

Caspar David Friedrichs »Tetschener Altar«

Werner Busch (Berlin)

Die Ausstellung von Friedrichs »Tetschener Altar« (Abb. 1),¹ Weihnachten 1808, verursachte geradezu einen Aufruhr, spaltete die Öffentlichkeit und machte Friedrich mit einem Schlag, mit einem Bild, zu einer Art frühromantischer Identifikationsfigur. Die kunsthistorische Forschung hat dem insofern Rechnung getragen, als sie die Gedanken von Schlegel und Schelling, von Novalis oder Tieck und allem, was sonst noch Rang und Namen in der frühromantischen Literatur und Theorie hat, an Friedrich herangetragen hat. Das ist per se natürlich nicht falsch, der eine oder andere Aspekt von Friedrichs Werk wird auf diese Weise sinnvoll erhellt. Friedrich, der Naturmystiker, bekommt seinen Platz im frühromantischen Denken. Doch wird auf diese Weise zweierlei verhindert: 1. eine genauere strukturelle Analyse des Bildes selbst, die über die Konstatierung, daß es Brüche im Werk gibt, hinauskäme und 2. eine genauere historische Verankerung. Nun gibt es für beides in der Forschung Ansätze, die jedoch aus bestimmten Gründen nicht wirklich fruchtbar geworden sind.

1. Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat. Nr. 167 (dieses Standardwerk mit Werkverzeichnis im folgenden zitiert als BS); *Kat. Ausst. Caspar David Friedrich 1774-1840*, Hamburger Kunsthalle, München 1974, Kat. Nr. 74; Joseph Leo Koerner: *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*, London 1990, S. 47-68, 97-148.

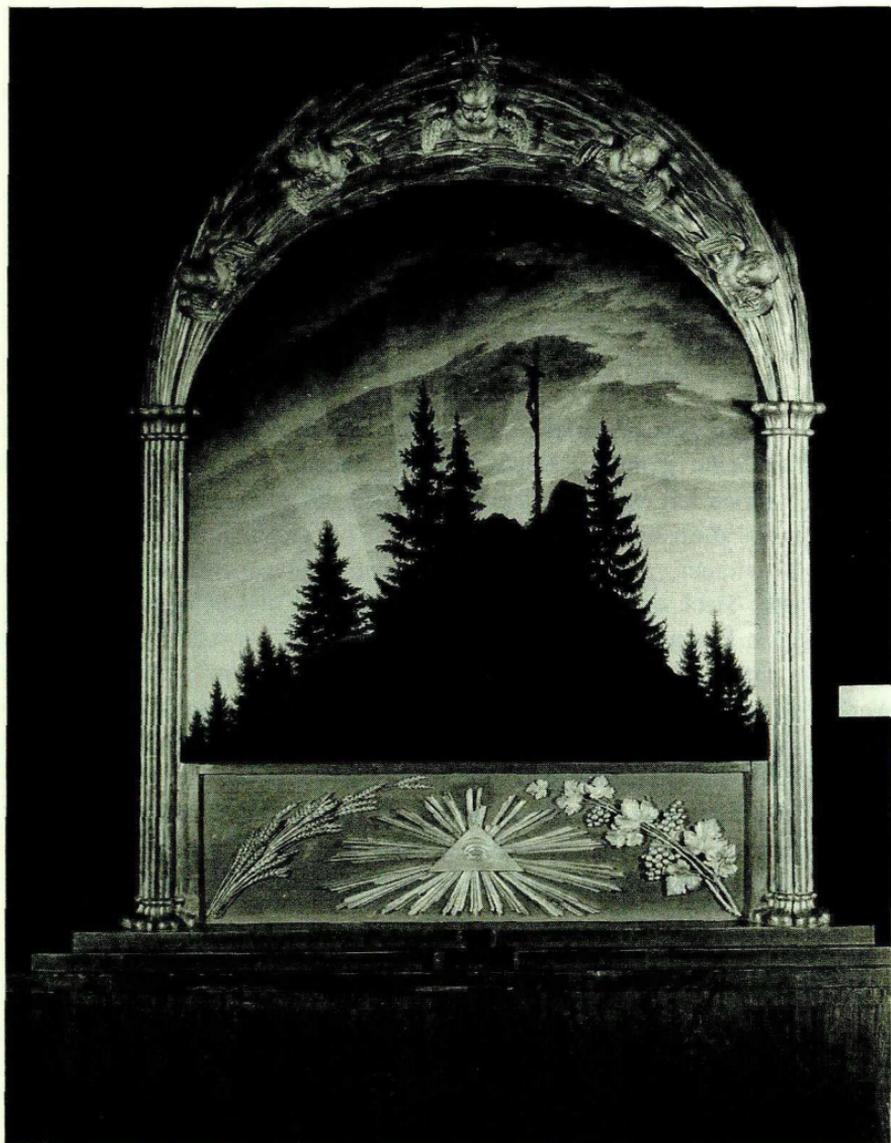


Abb. 1

Helmut Börsch-Supan hat die Ergebnisse seiner eigenen Dissertation von 1958 zur »Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich«² in seinem Standardwerk mit Werkverzeichnis nicht wieder aufgegriffen, sie erschienen ihm als einseitig formanalytisch, was zweifellos zutrifft, doch legen sie andererseits Grundprinzipien Friedrichscher Bildanlage frei. Die einzige Arbeit, die sich danach mit Gestaltungsproblemen bei Friedrich beschäftigt hat, ist ein sehr subtiler Aufsatz von Michael Brötje, der einen strukturellen Vergleich Friedrichscher Landschaften mit niederländischen Bildern unternimmt.³ Dieser Aufsatz ist trotz seiner vorzüglichen Detailbeobachtungen so gut wie nicht rezipiert worden. Der Grund dürfte darin zu sehen sein, daß er im Endeffekt überzieht, Friedrich allein mit abstrakten Bildlichkeitsreflexionen befaßt sieht, ihm eine extreme Bildbewußtheit unterstellt und dabei ein Interpretationsverfahren nutzt, das ganz offensichtlich in Parallele zu Versuchen gebildet ist, die Bilder von Rothko und Newman als Eröffnung von Transzendenzenerfahrung zu deuten. Die strukturellen Beobachtungen der Arbeiten von Börsch-Supan und Brötje jedoch gilt es aufzugreifen.

Auch die Arbeiten zur historischen Verankerung Friedrichs können ihre Einseitigkeit nicht verleugnen. Das zitierte Standardwerk von Börsch-Supan ist als Quellenkompendium, trotz inzwischen erfolgter Nachträge,⁴ unersetzlich, die religiöse Ausdeutung des Œuvres krankt dagegen an der Annahme eines verbindlichen, symbolisch-ikonographischen Vokabulars, das generelle protestantische Glaubensüberzeugungen zeichenhaft verdichtet sieht. Das mündet schließlich in ein systematisches Verzeichnis der Bildgegenstände, denen objektive Bedeutungen zugeschrieben werden.⁵ Dazu in Opposition trat die politische Ausdeutung Friedrichs.⁶ Sie kehrte den progressiven Friedrich hervor auf Kosten des als konservativ begriffenen religiösen. Forschungsgeschichtlich fußt diese Richtung vor allem wohl auf einem einzigen kleinen

2. Helmut Börsch-Supan: *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, München 1960.

3. Michael Brötje: »Die Gestaltung der Landschaft im Werk Caspar David Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 19, 1974, S. 43-88.

