

Werner Busch

Caspar David Friedrichs ästhetischer Protestantismus

Ästhetische Erfahrungen machen Künstler wie Rezipienten, sie sind notwendig nicht identisch, sondern bedingt von jeweils Mitgebrachtem. So ist alles Urteil relativ. Was der Künstler aufnimmt, wie er es wiedergibt, was seine Zeitgenossen dazu sagen, wie spätere Generationen darauf reagieren – überall schieben sich Filter dazwischen, die das eine nicht mit dem anderen identisch sein lassen. Diese Einsicht ist heute ein Gemeinplatz, und es wird methodisch auf unterschiedliche Weise darauf geantwortet. Das Werk ist nichts objektiv Gegebenes, sondern etwas subjektiv Gestaltetes und subjektiv in Anspruch Genommenes. Die fehlende Objektivität scheint nicht nur alle Interpretationsbemühung in Frage zu stellen, sondern auch den Status des Werkes selbst. Gibt es überhaupt so etwas wie den Kern eines Werkes, und ist er ästhetischer Inanspruchnahme zugänglich? Für die Kunstgeschichte ist dies lange kein Problem gewesen. Einerseits hielt sie Bedeutung für historisch rekonstruierbar und verifizierbar – das war die Überzeugung der Ikonologie Panofskyscher Provenienz –, andererseits strich sie die Eigenleistung der bildenden Kunst heraus, die ihr allein vorbehaltene Vermittlung durch Anschauung als einer eigenen Erkenntnisform, die sich nicht in der Übersetzung in Sprache erschöpft – dies wurde in der Tradition Conrad Fiedlers gedacht. Historische stand gegen ästhetische Inanspruchnahme, vermittelt wurde zwischen den beiden Positionen nicht, schien doch das Auseinanderfallen der Kunstbetrachtung in Kunsttheorie und Ästhetik, in Kunstgeschichte und Kunstkritik seit dem 18. und frühen 19. Jahrhundert definitiv zu sein. Glaubte die eine Position an die Möglichkeit einer präzisen historischen Situierung, so die andere an eine überhistorische Verlebendigung. Die eine lief Gefahr, den Gegenstand eindimensional werden zu lassen, die andere, ihn allein mit dem Besteck ästhetischer Überzeugung der Moderne zu behandeln.

Die Forschung zu Caspar David Friedrich scheint geradezu idealtypisch geeignet, sich das Problem zu verdeutlichen. Auf der »historischen« Seite konkurrierten bislang drei Modelle, die alle mit Allein-

vertretungsanspruch auftraten. Der Einfachheit halber seien sie die religiöse, die politische und die naturmystisch-frühromantische Deutungsvariante genannt. Die religiöse geht davon aus, daß alle Gegenstände in Friedrichs Bildern Zeichencharakter im Sinne der verfaßten Religion haben. Aus der Addition der eindeutig religiös verstandenen Bildzeichen ergibt sich der Gesamtsinn. Abgeglichen wird vor allem mit der lutherischen Gnadenlehre, der Friedrich nachweislich anhing. Gnadengewißheit auf Erden gibt es nicht, allein Hoffnung auf Erlösung nach dem Tode. Da Friedrichs Gegenstandsrepertoire begrenzt ist, die Gegenstände in ihrer Kombination sich wiederholen, sah man sich berechtigt, eine Art Bedeutungsregister zu entwerfen. Der Mond bedeutet dies, der Fels jenes.¹

Gegen die ausschließlich religiöse Interpretation protestierte mit Vehemenz die 68er Generation – und ersetzte die eine Einseitigkeit durch eine andere. All das an Gegenständlichem, das bisher religiöse Konnotationen bekommen hatte, erfuhr nun politische. Der Mond bedeutet dies, der Fels jenes ... Nun ist nicht zu leugnen, daß sich auch für die politische Ausdeutung gute Gründe beibringen ließen. Wenn man auch sagen muß, daß die Vertreter der politischen Ausdeutung sich allzu direkt an einem kleinen Buch von Hans-Wolf Jäger zur *Politischen Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz* orientiert haben, zumal sie den metaphorischen Hinweischarakter mit symbolischer Eindeutigkeit versahen. Dennoch: Friedrich hat in den Freiheitskriegen eindeutig Position bezogen und ist seinen Grundüberzeugungen auch im Vormärz treu geblieben. Die Verweigerung einer vollen Professur an der Dresdner Kunstakademie ist eine offensichtlich politische Maßnahme in Metternichschen Zeiten, und auch seine fortbestehende Freundschaft mit Ernst Moritz Arndt, Dietrich Reimer und Friedrich Schleiermacher, samt und sonders »Demagogen« unter Beobachtung, spricht eine deutliche Sprache. Die weitere Verwendung der Demagogentracht im Bilde, nachdem sie längst verboten war, weist in dieselbe Richtung.²

