

## Sehen im Glauben: Das Bild als religiöse Bildkritik

*Kyriaki Kallianou*

(Aristoteles Universität Thessaloniki)

*Katharina Preyer*

(Aristoteles Universität Thessaloniki / Universität Wien)

Rezension zu:

**Grave, Johannes: *Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik.***

**Zürich/Berlin: diaphanes 2011, ISBN 978-3-03734-165-0.**

In seinem Werk *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik* versucht der Kunsthistoriker Johannes Grave, dem Anspruch des Malers auf die Spur zu kommen, eine neue Erkenntnisart zu konstituieren und eine religiöse Bildkunst in Form von Landschaftsmalerei zu ermöglichen, ohne mit dem protestantischen Abbildungsverbot zu konfliktieren. Dabei legt er sein Forschungsfeld über eine Schnittstelle der Kunstgeschichte, Literatur- und Kulturwissenschaft.

Die Arbeiten von Helmut Börsch-Supan und Sigrid Hinz haben in Bezug auf die Werksauflistung und die Datierung der Werke des Malers eine Grundlage geschaffen. Dank diesen ist die Forschung zu Caspar David Friedrich ab den späten 70er Jahren vor allem von Detailuntersuchungen bestimmt. Unter philosophischen, psychologischen, psychoanalytischen und theologischen Gesichtspunkten wird interdisziplinäre Theoriebildung

betrieben. Die Bedeutungsoffenheit sowie gegensätzliche Aussagen von Friedrich selbst in seinen Briefen führen zu unterschiedlichen Positionen in der wissenschaftlichen Diskussion um den Maler. Grave setzt sich in seiner Interpretation von Friedrichs Naturdenken und Religiosität in der Bildkunst über den aktuellen Forschungsstand hinweg. Börsch-Supans religiöser Interpretation der Bildsymbole hält er ein Glaubensverständnis Friedrichs entgegen, das nicht durch Naturfrömmigkeit, sondern durch die Kreuzesdarstellung zum Ausdruck gebracht wird. Das **Sehen im Glauben** soll die Offenbarung Gottes implizieren. Somit konterkariert er auch den Pantheismus, den Carl Gustav Carus, ein Freund Friedrichs, in dessen Landschaftsmalerei verortet. Der Verweis auf Luthers Kreuzestheologie, die Grave zur Bedingung des Sehens im Glauben macht, ist auch bei Karl Ludwig Hoch zu finden.

Die Problematisierung der Betrachterposition taucht bei Grave bereits 2001 in einer Arbeit zum Phänomen des Erhabenen in Friedrichs Werken auf (*Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs »Eismeer« als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*. Weimar: VDG 2001). In *Glaubensbild und Bildkritik* macht er sie zum Dreh- und Angelpunkt der Überlegung, wie ein offener Wahrnehmungsprozess durch das Oszillieren des Blicks zwischen dem Bildinhalt und seiner Flächigkeit möglich werden kann. Unter Einbezug kulturkontextueller Aspekte wird ermittelt, inwiefern die Landschaftsmalerei Ausdruck einer religiösen Bildkunst sein kann, die einem religiös bedingten Zweifel am Bild und einem rein wiedererkennenden Sehen gerecht werden kann.

Die Frage nach dem Ausdruck dieser Skepsis und dem Akt des Sehens bildet den Ausgangspunkt von Graves Überlegungen. Sie ist bereits für Friedrich brisant, als er sein Schaffen neu zu definieren versucht. Welche Rolle spielt der religiöse Glaube in einem neuen Bilddenken, das der protestantischen Bildideologie und Friedrichs Konfession gerecht werden soll?

Antworten sind in der Auseinandersetzung mit Friedrichs Gemälden

angesichts einer Verschränkung von Offenbarung und Entzug zu finden. Nimmt man exemplarisch das Frühwerk *Alte Frau mit Sanduhr und Buch* aus dem Jahr 1802, steht man vor einem irritierenden Betrachtungsprozess. Eine nachahmende Haltung zum Porträt der alten Frau wirft den Blick des/der Betrachter/in direkt auf das beleuchtete Buch, das sie liest. Der Vers aus dem Johannesevangelium „seelig sind, die / da glauben, ob sie / gleich nicht sehen“ (Grave, 13) ist dort zu lesen. Welche Wirkung dieses **Nicht-Sehen** im Vers induktiv auf die bildliche Form des Bildes hin zum/r Betrachter/in, der/die dieses Bild sieht, ausübt, erklärt Grave im ersten Kapitel des Buches.