4. Karl-Ludwig Hoch [Hrsg.]: *Caspar David Friedrich — Unbekannte Dokumente seines Lebens*, Dresden 1985; Hoch ergänzt BS und Sigrid Hinz [Hrsg.]: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Berlin 1968 (zugleich München 1968, ³München 1974).

5. BS, S. 224-231.

6. Peter Märker: *Geschichte als Natur. Untersuchung zur Entwicklungsvorstellung bei Caspar David Friedrich*, phil. Diss. Kiel 1974; Berthold Hinz (u. a.): *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*, Gießen 1976; Peter Rautmann: *Caspar David Friedrich. Landschaft als Sinnbild entfalteter bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung*, phil. Diss. Frankfurt-Bern-Las Vegas 1979.

Buch: Hans-Wolf Jägers *Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz*, Stuttgart 1971. Der hier entfalteten Metaphorik wurde eine ebensolche symbolische Eindeutigkeit zugeschrieben wie Börsch-Supan sie den religiösen Zeichen zugemessen hatte. Von daher schlossen die religiöse und die politische Ausdeutung einander aus. Wurde jedoch von seiten der Vertreter der politischen Deutung Friedrichs die, etwa beim »Tetschener Altar«, nicht zu leugnende religiöse Dimension behandelt, dann wurde in Friedrich, durch frühromantische Literatur durchaus abgesichert, der Nihilist gesehen, der in seinen Bildern das Ende der Gültigkeit der Religion demonstrierte.⁷ Angesichts der Fülle der Quellenzeugnisse zur Religiosität Friedrichs, etwa in Form von eigenen Gedichten, läßt sich diese Position nicht halten, so sehr, wie wir sehen werden, der »Tetschener Altar« sie nahelegen könnte.

Nun ist über die Religiosität Friedrichs durchaus schon differenzierter gehandelt worden, aber auch diese Ansätze sind seltsamerweise nicht wirklich aufgegriffen worden. Schon 1950 hat Klaus Lankheit Friedrich im Neuprotestantismus Schleiermacherscher Provenienz verankern wollen⁸ und hat vor allem Gerhard Eimer 1982 sehr differenziert zur Dialektik des Glaubens bei Friedrich geschrieben.⁹ Daß Eimers Buch nicht die Beachtung gefunden hat, die es verdient, mag daran liegen, daß die Religiosität, die er beschreibt, von ihm selbst mit Ethos und Pathos propagiert wird. Dieser Bekenntnischarakter hat wohl irritiert. Heute ist es offenbar Aufgabe, alle diese Ansätze zusammenzuführen und gegeneinander abzuwägen, Friedrichs bildsprachliches Verständnis, formal wie inhaltlich, vor allem in seiner Wechselwirkung zwischen Form und Inhalt zu schildern. Ein erster, wie mir scheint, sehr erfolgreicher Versuch ist von Joseph Leo Koerner unternommen worden, 1990 in seinem Buch *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*;¹⁰ meine folgenden Bemerkungen zum »Tetschener Altar« gehen ebenfalls in diese Richtung, versuchen aber, in der Synthese aufgrund struktureller Beobachtungen noch einen Schritt weiterzukommen.

7. Bes. Donat de Chapeaurouge: »Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs ›Tetschener Altar‹«, in: *Pantheon* 39, 1981, S. 50-55; zuvor: Norbert Schneider: »Natur und Religiosität in der deutschen Frühromantik — zu Caspar David Friedrichs ›Tetschener Altar‹«, in: *Hinz*: op.cit. (Anm. 6), S. 111-143.

8. Klaus Lankheit: »Caspar David Friedrich und der Neuprotestantismus«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 24, 1950, S. 129-143.

9. Erhard Eimer: *Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich (= Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, Bd. 1)*, Frankfurt a.M. 1982; gleichzeitig: Werner Hofmann: »Caspar David Friedrichs ›Tetschener Altar‹ und die Tradition der protestantischen Frömmigkeit«, in: *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 1, 1982, S. 135-162.

10. Koerner: op.cit. (Anm. 1).

Die ältere Forschung nahm an, die 1809 bei Rühle von Lilienstern geschilderte Entstehungsgeschichte von Friedrichs »Tetschener Altar« entspreche den Tatsachen.¹¹ Rühle hatte angegeben, die nachmalige Gräfin Thun und Hohenstein habe kurz vor ihrer Hochzeit auf einer Dresdener Ausstellung — sie fand März 1807 statt — eine ganz ausgeführte Sepia Caspar David Friedrichs mit einem Kreuz im Gebirge gesehen, die aufgrund ihrer unüblichen landschaftlichen Komposition kontrovers diskutiert worden sei, und sei so begeistert gewesen, daß sie ihren zukünftigen Mann gebeten habe, sie für sie zu erwerben. Um sie zur Hochzeit zu überraschen, habe Graf Thun bei Friedrich ein Gemälde gleichen Themas in Auftrag gegeben, das als Altarbild für die auf Schloß Tetschen einzurichtende Hauskapelle gedacht gewesen sei. Nach einigem Sträuben habe sich Friedrich in diesen Auftrag gefunden, das Bild in Öl, trotz nur geringer Erfahrungen in diesem Medium, gemalt. Friedrich selbst habe den Vorschlag gemacht, einen Rahmen für das Bild zu entwerfen, um es in Harmonie zur kleinen Kapelle — gemeint ist wohl: mit seiner Funktion als Altarbild — zu bringen. So sei es geschehen. Doch weil Friedrichs Freunde den Wunsch geäußert hätten, das fertige Bild, bevor es auf das böhmische Schloß geschickt würde, noch einmal zu sehen, habe es Friedrich in seiner Wohnung dem Publikum vorgeführt. Um einen Eindruck von der Wirkung des Bildes an seinem Bestimmungsort zu erwecken, habe er den Raum verdunkelt, Lampen angebracht, das Bild auf einen Tisch gestellt und diesen mit schwarzem Tuch verhängt. Rühle berichtet, der Andrang bei der Ausstellung sei gewaltig gewesen, Friedrich habe deshalb den Raum einige Tage zugänglich gehalten, wobei er selbst verreist sei. Dies fand, wie gesagt, Weihnachten 1808 statt.

Die vorher ausgestellte, 1806/07 zu datierende Sepia scheint nicht erhalten, wohl aber eine offenbar aufgrund von Flecken verworfene, nicht gänzlich ausgeführte erste Fassung dieser Sepia, die ähnlich zu datieren sein dürfte.¹² Sie zeigt die Komposition im Querformat mit weiter ausladenden Fichten, im Zusammenhang mit der Umwandlung der Kompositionen in ein Hochformat für den »Tetschener Altar« hat Friedrich wohl April und Mai 1807 noch einmal Studien vor schlankeren Fichten gefertigt.¹³ Das spricht dafür, daß Friedrich in der Tat gleich nach der Ausstellung März 1807 mit der Vorbereitung zum Ölbild begonnen hat, und dieses Ende 1808 mitsamt seinem von Fried-

11. Rühles Texte: Hinz: op.cit. (Anm. 4), S. 183-195 und Rühle von Lilienstern: *Reise eines Malers mit der Armee im Jahre 1809*, Rudolfstadt 1810, S. 42-44.