1 Vor allem: H. Börsch-Supan, K. W. Jähmig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973.

2 Vor allem: B. Hinz, H.-J. Kunst, P. Märker, P. Rautmann, N. Schneider, *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*, Gießen 1976; folgend: H.-W. Jäger, *Politische Metaphorik im Jakobinismus und Vormärz*, Stuttgart 1971.

So stehen sich zwei Lektürewesen gegenüber, die beide, wie gesagt, mit Alleinvertretungsanspruch auftreten, ohne zu fragen, ob nicht der je eindeutigen Zuweisung bestimmter Bedeutung zu einzelnen Gegenständen ein schlichter Denkfehler zugrunde liegt, der der besonderen Sprachlichkeit der Friedrichschen Bilder womöglich nicht gerecht wird. Die dritte Position scheint in einer souveränen Überbietungsgeste die konstatierte Einseitigkeit zu vermeiden. Sie interpretiert religiöse wie politische Deutung in abgeschwächter Form, indem sie sie dialektisch in einem Überbau aus literaturtheoretischen und philosophischen Versatzstücken des frühromantischen Denkens aufhebt. Im Sinne Friedrich Schlegels und Clemens Brentanos begreift sie die Friedrichsche Naturwiedergabe als fragmentarisch, mißt den Gegenständen den Charakter von Denksteinen zu, läßt den Betrachter den in dieser oder jener Richtung angedeuteten Sinn fortschreiben – was Schlegel Kritik nennt – und vermeint so, in jedem Bilde Friedrichs eine Ahnung des universalen Zusammenhanges ausgesprochen zu sehen. Diese wieder auf Friedrich Schlegel zurückführende naturmystische Vorstellung einer angestrebten Vereinigung mit dem Universum angesichts einer als fragmentarisch erfahrenen Wirklichkeit mitsamt seiner utopischen, projektiven, bald aber auch konservativ rückwärts gewendeten Dimension soll den Schlüssel für das Verständnis der Friedrichschen Bilder liefern. Scheinbar geriert sich diese Position sehr viel flexibler, sie läßt Deutungsspielraum, beteiligt den Betrachter, konstatiert die tendenzielle Sinnoffenheit des Werkes und hat von daher mit einiger Notwendigkeit den Zeitgeist bis zum heutigen Tag auf ihrer Seite.³

Und doch: letztlich ist auch diese Position nicht weniger einseitig als die beiden zuvor charakterisierten es sind. Denn mit welcher Berechtigung werden die Friedrichschen Bilder vor der Folie der frühromantischen Texte gelesen, wodurch soll es gerechtfertigt sein, beinahe wahllos mit Bruchstücken aus den Konfessionen von Novalis, Tieck, Schlegel oder Schelling – um nur die erste Garnitur zu nennen – die Friedrichschen Bilder zu erhellen? Abgesehen davon, daß die eigentliche frühromantische Literatur spätestens 1803/04 an ihr Ende kommt und dann in katholisches Fahrwasser gerät und der Erzprotestant Friedrich erst um 1806 mit der Malerei beginnt,

3 Vor allem: Ausstellungskat. *Caspar David Friedrich 1774-1840*, hg. v. W. Hofmann, Hamburger Kunsthalle, München 1974.

verlieren die frühromantischen Versatzstücke in ihrer beliebigen Verwendung nicht nur ihren historischen, sondern auch ihren systematischen Ort im Denken ihres jeweiligen Vertreters.