Ein historischer Rückblick auf die romantischen Landschaften um 1800 vollzieht sich im zweiten Kapitel des Buches. Inspiriert vom französischen Konzept der *rêverie* wandert der/die Betrachter/in imaginativ in den bildlichen Landschaften sowie in den englischen Landschaftsgärten der Zeit. Für Friedrich liegt die Problematik aber in der Festigung der ästhetischen Grenzen. Inwieweit die Verschmelzung zwischen Landschaft und Betrachtterraum kontrollierbar ist, wird in diesem Kapitel eruiert.

Die Möglichkeit einer Neubestimmung des religiösen Bildes durch die Landschaftsmalerei ist Gegenstand des

dritten Kapitels und wird anhand von Friedrichs Werk *Das Kreuz im Gebirge / Tetschener Altar* (1807/08) behandelt. Weiters formuliert Grave eine Erwiderung auf Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohrs Kritik auseinander. Friedrichs bildliche Rahmung und Symmetrie nach dem Goldenen Schnitt mit dem Kreuzesstamm brechen die bisher inkommensurable Tiefe zwischen Betrachter/in und Landschaft. Das Kreuz und später das Kruzifix als sakrales Symbol entzieht sich einerseits im Bild, und stellt andererseits gemäß der Lutherischen Kreuzestheologie ein Bild Gottes dar: „so erweist sich der *Tetschener Altar* als Bild des Bildes des Bildes“ (Grave, 61)

Unbehagen angesichts der Untiefe der Darstellung erfährt man im vierten Kapitel vor dem Bild *Der Mönch am Meer* (1808-1810). Friedrichs eingeführte Rückenfigur lädt zur Identifikation ein, während sie sich durch die Abwendung dem/der Betrachter/in entzieht. Seine/ihre eigene Souveränität wird infrage gestellt und ein starker Anspruch geht mit unerfüllter Sehnsucht einher; „‘das aber, wohinaus ich mit Sehnsucht blickte, die See, fehlte ganz““ (Grave, 68) zitiert Grave den Schriftsteller Clemens Brentano an dieser Stelle. Das Fehlen perspektivischer Tiefe

zwingt den Blick des/der Betrachter/in zu einer verstörenden Oszillation zwischen der Landschaft und dem Bild in seiner Bildlichkeit. Heinrich von Kleists Metapher der **weggeschnittenen Augenlider** in einem ekphrastischen Textstück sowie ein gewalttätiger Akt der Bildbetrachtung, der die Unversehrtheit des Sehens bedroht, werden im Kapitel ausführlich vorgestellt.

Vergleicht man den Meeresstreifen im *Mönch am Meer* mit dem Nebelstreifen in Friedrichs Gemälde *Die Abtei im Eichwald* (1809/10), wird man von einer neuen Form des Unbehagens herausgefordert. Ein halb transparentes, halb opakes Braun, das sich als Nebel zu erkennen gibt, verschiebt den Blick des/der Betrachter/in vom Dargestellten zurück zur Darstellung und umgekehrt. Ein konzentrierter Blick auf die Bildmotive wie etwa das gotische Lanzettfenster der Abteikirche und der Trauerzug der Mönche impliziert aber nicht ihre Wiedererkennung. Friedrichs Geheimnis des Grabes und der Zukunft, das sich nur vor dem/der im Glauben sehenden Betrachter/in offenbart und einen offenen Wahrnehmungsprozess verlangt, wird im fünften Kapitel des Buches dargestellt.

Der Übergang vom Bild des Kreuzes und des Kruzifixes zur Kirchenvision, die dogmatisch instrumentalisiert

bleibt, wird im sechsten Kapitel im Blick auf Friedrichs Gemälde *Die Kathedrale* (1816-20) thematisiert. Architektonisch gesehen weist das Bild ein spitzbogiges, abschließendes Hochformat auf, das die Form der gotischen Lanzettfenster aufgreift. Durch die **mise en abyme** Struktur steht der/die Betrachter/in vor dem Dilemma, die visionäre Erscheinung der Kirche als Gläubige/r zu verehren oder die Bildlichkeit der Darstellung dieser Vision zu bewundern. Die Idee des „Ausblicks in die Transzendenz“ (Grave, 98) sowie ein Vergleich mit Raffaels *Sixtinischer Madonna* (1512/13) werden im Kapitel von Grave ausgeführt.