12. Zum Ramdohrstreit ferner: Timothy Mitchell: »What mad Pride: Tradition and Innovation in the »Ramdohrstreit««, in: *Art History* 10, 1987, S. 315-27; BS 145.

13. Nachweis der Tannenzeichnungen bei BS 167.

rich selbst entworfenen Rahmen vollendet war. Als Reaktion auf die Ausstellung erschien bereits Januar 1809 in der »Zeitung für die elegante Welt« Basilius von Ramdohrs vernichtender Aufsatz, der selbst wieder zahlreiche Antworten herausgefordert hat.¹⁴

Nun sind 1977 in einem tschechischen Archiv aus den Papieren der Familie Thun Hinweise aufgetaucht, die die Entstehungsgeschichte entschieden verändern und verkomplizieren.¹⁵ Danach sind Graf Thun und seine Verlobte Gräfin Brühl Ende Juli/Anfang August 1808 bei Friedrich im Atelier gewesen, sie haben offenbar das angefangene Bild gesehen und am 2. August den Kammerherrn Baron von Miltitz zu Friedrich geschickt mit dem Auftrag, das Bild zu kaufen. Am 6. August berichtet Gräfin Brühl in einem erhaltenen Brief vom Resultat dieser Bemühungen:

»Das schöne Kreuz ist leider! nicht zu haben! der brave Norde hat es seinem Könige verehrt, und obwohl er keine Gelegenheit hat es ihm zukommen zu lassen, und bis dahin wohl auch noch einige andre Stücke verfertigen könnte, so will er es doch nicht geben.«¹⁶

Am 5. September heirateten die Thuns, bei der Ausstellung im Dezember scheint längst klar gewesen zu sein, daß das Bild nun doch nach Tetschen geht. Im Januar 1809 ist in einem Thunschen Brief von Transportschwierigkeiten die Rede, das Bild bleibt bis Ende März in Dresden. Friedrich möchte es vor Ort sehen, er wird hingehalten, denn entgegen der Verabredung kann das Bild nicht in der Hauskapelle aufgestellt werden, weil eine solche gar nicht existiert und auch nicht eingerichtet wird. Es ist dann die Rede davon, daß das Bild nach Prag gehen solle, Friedrich möchte es nun dort in Augenschein nehmen, wird wieder hingehalten, offenbar ohne sein Wissen wird es schließlich in Tetschen im Schlafzimmer der Gräfin aufgestellt, wo es bis weit ins 19. Jahrhundert hinein verblieb, wie eine Fotografie dokumentiert, die es zugleich begleitet zeigt von einer gerahmten druckgraphischen Reproduktion von Raffaels Dresdener »Sixtina«.¹⁷

14. Ramdohrs Text: Hinz: op.cit. (Anm. 4), S. 138-157; die Antworten ebd., S. 157-178; Ramdohrs Antwort darauf: ebd., S. 178-183; BS, S. 72-75.

15. Eva Reitharovà: *Obrazy C.D. Friedricha ve ověta dokladu byr. Thun Hohenstein-ského Archivu v. Deciné*, Umění Praha 1977, S. 44 ff.; Eva Reitharovà und Werner Sumowski: »Beiträge zu Caspar David Friedrich«, in: *Pantheon* 35, 1977, S. 41-50.

16. Zit. bei Reitharovà/Sumowski: op.cit. (Anm. 15), S. 43.

17. Karl-Ludwig Hoch: »Der sogenannte Tetschener Altar Caspar David Friedrichs«, in: *Pantheon* 39, 1981, S. 322-326, mit Kritik an de Chapeaurouges Nihilismusthese, Abb. S. 324.

Beide Bilder dürften an diesem Ort nicht eigentlich Andachtsbildfunktion gehabt haben, vielmehr dokumentiert die Aufbewahrung die Unsicherheit im Umgang mit religiösen Bildern am Anfang des 19. Jahrhunderts. Ihr Status ist unklar, sie konnten noch religiöse Funktion ausüben, Friedrich hatte sein Bild zum Altarbild deklariert, doch der berühmte Vorbehalt des Freiherrn von Ramdohr, die Landschaft schein auf die Altäre kriechen zu wollen, benennt das Problem sehr präzise. Gattung und Funktion sind nicht eindeutig, die ästhetische Nutzung wird vorherrschend, das Museum wird im Endeffekt der für seine Rezeption geschaffene adäquate Ort sein. Doch wie und warum kam es schon zuvor zum Funktionswandel? Wenn Friedrich es seinem König Gustav Adolph IV. von Schweden übereignen wollte, wozu er sich als pommerischer Schwede offenbar gedrängt sah, war es dann ursprünglich ein politisches Bild mit antinapoleonischer Tendenz, das seinen König, den letzten vielleicht noch hoffnungsvollen Gegner Napoleons, verherrlichen wollte? Möglich ist das durchaus, doch gilt es, die Umstände genauer zu beschreiben und vor allem das Bild in seiner strukturellen Anlage an einem derartigen Kontext zu messen. Friedrich kannte Gustav Adolph; er dürfte ihm spätestens bei dessen regelmäßigen Besuchen in Dresden zwischen 1803 und 1805, die den Verhandlungen mit England gegen Frankreich dienten, begegnet sein, danach ist ein Treffen 1806 in Greifswald wahrscheinlich. Gustav Adolph war auch als Politiker ein Romantiker, als einer der wenigen war er gegen den Reichsdeputationshauptschluß von 1803 gewesen, hatte unter den Folgen der Säkularisation gelitten und gegen die Auflösung des Reichstags in Regensburg protestiert, er blieb ein Anhänger des Alten Reiches und hatte damit Napoleon ein für allemal gegen sich. 1805 gelang es ihm noch einmal, die französischen Truppen aus Pommern zu vertreiben, dessen Herzog er auf der Grundlage der Vereinbarungen des Westfälischen Friedens von 1648 war. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger Gustav III. lag ihm Pommern am Herzen, nach der Auflösung des Reiches stellte er es gänzlich unter schwedische Verwaltungshoheit, gewann die Gunst der Bevölkerung u. a. durch die sofortige Aufhebung der Leibeigenschaft. 1806 jedoch wendeten sich die Verhältnisse endgültig zu Gustav Adolphs Ungunsten. Ende des Jahres wurden die schwedischen Truppen von den Franzosen bei Lübeck besiegt, nach der Schlacht bei Jena und Auerstedt am 14. Oktober 1806 war auch Dresden von den Franzosen besetzt, 1807 durchzogen die französischen Truppen Vorpommern, Rußland schlug sich auf die Seite Frankreichs, marschierte in Finnland ein, das unter schwedischer Herrschaft stand, Dänemark und Norwegen erklärten Schweden den