Das Unheil, das die kunsthistorische Literatur mit dem berühmten von Brentano und von Arnim ursprünglich formulierten und von Kleist grundsätzlich überarbeiteten Text zu Friedrichs »Mönch am Meer« anrichtet hat, spricht in dieser Hinsicht Bände. Da sie die Anteile der Autoren nicht zu scheiden wußte, konnte sie die grundsätzliche Differenz in den Interpretationen vor allem von Brentano und Kleist nicht erkennen – der eine sieht erst aufgerufenes sehnsüchtiges Verlangen schließlich verweigert, der andere einen erhabenen Gegenstand vor sich.⁴ Ob das eine wie das andere dem Friedrichschen Bild gerecht wird, kann sie so gar nicht erst fragen. Letztlich erweist sich auch die dritte Position als eine unreflektierte Zumutung an das Werk des Künstlers, bei allem Erkenntnisgewinn, den die Friedrichsche Kunst aus diesem Blickwinkel auch erfahren kann – aber den erfuhr sie genauso vor der religiösen wie der politischen Folie. Methodisch bleibt auch die dritte Herangehensweise unbefriedigend. Daß sie auch heute noch unhinterfragt Gültigkeit hat, liegt an ihrer Kompatibilität mit einer Semiotik in Ecoscher Tradition, mit dem Poststrukturalismus und der Diskurstheorie. Denn hat sie nicht das Werk als offenes begriffen, hat sie nicht den Anteil des Betrachters zugelassen, etwaige Sinnhierarchien aufgehoben, Eindeutigkeiten und Einseitigkeiten vermieden, hat sie nicht heterogene Sinnzuweisungen für denkbar erklärt, die Tür für vernachlässigte Diskurse geöffnet? Ist nicht zumindest die naturmystisch-frühromantische Position ohne große Probleme mit derartigen, die Gegenwart umtreibenden Fragen zu verknüpfen? Es scheint so. Doch wird zu zeigen sein, daß, selbst wenn man all dies noch im heutigen Sinne kulturgeschichtlich überbietet, die Eigenheit des Friedrichschen Werkes so eher zugedeckt wird.

Doch auch die »überhistorisch ästhetische« Position, so erhellend auch sie im einzelnen sein mag, hilft nicht wirklich weiter, da sie nicht

4 Eine Fülle von germanistischen Aufsätzen hat diese Zusammenhänge inzwischen geklärt, am wichtigsten: C. Begemann, »Brentano und Kleist vor Friedrichs »Mönch am Meer«. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 64 (1990), S. 54-95.

in der Lage ist, ihre ästhetischen Kriterien zu historisieren. Im Falle Friedrichs hat ein sehr subtiler, äußerst sensibel von der Anschauung ausgehender Aufsatz Michael Brötjes, der in bewußter Konkurrenz zum religiösen wie zum politischen Deutungsmodell verfaßt wurde, dies dennoch offensichtlich gemacht. Alle Kunst Friedrichs wird interpretiert als vorsätzliche Transzendenzeröffnung, die selbst nicht spezifiziert wird. Das Numinose als verhüllter Wesenskern des wahren Kunstwerkes wird über die ästhetische Erfahrung der Bildgestalt evoziert – und erweist sich in seiner scheinbaren Übergeschichtlichkeit als eine sehr direkte Übertragung eines Interpretationsmodells, das an der Beschäftigung der Forschung mit dem Werk von Rothko und Newman gewonnen wurde und insofern, ohne daß es zu Bewußtsein gekommen wäre, ausgesprochen zeitgebunden ist.⁵ Wir scheinen um die Historisierung der ästhetischen Erfahrung nicht herumzukommen, wohl wissend, daß auch dies nicht bruchlos aufgehen kann, zu belastend dürfte das Gepäck sein, das die Gegenwart auch uns mitgibt. Und dennoch: Die Reflexion über dieses Problem ist gefordert.

Noch ein weiteres Problem tut sich auf: Friedrichs Werk entsteht zu einem Zeitpunkt, als die Autonomie der Kunst, ihre Selbstreferentialität, von Moritz, Kant und Schiller bereits theoretisch begründet worden ist. Moritz bedenkt die Produktions- und die Rezeptionsseite gleichermaßen: »Das Schöne will eben sowohl bloß um sein selbst willen betrachtet und empfunden, als hervorgebracht seyn.«⁶ Die Existenz des Autonomiekonzeptes ist auch Resultat eines Verlustes des gesellschaftlichen Ortes für den Künstler. Seine jahrhundertelangen Auftraggeber Kirche und Staat entfielen weitgehend, er hatte sich vor einer sehr viel breiteren Öffentlichkeit zu legitimieren, die darauf mit den Mitteln neu entstehender Kritik reagierte. Der Künstler antwortete auf diese Öffentlichkeit, indem er sie zu einem überhistorischen Abstrakt stilisierte. Asmus Jakob Carstens schrieb 1796 an den Staatsminister von Heinitz nach Berlin, der ihm ein Akademiestipendium für einen Romaufenthalt verschafft hatte und