Mit einer imaginären Fahrt durch das Gemälde Friedrichs *Auf dem Segler* (1818-20) schließt sich Graves *Glaubensbild und Bildkritik*. Wichtig ist jetzt für den/die Leser/in festzustellen, wo die Grenzen eines selbstreflektierenden Sehens liegen und wo das Sehen im Glauben anfängt. Auf Friedrichs Theologie des Bildes basiert zuletzt die Entscheidung des/der Betrachter/in, sich mit den Rückenfiguren zu identifizieren und die visionäre Erscheinung einer Stadt mit zahlreichen gotischen Kirchtürmen anzusteuern, die an den Topos der **navigatio vitae** erinnert.

Der Frage, wie eine neue religiöse Bildkunst zu denken ist, geht Grave

gekonnt auf die Spur. Schrittweise beleuchtet er den Grundgedanken von Friedrichs Bildtheorie. Die einzelnen Aspekte werden an Friedrichs Gemälden durchexerziert, sodass dem/der Leser/in das Verständnis durch eine bildliche Darstellung erleichtert und eine selbstreflektierte Teilnahme an der Bildkritik ermöglicht wird. Die Offenheit des Wahrnehmungsprozesses eröffnet neue Wege für eine kunsthistorische Diskussion. Der Bezug zu dem Einfluss von Luthers Kreuzestheologie auf das Schaffen Friedrichs kann die kunsthistorische Forschung für ein Verständnis seiner Kunst sensibilisieren, das seinen ausgedrückten Intentionen Platz in der Rezeption seiner Kunstwerke einräumt.

Spannend für die literaturwissenschaftliche Forschung sind Graves Bezüge auf die Momente der Ekphrasis durch Friedrichs Briefe sowie literarische Texte, die sich mit der Rezeption der Gemälde auseinandersetzen. Nicht nur seine Bildtheorie, sondern auch seine eigene Kunstbeschreibung formuliert Friedrich in der Hoffnung, deutlich zu machen, worin die Bedeutung des Aktes des Sehens im Glauben in seinen Werken liegt. Auch im Verweis auf einen Text Kleists zu dem Bild *Mönch am Meer* liegt ein wichtiges Moment des Ausdrucks von Friedrichs Malerei

in der Sprache. Durch die Beschreibung des Bildes reflektiert er auch über dessen Wirkung. Die Irritation des/der Betrachter/in, die Friedrich mit seiner Methodik provoziert, wird laut Kleist in der Bildbetrachtung bestätigt. Er spricht von einem Blick mit weggeschnittenen Augenlidern angesichts der fehlenden Rahmung und perspektivischen Erschließung des Bildes.

Der intentionale Charakter von Friedrichs Kunst, der an diversen Stellen im Werk untersucht wird, stellt ein Moment kulturwissenschaftlicher Forschung dar. Graves Überlegungen bilden einen interdisziplinären Ansatz, der sich Aspekte mehrerer Forschungsbereiche bedient. Die gegenseitigen Einflüsse, die dadurch ans Licht gebracht werden, stellt er in den Kontext einer Bildtheorie Friedrichs, die über den Prozess der bildimmanenten Betrachtung und Interpretation hinausgeht.

Im Buch herrscht eine klare Strukturierung, die Graves Gedanken gut nach und nach entfaltet. Die Kritik am Sehen, die Suche nach einem Rezeptionsprozess, der den Widerstreit zwischen dem Dargestellten und der Darstellung austragen kann, und die Offenbarung Gottes im Entzug als Grundlage dieses Widerstreits werden anschaulich und stringent vermittelt. Der deutliche Ausdruck und die bildlichen Erklärungen machen das Werk auch einer Leserschaft ohne fachliche Vorkenntnisse zugänglich.

Ob als Forschungsbeitrag diverser Disziplinen oder als grundlegendes Verständnis für den/die interessierte/n Museumsbesucher/in – Grave versteht sich exzellent darauf, die kunsthistorische Diskussion um Caspar David Friedrich um eine kontingente Theorie zu erweitern und für andere Bereiche fruchtbar zu machen.