Krieg, die Niederlage war unabwendbar. 1809 revoltierten die schwedischen Truppen gegen den eigenen König und setzten ihn ab.¹⁸

So reiften Friedrichs Pläne für den »Tetschener Altar« zur Zeit der französischen Besetzung von Dresden und seiner Heimat und Gustav Adolfs verzweifelten Bemühungen gegen die französische Übermacht. Friedrich gebärdete sich extrem franzosenfeindlich, sagte Dresdener Einladungen ab, wenn die Möglichkeit bestand, daß auch Franzosen anwesend waren, mochte nicht nach Pommern reisen, solange französische Truppen sich im Lande befanden, klagte seinen Bruder an, daß er sich in Frankreich aufhalte, entwarf Denkmäler »pro patria«, propagierte die deutsche Nation ganz im Sinne seines mit ihm befreundeten Landsmannes Ernst Moritz Arndt, der von Gustav Adolph eine Pension erhielt, dafür aber auch 1806 von Schweden aus für ihn propagandistisch tätig wurde. Ob auch Friedrich von seinem König finanziell unterstützt wurde und deshalb als Dank das Bild für ihn plante, muß offen bleiben.

Doch Friedrich stimmte mit seinem König nicht nur politisch überein. Wichtiger noch dürfte das Faktum der gleichen religiösen Überzeugung sein. Erst die Annahme einer Mischung aus politischen und religiösen Gründen dürfte verständlich machen können, warum Friedrich ein derartiges Bild für seinen König als geeignet erachtet haben kann. Gustav Adolph sah sich in der erklärten Nachfolge seines großen Vorläufers Gustav Adolph II., des Retters des Protestantismus im Dreißigjährigen Krieg. Ernst Moritz Arndt hat ihn 1806 im *Geist der Zeit* entsprechend gefeiert, sah die Freiheit in Gestalt Gustav Adolfs II. aus den nordischen Wäldern kommen, er habe »durch seine Siege die Bildung Europens von jesuitischer Möncherei und Barbarei«¹⁹ errettet, den südlichen Despotismus vertrieben. Zumindest bis Mitte des Jahres 1808 scheint Friedrich die Hoffnung nicht aufgegeben zu haben, Gustav Adolph IV. könne, allen Rückschlägen zum Trotz, für Reich und Glauben eine ähnliche Rolle spielen wie sein Vorgänger. Doch verband Friedrich mit seinem König nicht nur eine generelle gemeinsame Glaubensüberzeugung, sondern ganz offensichtlich eine besondere pietistische, dem Herrnhutertum nahestehende Frömmigkeit, die Friedrich in Greifswald bereits durch Kosegarten nahegebracht worden war und mit der Gustav Adolph offenbar gerade in Dresden um das Jahr 1804 in enge Berührung gekommen ist. Die extrem christozentrisch ausgerichtete, auf individuelle Devotion und vor allem verstärkt

18. Zu diesen und den folgenden historischen und religiösen Zusammenhängen s. vor allem Eimer: op.cit. (Anm. 9) und weitgehend ihm folgend Koerner: op.cit. (Anm. 1). Eimers Text verdankt der hier vorgelegte Versuch am meisten.

19. Ernst Moritz Arndt: *Geist der Zeit*, 1. Bd., 2. Aufl., o.O. 1807, S. 207 zit. bei de Chapeaurouge: op.cit. (Anm. 7), S. 51.

auf die lutherische Rechtfertigungslehre, aber auch die Prädestination pochende Glaubensrichtung entwickelte gerade in ihren pommerschen Ausprägungen eine ausgeprägte Naturfrömmigkeit, der allem Anschein nach auch Gustav Adolph anhing. Arndt überliefert aus dem Finnland-Krieg Gustav Adolphs Natureinkehr mitten in der Schlacht. Wir kennen Friedrichs von Kosegarten angeregten Entwurf für eine Fischerkapelle in Vitte auf Rügen, der 1805/06 zu datieren ist, für eine Kapelle, die nur bei schlechtem Wetter genutzt werden sollte, denn vor der Kirche entwarf Friedrich ein mit Bäumen bepflanztes Rondell für Predigten unter freiem Himmel.²⁰ Die Kosegartenschen Uferpredigten haben Pate gestanden. Wir kennen ferner die 1805 für die Weimarer Preisaufgaben eingereichte und von Goethe und Meyer überraschend prämierte Sepia, die eine Prozession zu einem Wegekreuz zeigt und dabei den Naturraum als kirchenartigen Andachtsraum charakterisiert: zusammenstehende Bäume bilden das Portal, an dem die Prozession angelangt ist.²¹ Diese Naturfrömmigkeit, die sich gerade im pommerschen und sächsisch-böhmischen Raum in Form von Friedhofs-, Wege- und Bergkreuzen als christlichen Markierungen der Natur niederschlug, konnte sich direkt durch Luther gerechtfertigt sehen, der davon spricht, daß Gottes Haus überall ist, ob im Felde, in der Kirche oder an der See.

Zugleich konnte Friedrich durch Ludwig Tiecks »Franz Sternbald« von 1798 angeregt worden sein, ein Kreuz im Gebirge nun auch zu malen. Auf seiner Italienreise — um das kurz zu referieren — besucht Franz Sternbald einen alten Künstler, der als Eremit in den Bergen lebt, und der ihn auf ein abseits hängendes Landschaftsbild mit einem Kreuz im Gebirge aufmerksam macht, das Anlaß gibt, über das Verhältnis von Natur, Kunst und Religion zu reflektieren. Es zeigt einen Pilger, der aus einem nächtlichen dunklen Hohlweg kommend auf dem Berge ein von fern her glänzendes Kruzifix wahrnimmt, »um das sich die Wolken teilten; ein Strahlenregen vom Mond ergoß sich, und spielte um das heilige Zeichen«²². Der Maler erklärt ihm, er habe hier das zeitliche Leben und die überirdische himmlische Hoffnung malen wollen. Das Kruzifix sieht er als Fingerzeig Gottes, das den Pilger zu sich in die Höhe ruft, und die Macht des Kreuzes schildert er wie folgt: »Vom Kreuze her dringt mit lieblicher Gewalt der Strahl in die Welt hinein, der uns belebt, der unsere Kräfte aufrechthält.«²³ Trotz dieser klaren Deutung begreift der Eremit sein eigenes Bild als ein Rätsel, und auch Franz Sternbald, der auf

20. S. etwa Koerner: op.cit. (Anm. 1), Abb. 65, S. 13.

21. Ebd., Abb. 67, S. 134, BS 126.

22. Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, München 1964, S. 197.

23. Ebd.

dem Wege zum Einsiedler die Natur als Offenbarung Gottes erfahren hat, und der angesichts der Schönheit der Natur ausruft: »Sichtbar wandelt hier auf Höhen und Tiefen die Religion«²⁴, muß einsehen, daß die Erfahrung Gottes in der Natur zwar wahr ist, die Kunst ihr jedoch nur in allegorischer Form Ausdruck geben kann, sie fügt die wahrgenommenen Gegenstände zusammen, in der Absicht, ihnen so Sinn zu geben. Es ist dies eine Form der Suche nach dem Höchsten, nur auf diesem, dem allegorischen Wege möglich.