5 M. 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.

6 K. P. Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hg. v. J. Schrimpf, Tübingen 1962, S. 85 (Über die bildende Nachahmung des Schönen, 1788).

nun Resultate dieser Staatsinvestition in Berlin sehen wollte: »Übrigens muß ich Euer Exzellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre; und nie ist es mir in den Sinn gekommen, auch habe ich nie versprochen, mich für eine Pension, die man mir für einige Jahre zur Ausbildung meines Talents schenkte, auf Zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen. Ich kann mich nur hier, unter den besten Kunstwerken, die in der Welt sind, ausbilden, und werde nach meinen Kräften fortfahren, mich mit meinen Arbeiten vor der Welt zu rechtfertigen.«⁷

Carstens recurriert direkt auf Kant, mit dessen *Kritik der Urteilkraft* von 1790 ihn sein enger Freund Carl Ludwig Fernow vertraut gemacht hatte, welcher für die deutschen Künstler in Rom Vorlesungen über die Kantische Philosophie hielt. In seiner Carstens-Monographie von 1806, einem der ersten eigentlichen kunsthistorischen Bücher, schreibt Fernow: »Die freigewordene Kunst, der Stütze aber auch zugleich des Zwanges der Religion enthoben, muß hinfort auf sich selbst ruhen [...]«⁸ Diese Passage ist nicht nur wegen ihres Autonomiegedankens wichtig, sondern auch weil sie in der Bemerkung zum Zwang der Religion indirekt auf einen radikalen Bruch mit der tradierten, über Jahrhunderte verbindlichen, normativ geregelten Kunst und ihrer Sprache hinweist. Fernow hatte vorher geschrieben: »[...] dass die abgeschmackten, bis zum Ekel wiederholten Darstellungen aus der katolischen Mitologie und Matriologie endlich einmal aufgehört haben, die bildenden Künste zu beschäftigen.«⁹

Bis zu einem gewissen Grad konnte Caspar David Friedrich diese Radikalposition unterschreiben, auch er sah einen grundsätzlichen Bruch mit der Vergangenheit, das erklärt seine an Schärfe nicht zu überbietenden Angriffe auf die Kunst der Nazarener, deren Ziel,

7 C. L. Fernow, *Carstens. Leben und Werk*, hg. und ergänzt v. H. Riegel, Hannover 1867, S. 141. Ausführlich hierzu: W. Busch, »Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie«, in: *Ausstellungskat. Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche*, Akademie der Künste Berlin, Berlin 1981, S. 81-92.

8 C. L. Fernow, *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1806, S. 251. Hierzu: W. Busch, »Umrißzeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts«, in: *Buchillustration im 19. Jahrhundert*, hg. v. R. Timm, Wiesbaden 1988, S. 117-148, bes. S. 127-131.

9 *Ibid.*, S. 250.

im Stil der alten Meister, in vermeintlich naiver Form, die religiösen Themen wiederzubeleben, um den Glauben zu befestigen, ihm hochgradig unangenehm war. Friedrich schreibt in seinen kunsttheoretischen Äußerungen, die um 1830 entstanden sind: »Ist es aber nicht, wenn wir aufrichtig sein wollen etwas widriges ja oft ekelhaftes: vertrocknete Marien mit einem verhungerten Jesuskinde im Arm zu sehen und mit papirnen Gewändern bekleidet. Oft auch mit Absicht verzeichnet und gefließendlich Verstöße gegen Linien und luft Perspectiv gemacht? Alle Fehler jener Zeit äfft man teuschend nach, aber das Gute jener Bildwerke: das tiefe, fromme, kindliche Gemüth was diese Bilder [der alten Kunst] so eigentlich beseelt läßt sich freilich nicht mit den Fingern nachahmen und es wird den Heuchlern nie gelingen, selbst dann noch nicht wenn man auch mit der Verstellung so weit gegangen und katholisch geworden. Was unsere Vorfahren in kindlicher Einfalt thaten, daß dürfen wir bei besserer Erkenntniß nicht mehr thun.«¹⁰ In dieselbe Kerbe haut die folgende Bemerkung: »Einmal italienisch einmal Niderländisch auch alteuts sich aussprechen, ehren und loben unsere Kunstrichter, aber nach eigenem Gefühl nach eigener Art seine Empfindungen aussprechen wissen sie nicht zu erkennen.«¹¹ Friedrich erkennt also die historische Dimension eines Gutteils der zeitgenössischen Kunst und lehnt sie grundsätzlich ab. Eine Erneuerung der religiösen Kunst mit den Mitteln der alten Kunst erscheint ihm unmöglich. Das heißt aber auch, daß Friedrich an der Tragfähigkeit des tradierten Themenrepertoires für die Gegenwart zweifelt. Da Gott, wie Friedrich als überzeugter Lutheraner im Zusammenhang mit seinem »Tetschener Altar« schreibt, nicht mehr unmittelbar auf Erden wandelt, mit Jesu Lehre eine alte Welt starb,¹² ist es am Gläubigen, diese Gottesferne zu reflektieren, und am Künstler, dieser Reflexion Ausdruck zu geben. Reflexionsgegenstand ist für Friedrich allein die Natur. Und genau an dieser Stelle haken die Vertreter der naturmystisch-frühromantischen Deutungsvariante ein und häufen Bruchstücke frühromantischen

