚Ich‘ sagt (das sich alles Nicht-Ich zuordnet), letztlich also Unterwerfung sagt und Imperialismus.“ (Ebd., S. 382)

Somit stellt sich die Frage, inwiefern Friedrich mit seiner Malerei ein spezifisches Programm männlicher Gefühlsbildung ausgebreitet und in die Geschichte des abendländischen Blickes und der Mannwerdung eingespeist hat.

Es sollte zu denken geben, dass ausgerechnet das Nazi-Regime als geschichtliche Zuspitzung des „soldatischen Mannes“ (K. Theweleit, Das Ich des soldatischen Mannes, in ders., Männerfantasien 2. Männerkörper, zur Psychoanalyse des weißen Terrors, Frankfurt a. M. 1978, S 239 ff.) sich Friedrichs Gefühlslandschaften bediente. Dieser Umstand ist umso bedenkenswerter als die Universität Greifswald im Dritten Reich an der nazionalsozialistischen Aufbereitung Friedrichs aktiv beteiligt war und die Friedrichforschung selbst – nach kritischen Würdigungen in den 70er- Jahren (siehe Werner Hofmann (Hg.), Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt, Frankfurt a. M. 1974) – auf ihrem rechten Auge wieder an Sehschärfe verloren hat. Es besteht die Gefahr, dass diese Unschärfe in die diesjährigen Feierlichkeiten anlässlich des 225. Geburtstags des berühmten Sohnes der Stadt Greifswald hineingenommen wird.

Wie dem auch sei. Es gäbe noch viel zu ergründen, zu konkretisieren, zu präzisieren oder zu berichtigen. Friedrich, die Romantik und vieles mehr sind alles andere als geklärte Themen. Ich würde mir wünschen, dass die Wissenschaften an dieser Universität die Kunst als mögliches *Auge* wahrnehmen, um gemeinsam die Welt zu betrachten und zu entdecken. So wie der kleine Fisch, der Vogel und das Schwein in einem Kinderbuch von F. K. Waechter gemeinsam spielen und dabei feststellen: „Wir können noch viel zusammen machen.“

Soweit der Text von 1999. Über zwei Jahrzehnte sind vergangen. Im Zusammenspiel unterschiedlicher Disziplinen hätten wir am Caspar-David-Friedrich-Institut – und mit anderen Bereichen der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald – „viel zusammen machen“ können, um die Worte des Zeichners, Karikaturisten und Kinderbuchautors F. K. Waechter aufzunehmen. Während letzterer das Kinderbuch im Präsens verfasst hat, muss ich hier leider den Konjunktiv bemühen: Wäre, hätte, könnte ... Erweist sich Wirklichkeit als allzu ‚wirklich‘, bisweilen als nachgerade ‚würg‘lich; so bleibt nur der Konjunktiv, um das Mögliche als weiterhin möglich in Erinnerung zu halten.



Abb. 25: Caspar-David-Friedrich-Gemäldesammlung in der Alten Nationalgalerie von Berlin (Stand Mai 2022)

Ulrich Puritz

Blickarbeiter, Raumwerker, Kunstprozessor, Publizist und Verleger; freiberuflich tätig, lebt und arbeitet in Berlin.

1948 geboren in Quedlinburg/Harz, aufgewachsen in Frankreich und im Saarland. Studium der Psychologie, Soziologie, Philosophie, Pädagogik, Bildenden Kunst und Politologie in Berlin/West. Abschluss als Lehrer mit den Fächern Bildende Kunst und Politologie. Jugendkulturarbeit (seit 1971). Lehrer und Projektpädagoge (1977–1981, 1989–1996). Öffentliche Interventionen (seit 1981). Redakteur der Zeitschrift *Ästhetik und Kommunikation* (1978–1987). Künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter der Hochschule der Künste Berlin (1981–1989, heute Universität der Künste), Schwerpunkte: ambulante Kunstpraxis/künstlerische Forschung in wechselnden Kontexten. Kunstprofessor am Caspar-David-Friedrich-Institut der Universität Greifswald (1996–2014), Schwerpunkte: Erforschung experimenteller Praxis in den Bereichen Zeichnung, Malerei, Fotografie, Skulptur und Raum sowie in transdisziplinären Verknüpfungen. Gründung des Ausstellungs- und Studienprojektes „eye-[kju:]“, projektraum für kontextuelle zeitgenössische kunst“ (BioTechnikum Greifswald, 2001–2007), gemeinsam mit Daniel Rode (bis 2003) und Christine Schmerse. Seit Gründung (2007) Mitglied des „Artcube – Raum für zeitgenössische Kunst e.V.“ In Vertretung der Universität Greifswald Dozent und Mitglied des Leitungsteams ‚Ästhetische Bildung‘ an der Akademie der kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW (Remscheid, 2007–2014).

Seit 1987 gemeinschaftliche Kunstpraxis, Künstlerreisen und Ausstellungsprojekte mit Christine Schmerse, zunächst unter dem Namen „Die Firma“, seit 2008 als „bei Schmitz“. 2012 Gründung des Kleinverlags „bei Schmitz: Kunst, Medien, Räume“.

www.bei-schmitz.de

www.ulrich-puritz.de

www.eye-kju.de

www.fleurs-du-mal.de

www.flux-tours.de

IMPRESSUM

Ulrich Puritz

„DER MÖNCH AM MEER“ UND DIE MÖWEN

Macht der Gefühle – Gefühle machen

Caspar David Friedrich und die Aktualität des Romantischen

Konzept | Arbeitsskizzen | Reproduktionen | Postproduktion

Ulrich Puritz, Christine Schmerse: bei Schmitz

Lektorat

Sebastian Koepke-Millon

Verlag

bei Schmitz

Christine Schmerse & Ulrich Puritz

Kunst • Medien • Räume | Berlin

info@bei-schmitz.de

www.bei-schmitz.de

ISBN 978-3-9820039-5-5

© bei Schmitz

Berlin 2022

Alle Bildanalysen zum weltberühmten Gemälde von Caspar David Friedrich „Der Mönch am Meer“ drehen sich um die Frage: Wie schafft es der Maler, mit bildnerischen Mitteln im Betrachter das Gefühl von Einsamkeit hervorzurufen? Die einhellige Meinung dazu lautet, der Mönch sei einsam und durch Identifikation seitens des Betrachters würde die Einsamkeit auf letzteren übergehen. Doch vor Original ist unschwer zu sehen: Der Mönch ist keineswegs einsam. Friedrich setzt ihn wohl kalkuliert mit unterschiedlichen Möwengruppen in eine bislang unbeachtete, aufschlussreiche Beziehung. Wer den Blick fotografierend an das Gemälde heranträgt und zeichnend darin herumführt, wird weitere Hinweise finden, die einer Identifikationstheorie widersprechen.

Und dennoch erzeugt das Gemälde Einsamkeit und Verlorenheit im Betrachter. Es bedarf also anders lautender Erklärungen, um dieses Rätsel zu lösen. Das ist es, was der hier als Text-Bild-Gefüge ausgebreitete Vortrag, den Ulrich Puritz 1999 an der Universität Greifswald gehalten hat, leisten möchte. Bis heute bestimmt die Identifikationsthese den kunstgeschichtlichen Diskurs – Grund genug, die damaligen Überlegungen neuerlich zur Diskussion zu stellen.

ISBN 978-3-9820039-5-5



bei Schmitz

KUNST • MEDIEN • RÄUME

B E R L I N