Das, was Tieck über die Kunst sagt, gilt für Friedrich auch für die Religion. Unmittelbar ist das Göttliche weder darzustellen noch zu erfahren. Im Sinne von Prädestinations- und lutherischer Gnadenlehre ist der Gläubige auf Erden ohne Gewißheit, in seiner Hingabe an die Natur als Gottes Schöpfung erfährt er zwar sich selbst in seiner Sehnsucht, doch vermag er des Göttlichen dabei nicht teilhaftig zu werden — Gott mag sich in der Natur offenbaren, aber nicht im Menschen, der den Abglanz des Göttlichen in der Natur wahrnimmt, der ihm jedoch nur für den Moment als tröstlich erscheinen kann. Seine einzige Hoffnung — und insofern ist die Reflexion des Kreuzes Christi allentscheidend — ist die auf das Leben nach dem Tode. Wie im Falle der Naturpredigten, so konnten sich auch die Grundzüge dieser Glaubensüberzeugung direkt auf Luthers »*theologia crucis*« berufen. Für Friedrich war dies in doppelter Hinsicht wichtig. Auch für Luther sammelt sich der Kern des Glaubens um das Kreuzigungsgeschehen. Das Kruzifix als Zeichen ist jedoch für Luther nur ein Geschichtsbild, das an den Kreuzestod erinnert und insofern Trost spenden kann, es kann jedoch nicht selbst Glaubensgewißheit vermitteln. Das Problem einer derartigen Glaubenshaltung ist nicht nur darin zu sehen, daß das Individuum, wenn es nicht wie bei den Herrnhutern selbst in eine strenge Kongregationsdisziplin eingebunden ist, mit seinen grundsätzlichen Ängsten alleingelassen ist, sondern vor allem stark von seiner jeweiligen psychischen Disposition abhängt. Bei Friedrichs ausgeprägt melancholischer Veranlagung, die sich bis zur Depression verdichten konnte, scheinen die Grenzen von Hoffnung zu Zweifel und Verzweiflung fließend gewesen zu sein. Dennoch hat er seine Kunst bei der Darstellung der Natur als beständigen Gottesdienst angesehen, als fortwährende Aufforderung zur absoluten Konzentration in Demut. Diese Konzentration ist auch jeweils beherrschendes Bildthema, das handlungsaktive Bilder ausschließt.

Vor dieser Folie fragt sich zweierlei: einmal, wie entsteht ein Bild wie der »Tetschener Altar« ganz praktisch im Malprozeß, zum anderen wie »funktioniert« es in der Rezeption, zieht man seine besondere strukturelle Anlage in

24. Ebd., S. 192.

Betracht. Beides ist, das gilt es nachdrücklich und mit Verwunderung zu betonen, von der Forschung bisher nicht thematisiert worden, da sie bei der Beschreibung des Altares immer gleich und ausschließlich von den Kritikpunkten des Kammerherrn von Ramdohr ausgegangen ist. So genau dessen Beobachtungen sind, sie beschreiben Einzelphänomene, nicht die Gesamtstruktur des Werkes, ferner schließt Ramdohr von den Gegenständen und der Wirkung unmittelbar auf die Bedeutung, zeigt nicht die Form der künstlerischen Bedeutungsgenerierung im einzelnen. Ramdohr konstatiert zu Recht, daß Friedrich Zentral- und Luftperspektive nicht zur Anwendung gebracht habe, daß die Einteilung der Landschaft in Gründe fehle, es so nicht zu einer räumlichen Entfaltung der Landschaft kommen könne, daß seine Lichtführung willkürlich und durch die Naturerfahrung zu widerlegen sei und damit auch nicht eindeutig zu sagen sei, ob es sich um eine Morgen- oder eine Abendlandschaft handle, schließlich schließt er konsequent von seinem klassischen Gattungsverständnis, daß die Allegorisierung der Landschaft ihre Gattungsgrenzen sprengte, Landschaft habe nur für sich Ausdruck, wenn sie naturwahr sein wolle; den Landschaftsgegenständen von außen zugemessene Bedeutung, aus deren Verhältnis zueinander der Bildsinn sich ergeben solle, müsse vollständig, um überhaupt im Bilde erkennbar zu sein, die Naturwahrheit zerstören. Friedrichs durch den Rahmen von außen herangetragene Sinnfestlegung hebe zusätzlich das gattungsmäßige Wesen der Landschaft auf, bringe sie in Kontexte, in denen sie nichts zu suchen habe. Natürlich hat Ramdohr die Naturauffassung eines Tieck im Visier und sieht nun auch die bildende Kunst ins Fahrwasser der frühromantischen Literatur und Philosophie geraten, will den Anfängen wehren, daher auch seine Bemerkungen zur Allegorisierung; denn sein Allegoriebegriff ist aufklärerischer Natur. Nur ein im Bilde verrückter, verfremdeter Gegenstand könne darauf verweisen, daß er mehr und anderes bedeuten solle, als er naturgemäß als er selbst bezeichne. Das kritisiert indirekt den romantischen Symbolbegriff eines Schelling, wonach das Symbolische immer auch das Universale sei, es nicht nur vertrete, und insofern auf verschiedene Weise leicht zu allegorisieren sei, jede Allegorisierung verweise auf das Symbol, gebe eine Ahnung, ohne das Symbol je zu erschöpfen.²⁵ Gegen dieses seiner Meinung nach verschwommen Ahnungsvolle in der Kunstgegenwart wütet Ramdohr geradezu. Alle Verstöße in Friedrichs Bild, so können wir schließen, sieht er als Resultat des Versuchs, dieses Ahnungsvolle zu erzeu-

25. Zu Schellings Symbolbegriff in bezug auf Friedrich vor allem: Koerner: op.cit. (Anm. 1), S. 144, er rekurriert auf § 39 der »Philosophie der Kunst«, s. F.W.J. Schelling: *Texte zur Philosophie der Kunst*, hrsg. v. Werner Beierwaltes, Stuttgart 1982, S. 191-199.

gen, den Rahmen mit seinen eindeutigen religiösen Zeichen begreift er als mitgelieferten Referenzrahmen dieses Ahnungsvollen.