10 C. D. Friedrich, *Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern*, Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen I, bearb. v. G. Eimer, Frankfurt am Main 1999, S. 82, Z. 1860-1878.

11 *Ibid.*, S. 22, Z. 102-107.

12 *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hg. v. S. Hinz, Berlin 1984, S. 137.

pantheistischen Denkens auf Friedrichs Werke, können sich in ihrem Tun sogar gerechtfertigt sehen durch das eine oder andere pantheistische Einsprengsel in Friedrichs schriftlichen Äußerungen. Man sollte allerdings nachdrücklich betonen, daß Friedrich derartige Bemerkungen immer gleich wieder zurücknimmt. Das Aufgehen des einzelnen im All, die Verschmelzung mit Natur und Gott ist für Friedrich undenkbar. Sehnsucht danach mag ihn treiben, doch hat er sich in Demut zu üben im Wissen darum, daß der göttliche Gnadenerweis ihn allenfalls nach dem Tode erwartet. Doch wichtiger ist etwas anderes. Wenn der Reflexionsgegenstand des Religiösen für Friedrich die Natur ist, dann sollte zur Erklärung dieses Faktums nicht, um es verkürzt auszudrücken, auf die frühromantische Literartheorie ausgewichen werden, sondern ganz praktisch gefragt werden: 1. wie Friedrichs Auseinandersetzung mit der Natur in seinem Werk selbst sich vollzieht, und 2. mit welchen Mitteln er den Reflexionsvorgang veranschaulicht. Beides soll im folgenden in einiger Ausführlichkeit untersucht werden.

Zur Beantwortung der ersten Frage ist ein eindringlicher Blick auf die technischen Verfahren von Friedrich zu werfen; seine Zeichenpraxis ist zu analysieren. Oberster Leitfaden ist für ihn die Verpflichtung auf unmittelbare Naturtreue, jedes noch so geringe Detail ist es wert, festgehalten zu werden, da es sich Gottes Schöpfung verdankt. Bei der Übernahme des zeichnerisch Studierten im Bilde taucht es unter all den Erscheinungsbedingungen seiner Aufnahme wieder auf. Um dies gewährleisten zu können, entwickelt Friedrich verschiedene Verfahren. In der Frühphase, besonders bei den Zeichnungen zu den beiden Rügenwanderungen von 1801, die für lange Zeit Referenzmaterial für große bildmäßige und offenbar gut nachgefragte Sepien abgaben, ging es primär um die Aufnahme eines weiten Landschaftsraumes.

Eine dieser Zeichnungen, datiert auf den 17. Juni 1801 (Abb. 1), ist, wie alle Rügenzeichnungen, genau zu lokalisieren, selbst wenn die Forschung dies bisher unzureichend getan hat. Durch die auf den Tag genau datierten Zeichnungen läßt sich die Reiseroute Friedrichs für beide Reisen genau rekonstruieren.¹³ Am 17. Juni jedenfalls hatte er

13 Dies hat getan, wenn auch mit einigen falschen Identifizierungen, die hier zu korrigieren sind: H. Zschoche, *Caspar David Friedrich auf Rügen*, Amsterdam, Dresden 1998, S. 17-27.