Friedrichs Antwort auf die Kritik scheint den Kammerherrn zu bestätigen, denn auch Friedrich liefert eine allegorische Übersetzung und Verdeutlichung des Bildrepertoires:

»[...] wohl ist es beabsichtigt, daß Jesus Christus, ans Holz geheftet, hier der sinkenden Sonne zugekehrt ist, als das Bild des ewigen allbelebenden Vaters. Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden. Wo er sprach zu Cain: Warum ergrimmt Du und warum verstellen sich Deine Gebärden? wo er unter Donner und Blitz die Gesetzstafeln gab; wo er sprach zu Abraham: Zeuch Deine Schuhe aus: denn es ist heilig Land, wo auf Du stehest! — Diese Sonne sank, und die Erde vermochte nicht mehr zu fassen das scheidende Licht. Da leuchtet, vom reinsten und edelsten Metall, der Heiland am Kreuz, im Golde des Abendroths, und widerstrahlet so im gemilderten Glanz auf Erden. Auf einem Felsen steht aufgerichtet das Kreuz, unerschütterlich fest wie unser Glaube an Jesum Christum. Immer grün, durch alle Zeiten während, stehen die Tannen ums Kreuz, gleich unserer Hoffnung auf ihm, den Gekreuzigten.«²⁶

Die Kunstgeschichte, sei sie nun auf den politischen oder den naturmythischen-frühromantischen Friedrich eingeschworen, und auch die neuere Forschung, die in Friedrichs polyvalenter Bildersprache seine eigentliche Modernität sieht, ist angesichts dieses Textes geradezu geniert, entschuldigt ihn allenfalls mit seinem Zweck, durch eine klare Aussage zur Bedeutung dem Kammerherrn von Ramdohr den Wind aus den Segeln zu nehmen, verweist ferner auf Friedrichs vermeintlich ehrlicheren Brief an »Prof. Schulz« — der inzwischen als der Weimarer Professor Johannes Schulze, Herausgeber des »Journal des Luxus und der Moden« identifiziert wurde²⁷ —, in dem Friedrich betont, er habe bei seinem Bild bewußt die Krücken der Kunst abgelehnt, um auf eigenen Füßen zu gehen. Wer so argumentiert, verkennt die eigentliche Funktion von Friedrichs Text, dessen Predigerton doch unüberhörbar ist und den ein beinahe biblischer Rhythmus auszeichnet. In der Tat ist dies eine Predigt vor dem Bilde, die seine Potentialität nutzt, so wie der Prediger vor der Gemeinde die Lebenserfahrung des Einzelnen biblisch wendet, um ihm trotz

26. Unvollständig zitiert bei: Hinz: op.cit. (Anm. 4), S. 137, vollständig bei: Eimer: op.cit. (Anm. 9), S. 136-138.

27. Hoch: op.cit. (Anm. 4), S. 35-37.

allem in den immer gleichen Bildern Hoffnung zuzusprechen. Es ist nicht die Interpretation des Bildes als Kunstwerk, sondern eine mögliche Nutzanwendung.

Eine andere nur auf das Bild, nicht zugleich auch auf den Rahmen bezogene Deutung wäre diejenige, die für Gustav Adolph Geltung gehabt hätte oder hätte haben können. Die Sonne wäre dann in der Tat nicht wie in Friedrichs Predigt eine unter-, sondern eine aufgehende gewesen, sie hätte sich mit der Sonnenikonographie des schwedischen Königshauses seit Gustav Adolph II. verbinden lassen, die Hoffnung auf protestantische Erneuerung in finsterner Zeit im Glauben an Gott allein darstellbar im Gekreuzigten markieren können. Entfernte Hoffnung in finsternen Zeiten wäre beide Male das Thema, das eine Mal wäre vom irdischen Jammertal, das andere Mal von Napoleon die Rede gewesen. Die Differenz zwischen beiden Verständnisformen ist allerdings darin zu sehen, daß in Friedrichs Text zudem die den Trost in noch weitere Ferne rückende Idee des »deus absconditus« ausgesprochen ist, des Gottes, der trotz seiner Offenbarung letztlich unerkennbar bleibt. Auch dieser Gedanke hat in pietistischen Vorstellungen, aber auch schon bei Luther selbst seinen Ort, doch in der Romantik hat er seine extreme und auch paradoxe Zuspitzung erfahren, und zwar durch eine noch weitergehende Historisierung des Glaubens und der Welterfahrung. In Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* heißt es: »In dem Alter der Welt, wo wir leben, findet der unmittelbare Verkehr mit dem Himmel nicht mehr statt.«²⁸ Und die berühmte Formulierung in Jean Pauls *Siebenkäs* von der »Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei«²⁹ grenzt, wie oft betont wurde, an Nihilismus. Einen entsprechenden Nihilismus, der in Religionskritik und Atheismus münde, hat man auch Friedrich angesichts des »Tetschener Altars« unterstellt. Wir wollen nicht ausschließen, daß auch eine derartige Lektüre zumindest auf den ersten Blick möglich erscheint, doch fragt sich nun endgültig, inwieweit alle diese Deutungen von der Struktur des Werkes selbst her gedeckt sind.

Gehen wir von der bereits referierten Beobachtung aus, daß Friedrich für die Umwandlung der Sepia in ein Hochformat noch einmal detailliert Fichten zeichnerisch studiert hat. Das heißt, trotz der offensichtlichen Stilisierung des »Tetschener Altares« geht die Darstellung des Einzelgegenstandes grundsätzlich auf unmittelbare Naturstudien zurück, ja, sie sind Grundbedingung für die

28. Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, in: ders.: *Werke und Briefe*, hrsg. v. Alfred Kellert, München 1968, S. 147 (allerdings spricht dies Heinrichs Vater), zit. bei Werner Hofmann: *Das irdische Paradies*,²München 1974, S. 34.

29. Jean Paul: *Werke*, hrsg. v. Paul Stapf, Bd. 1, Wiesbaden o.J., S. 890-894 (Zweites Bändchen, Erstes Blumenstück).

weitere Bildentwicklung. Man hat oft bemerkt, daß bei Nahsicht des »Tetschener Altars« jeder Grashalm zeichnerisch markiert erscheint, in relativer Fernsicht das Vordergrunddunkel, die Gegenlichtdarstellung, die Details schluckt. Friedrich erreicht dies, indem er auf heller Grundierung jeden Gegenstand in allen Details mit gleicher Genauigkeit erst mit Bleistift und dann mit der Rohrfeder einträgt, bei der malerischen Ausführung nicht etwa das Vorgezeichnete mit opaker Farbe deckt und damit zum Verschwinden bringt, sondern im Gegenteil in feiner, dünnflüssiger Lasurarbeit Schicht auf Schicht, Ton auf Ton aufträgt, ohne das Durchscheinen des bezeichneten Grundes gänzlich aufzuheben. Friedrich mag dieses Verfahren aus der Sepiatechnik entwickelt haben, entscheidend ist, daß das der Natur Nachgeahmte mit farbigen Schleiern unterschiedlich weit verhüllt wird, damit zugleich im Prozeß der Malerei mit einem zusammenbindenden Ton versehen wird, der nicht nur die Vereinzelung der Gegenstände und ihre äußerliche Markierung aufhebt, sondern sie zugleich der momentanen Gestimmtheit des Malers unterwirft. Eine Lasur, ein Ton mehr oder weniger, und der Ausdruck ist ein anderer. Ist das Gemüt des Malers verdüstert, so schlägt sich dies unmittelbar im Bilde nieder.

Vom »Mönch am Meer« wissen wir, daß er im Werkprozeß nacheinander drei gänzlich unterschiedliche Himmel besessen hat.³⁰ Um es englisch auszudrücken, der »mood« ist ein anderer, wobei der Begriff im Englischen zwei Bedeutungen hat: Seelenzustand und Modus. Diese sonderbare Form der durchscheinenden Übermalung des Vorgegebenen markiert in der Tat einen Verwandlungsprozeß, bei dem das Naturvorbild nicht nur im Hegelschen Sinne aufgehoben, sondern in der subjektiven Färbung im Sinne der Romantik wahr wird, um mit Schelling zu formulieren, Anteil am Universalen nimmt. In religiöser Hinsicht dagegen ist der Malprozeß Gottesdienst. Friedrichs Frau hat eben dies gemeint, als sie bemerkte, man dürfe ihren Mann beim Himmelmalen nicht stören, das sei für ihn Andacht. Das ist das eine; das andere ist die strukturelle Anlage. Berg und Fichten im Gegenlicht haben in der Tat Schablonencharakter, der Ort des Betrachters vor dem Bilde ist nicht anzugeben, man hat von einer Schwebefahrt vor dem Bild gesprochen oder sich prosaischer einen entfernteren Berg konstruiert, von dem aus das Kreuz im Gebirge wahrgenommen wird, doch kann auch diese Vorstellung den Standort nicht versichern, zumal die Perspektivsicht des Kreuzes der Bergerfahrt nicht zu entsprechen scheint. Zudem hat man von einer Korrespondenz zwischen Rahmen und Bild gesprochen und dabei die Bergform zum Dreieck um

30. BS 168; *Kat. Hamburg*: op.cit. (Anm. 1), Kat. Nr. 77.

das allsehende Auge Gottes auf dem Rahmen in Beziehung gesetzt, das Auge selbst zur verdeckten, für den Menschen nicht unverstellt erfahrbaren göttlichen Sonne, die Strahlen zu den Strahlen, aber auch zur Fünffzahl der krönenden Engel, die Abendstunde des Bildes zum Abendstern im Scheitel des Bogens, die eucharistischen Zeichen zu Seiten des göttlichen Auges schließlich zum Kreuz Christi als Erlösungszeichen, die Fichten zu den Säulen, aus denen die sich vereinigenden Palmzweige als Trost und Versöhnungszeichen wachsen.³¹

Das mag im weiteren Sinne so sein. Doch wie treten alle diese Dinge zueinander in ein Verhältnis? Die Ordnung der dargestellten Natur scheint doch in nichts direkt der Rahmenordnung zu entsprechen, anders ausgedrückt: vom Bild zum Rahmen scheint man doch nur im Sprung kommen zu können. Die Nihilismusthese würde besagen, daß dieser Sprung nicht erfolgt, nicht möglich ist, eine Kluft, ein Abgrund wie hinter dem Felsen bleibt. Doch wie im künstlerischen Prozeß, so scheint auch in der Bildordnung durch ästhetische Verfügung ein Konnex hergestellt worden zu sein, der zwar nicht zu Deckungsgleichheit und damit symbolischer Eindeutigkeit führen kann, aber wiederum den Weg andeutet, Vermittler ist. Das Schwanken und sich Widersprechen der verschiedenen kunsthistorischen Ausdeutungen ist in der Tat darin zu sehen, daß das Verhältnis von Rahmen und Bild, vor allem aber von Bild- und Rahmenordnung nicht geklärt scheint. Friedrichs Bildtafel — das ist nie angemerkt worden — hat ein seltsames Format. Ohne Rahmen ist sie geringfügig höher als breit, im Rahmen entsprechen sich absolute Höhe und Breite vollkommen. Vernachlässigt man den oberen Bogenabschluß für einen Moment, so nähert die Bildtafel sich entschieden dem Quadrat — vor dem 20. Jahrhundert ein höchst ungewöhnliches, ästhetischen Empfindungen widersprechendes Format, und zwar deswegen, weil es die Vorstellung von Erstreckung, von Oben und Unten, von Gerichtetheit aufhebt. Das kann ein erstes Mal darauf aufmerksam machen, daß es hier um absolute Maßverhältnisse geht.

Der Aufstieg von der linken unteren Bildecke an der Bergsilhouette entlang zum Kreuzesfuß markiert in etwa einen Winkel von 40° , der Abstieg von da ab zur rechten unteren Bildecke wieder der Bergsilhouette folgend dagegen exakt einen Winkel von 45° , der bei einer quasi quadratischen Bildfläche als halber rechter Winkel zu einer extremen, unverrückbaren Verankerung des Felsens führt, womöglich im Sinne der paulinischen Metapher »petra erat Christus«, Christus als unverrückbarer Fels des Glaubens, so wie Friedrich

31. Etwa BS 167.

selbst es auch ausgedrückt hat. Mag diese Beobachtung noch eher als zufällig erscheinen, so heben die folgenden allen Zweifel an einer vorsätzlich rigiden Bildordnung auf. Friedrich nutzt mit absoluter Bestimmtheit alle vier Linien des Goldenen Schnittes, die senkrechten wie die waagerechten (Abb. 2). Ich möchte vermuten, ohne daß dies hier weiter zu verfolgen wäre, daß Friedrichs besondere Vertrautheit mit derartigen Perspektiv- und Proportionssystemen, vor allem aber mit ihrer Bedeutung stiftenden Instrumentierbarkeit von seinem Kopenhagener Akademielehrer Nicolai Abildgaard, einem ausgewiesenen Perspektivtheoretiker, herrührt, zumal gerade nachgewiesen werden konnte, daß ein anderer Schüler Abildgaards, Christoffer Wilhelm Eckersberg, die Möglichkeiten des Goldenen Schnittes in extremer Weise zur Sinnsteuerung genutzt und im übrigen selbst zwei bedeutende Perspektivtraktate geschrieben hat.³²

Die aufgrund unserer Leserichtung ästhetisch wirksamste Linie des Goldenen Schnittes, die rechte Senkrechte, die unzählige Künstler gebraucht haben, um so den Ort des Bildhelden festzulegen, läuft bei Friedrich exakt durch den senkrechten Kreuzesbalken. Die linke Senkrechte dagegen durch den mittleren Sonnenstrahl, damit durch die Mitte der verborgenen Sonne, die, verlängert man die Strahlen zum Zentrum, exakt auf der Basis der Bildtafel zu denken ist. Damit ist in der Tat im Sinne von Friedrichs Beschreibung der Punkt ihres endgültigen Unterganges markiert. Sie verabschiedet sich aus der Natur und geht in eine andere Ordnung über, die durch die Symbolik des Rahmens verdeutlicht wird. Die untere Waagerechte des Goldenen Schnittes, es nimmt nun nicht mehr wunder, schneidet den Kreuzesfuß, ist also die Basis des Kreuzes. Hier treffen sich, was mathematisch gesehen nur beim Quadrat der Fall ist, die senkrechte und waagerechte Linie des Goldenen Schnittes mit dem Schenkel des 45°-Winkels, es ist dies auch in religiöser Hinsicht der Fußpunkt, der Fußpunkt des Glaubens, des Bildsinnes. Die obere Waagerechte des Goldenen Schnittes hingegen geht scheinbar nur wenig spezifisch mitten durch den Corpus des Kruzifix, doch kommt ihr eine allentscheidende Funktion in bezug auf den Rahmen zu: sie thematisiert nachdrücklich den Übergang vom Bild zum