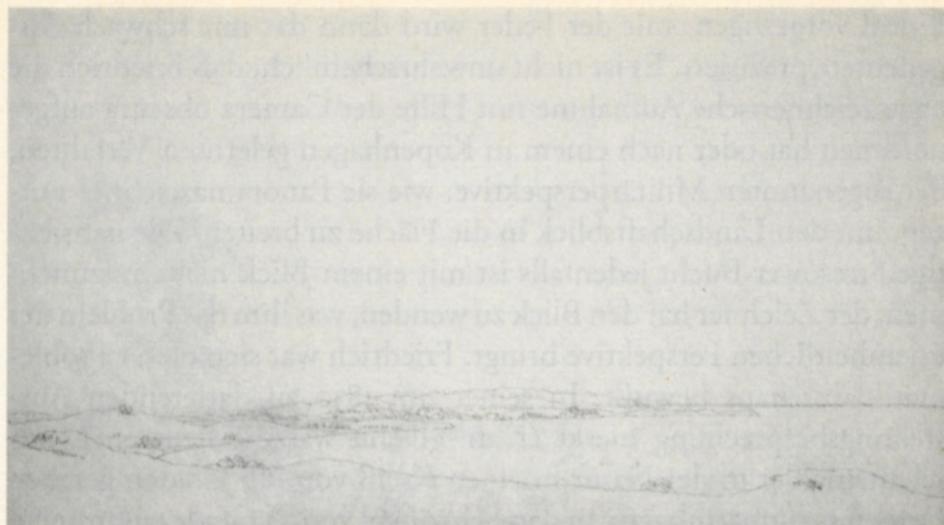


Abb. 1: Caspar David Friedrich: Rügen, 17. 6. 1801, Feder in Braun, 219 x 394 mm, Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. C 1926-42

auf einer leichten Anhöhe bei dem Ort Groß Stresow in unmittelbarer Nähe der Stresower Bucht gestanden und den Blick über die schmale, lange, kaum 300 m breite Halbinsel, das Reddevitzer Höft, auf die sehr viel größere bergige Halbinsel Mönchgut gerichtet. Rechts und links am Horizont ist das Festland zu erkennen. Wir möchten nicht ausschließen, daß Friedrich mit dem kurzen doppelten Federstrich ganz rechts am Rand auf der Horizontlinie den Turm und das hohe Schiff des Greifswalder St.-Nicolai-Doms gemeint hat. Auf Rügener Zeichnungen hat Friedrich gelegentlich die Türme von Greifswald am Horizont winzig klein vermerkt, einmal hat er gar den Städtenamen darüber geschrieben, so daß kein Zweifel an der Identifizierung bestehen kann.¹⁴ Ganz links auf der Zeichnung vom 17. Juni dagegen ist offensichtlich am Horizont der in der Tat von Rügen bei klarem Wetter aus sichtbare leichte Höhenzug in der Region hinter Usedom und Wollin zu sehen. Damit hat Friedrich einen breiten Blickwinkel von über 100° eingenommen, die Landschaft breitet sich panoramatisch aus.

Friedrichs Zeichnungen der frühen Rügenreisen sind mit dünnem Bleistift vorgezeichnet, die Horizontlinie ist gelegentlich mit dem

¹⁴ Abb. *ibid.*, S. 47, Abb. 40 (Hinz 407) und S. 129, Abb. 100 (BS 325).

Lineal vorgezogen, mit der Feder wird dann das nur schwach Angedeutete präzisiert. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Friedrich die erste zeichnerische Aufnahme mit Hilfe der Camera obscura aufgenommen hat oder nach einem in Kopenhagen gelernten Verfahren, der sogenannten Militärperspektive, wie sie Panoramazeichner nutzen, um den Landschaftsblick in die Fläche zu breiten. Die nahsichtige Stresower Bucht jedenfalls ist mit einem Blick nicht aufzunehmen, der Zeichner hat den Blick zu wenden, was ihm das Problem der uneinheitlichen Perspektive bringt. Friedrich war sich dieser Problematik durchaus bewußt. In seiner um 1830 zu datierenden Ausstellungsbesprechung merkt er an: »Denn was die neueren Landschaftsmaler in der Natur in einen Kreiß von 180 Graden gesehen pressen sie unbarmherzig in den Schwinkel von 45 Grade zusammen. Und was also in der Natur durch große Zwischenräume getränkt lag berührt sich hier im gedrängten Raume, überfüllt und übersättigt das Auge, und macht auf den Beschauer einen widrigen beängstigenden Eindruck.«¹⁵ Die Zeichnung vom 17. Juni 1801 ist der Inbegriff für die Wiedergabe der Erfahrung des freien schweifenden Blicks, der den Zwischenräumen, d. h. aber auch der Leere ihr Recht im Bild gibt. Insofern ist es nur konsequent – wie zu zeigen sein wird –, daß die panoramatischen Zeichnungen von 1801 direkt zum »Mönch am Meer« von 1810 führen, der die gänzlich unklassische Entgrenzungserfahrung zum Thema macht.