32. Caspar David Friedrich war von 1794-1798 an der Kopenhagener Akademie, Abildgaard hat sein (unpubliziertes) *Elementarwerk der Zeichenkunst* 1793 entworfen; man studierte in Kopenhagen nach Johann Daniel Preissler *Die durch Theorie erfundene Practic ...*, Nürnberg 1728-31, Eckersbergs Traktate stammen aus den 1830er und 1840er Jahren, s. Erik Fischer [Hrsg.]: *Tegninger af C. W. Eckersberg*, Den Kgl. Kobberstiksamlings Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 1983, bes. Kat. Nr. 128-41; Marianne Marcussen: »Perspective science et sens. L'art, la loi et l'ordre«, in: *Haffnia, Copenhagen Papers in the History of Art* 9, 1983, S. 66-88; *Kat. Ausst. Zeichnungen aus Dänemark ...*, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin 1989, S. 11-17 (Erik Fischer zu Eckersbergs Perspektivverfahren).

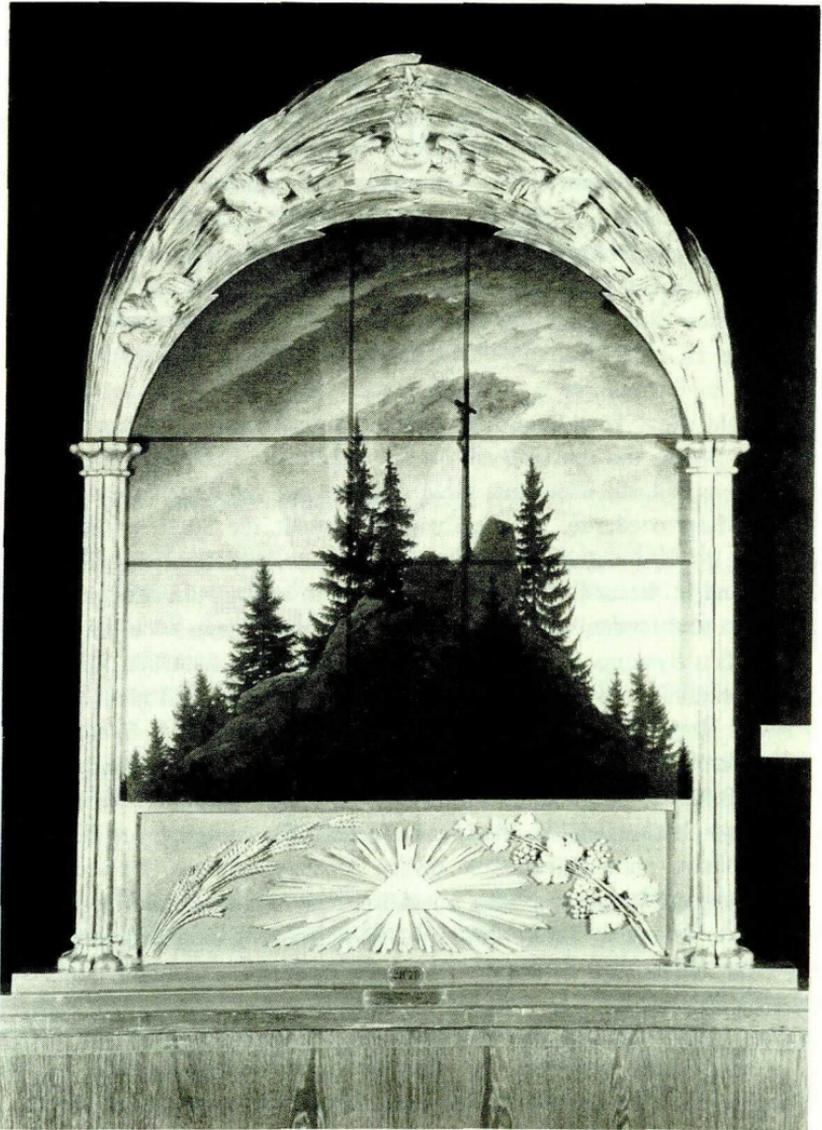


Abb. 2

Rahmen, denn sie markiert exakt die Höhe der rahmenden Säule samt Kapitell, ist also die Basis der hier entspringenden versöhnenden Palmzweige. Sie ist auch, wenn man so will, die Linie, die den Übergang von der irdischen zur

überirdischen Sphäre in dialektischer Hinsicht bezeichnet, ausgehend vom Corpus Christi.

So scheint es berechtigt, das ästhetische Bildordnungssystem wie folgt in Hinblick auf die Bildbedeutung zu lesen. Die absolute Bildform des Quadrates nimmt ihren Ausgang von der absoluten Symmetrie des Rahmens und seiner Zeichen, die für die verfaßte Religion eintreten, in ihrer symmetrischen Anordnung ihren Charakter als konventionelle verbindliche Zeichen demonstrieren. Friedrichs Naturerfahrung, zuerst ortlos den Phänomenen hingegeben, angesichts der politischen Verhältnisse und seiner religiösen Überzeugung per se ohne Hoffnung, da ohne jede Gewißheit, wandelt sich im Werkprozeß bei demutsvoller Hingabe an die Erscheinung mit Hilfe ästhetischer Ordnungsprinzipien zu einer Ahnung des universellen Zusammenhanges — um mit Schlegel zu formulieren —, die zwar auch keine Gewißheit verspricht, aber doch punktuellen Trost bereithält, weil sie ihn subjektiv erfahrbar macht. Die sinkende Sonne, mit der Gott ein für allemal für die Erfahrung des Menschen die Erde verläßt, die aber doch ihren Abglanz auf das Kruzifix wirft, auf dem ihn der Maler wiederum für alle Ewigkeit festhält, die Sonne ist auf dem Bilde durch den Goldenen Schnitt in ein absolutes Verhältnis zum Kruzifix gebracht, und in dieser Funktion allein tritt sie in bezug zum allsehenden Auge Gottes im strahlenden Dreieck auf dem Bildrahmen, denn auch die Linien des ästhetischen Systems Goldenen Schnitt verhalten sich natürlich klappsymmetrisch zueinander. So ist es auch mit dem Kruzifix, es erlöst nicht selbst, aber in seiner Übersetzung zum Rahmen mit Hilfe des Goldenen Schnittes macht es das Versöhnungszeichen der sich einander zuneigenden Palmzweige auch für die Bildtafel möglich. Insofern ist Friedrichs Landschaft naturwahr und kosmologisch zugleich. Ja, die Naturwahrheit, der Ausgang von der Hingabe an die Natur, ohne Rücknahme dieses Ausgangspunktes, ist unabdingbare Voraussetzung für religiöse oder kosmologische Erfahrung, sie bleibt zwar im Weltlichen befangen, liefert aber qua Selbsterfahrung eine Ahnung des Überirdischen, das hier in ästhetischer Ordnung aufgehoben ist, für den Künstler nur so aufhebbar ist.