Eine Zeichnung der zweiten Rügenwanderung ist auf den 17. August 1801 (Abb. 2) datiert und war bisher nicht zu lokalisieren, obwohl sie oben eine Nummer trägt, N.4, und Friedrich in seinem Reisetagebuch einen kurzen Text zu dieser Zeichnung überliefert. Friedrich war am 16. August von Putbus aus, vorbei an Vilmitz wieder zur Stresower Bucht gewandert, dann offenbar in der Nähe von Gobbin am sogenannten Gobbiner Haken, einer kleinen Halbinsel, eher einer Landzunge, die einen kleinen, noch heute existierenden Hafen birgt, mit dem Schiff zum Reddevitzer Höft und von dort wohl wieder mit dem Boot über die Hagensche Wiek, eine größere Bucht, nach Gager auf Mönchgut gefahren. Die Fähren existieren noch heute, die Reiseführer aus der Zeit um 1800 überliefern die Route genau. Dies geschah am 17. August.

15 Friedrich, a. a. O. (Anm. 10), S. 70, Z. 1446-1455, mit der objektiv falschen Lektüre von »100 Graden« statt »180 Graden«.

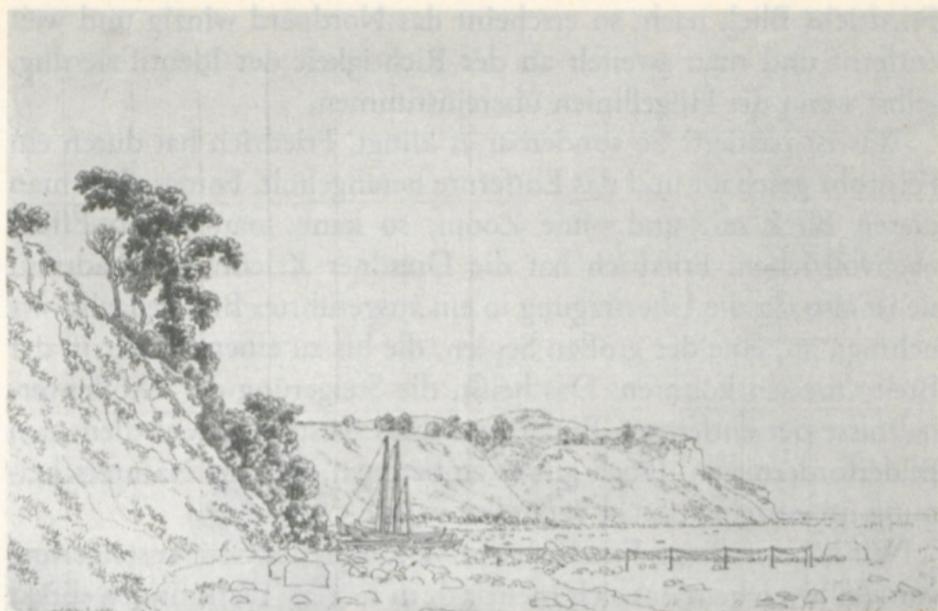


Abb. 2: Caspar David Friedrich: Küstenlandschaft mit Segelbooten auf Rügen, 17. 8. 1801, Feder, Pinsel, Sepia, 236 x 366 mm, Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. C 1974-508

Doch wo hat Friedrich dann gezeichnet? Man hat gesucht und ist irritierenderweise nicht fündig geworden. Resignierend hat man davon gesprochen, das Küstenprofil habe sich im Laufe der Zeit so stark verändert, daß der Ort nicht mehr auszumachen sei. Bei Friedrichs zeitlebens verspürter Verpflichtung dem Naturdetail gegenüber erscheint dies unwahrscheinlich. Und in der Tat läßt sich genau nachweisen, wo Friedrich gestanden hat, vor allem aber, was er dort bei der Naturaufnahme getan hat. Er ist von Gager über die Halbinsel Mönchgut hinübergangen – gute drei Kilometer – zum Lobber Strand und hat dort zwei Zeichnungen aufgenommen. Die vorliegende Zeichnung ist am Lobber Ort gefertigt worden. Hier endet der Große Strand. Ein Vorsprung mit seiner eher niedrigen Steilküste ragt ein Stück ins Meer, und dahinter bildet sich eine erneute Bucht bis zum Nordperd und erreicht den östlichen Zipfel von Rügen beim Seebad Göhren mit seiner dramatischen Steilküste. Auf dieses Nordperd ist der Blick auf der Zeichnung gerichtet. Links also haben wir die Ecke von Lobber Ort, Schiffe, Steine und Netzeusen davor, dahinter erstreckt sich die Bucht bis zum Nordperd rechts im Bilde. Steht man jedoch am Lobber Ort und vollzieht

Friedrichs Blick nach, so erscheint das Nordperd winzig und weit entfernt und man zweifelt an der Richtigkeit der Identifizierung, selbst wenn die Hügellinien übereinstimmen.

Was ist passiert? So sonderbar es klingt, Friedrich hat durch ein Fernrohr geschaut und das Entfernte herangeholt. Fotografiert man diesen Blick mit und ohne Zoom, so kann man diesen Effekt nachvollziehen. Friedrich hat die Dresdner Zeichnung quadriert, sie ist also für die Übertragung in ein ausgeführtes Bild gedacht, wir nehmen an, eine der großen Sepien, die bis zu einem Meter in der Breite messen konnten. Das heißt, die Steigerung der Größenverhältnisse der entfernten Bucht und ihres Küstenstreifens dient den Bilderfordernissen. Doch gilt es zu betonen, daß die Naturerscheinung im einzelnen nicht verändert wurde.

Wir können dieses Friedrichsche Verfahren der Größensteigerung von Teilbereichen, das sich mehrfach in seinem Werk findet, direkt belegen: durch eine Zeichnung mit dem Titel »Zwei Männer am Meeresstrand« (Abb. 3). Sie wird gemeinhin um 1815 datiert, geht aber, wie erst spät erkannt wurde,¹⁶ auf eine Zeichnung von 1801 zurück, und zwar die zweite Zeichnung, die am 17. August 1801 (Abb. 4) aufgenommen wurde und uns den Blick vom Großen Strand in einiger Entfernung von Lobber Ort mit dem entsprechenden Blick auf das Nordperd zeigt. Der Blickwinkel der beiden Zeichnungen ist fast identisch. Diese Zeichnung wiederum ist die genaue Vorlage für die bildmäßige Zeichnung von 1815 gewesen. Und wenn der Blick auf das Nordperd in der Zeichnung von 1801 den realen Seherfahrungen vor Ort entspricht, das Nordperd also weit entfernt ist, so ist die Steilküste auf der Zeichnung von 1815 nahe herangeholt worden. Der Vordergrundstreifen, auf dem die Rügenwanderer in Pellerine stehen, ein Strandstreifen mit schwachem Bewuchs, ist in der Form wortwörtlich bis in die kleinste Sandwehe aus der Zeichnung von 1801 übernommen worden, der Hintergrund, obwohl ebenfalls im Detail genau der Zeichnung von 1801 folgend, ist nahsichtig dahinter montiert worden, und wie dies geschehen ist, das zeigen die beiden Rügenwanderer im Bilde: der hintere hat dem vorderen, der ihn wohl auf das große Segelschiff am Horizont verweist, ein Fernrohr auf die

16 M. Ohara, *Demut, Innerlichkeit, Gefühl. Betrachtungen über C. D. Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände*, Diss. Berlin 1983, S. 226-228.



Abb. 3: Caspar David Friedrich: Zwei Männer am Meeresstrand, um 1815, Feder, 172 x 186 mm, Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. C 1919-20

Schulter gelegt, um es ruhig halten zu können. Wir jedoch, die Betrachter, werden durch den Fingerzeig des vorderen Wanderers auf die Küstenlinie zum Nordperd verwiesen, als wollte uns der Künstler sagen: Seht, so habe ich es gemacht.

Nun hat Friedrich den Vordergrundstreifen der Zeichnung von 1801 nicht nur für die Zeichnung von 1815 genutzt, sondern auch für das Strandstück des »Mönch am Meer« (Abb. 5), bei dem allerdings der Küstenstreifen im Hintergrund vollständig fehlt.¹⁷ Friedrich kann also über studierte Naturteile relativ frei verfügen, wenn es der jeweiligen Bildaussage dient. Neueste Röntgenfotos vom »Mönch am Meer« zeigen zudem, daß die an Stangen im flachen Wasser auf-

¹⁷ S. *ibid.*

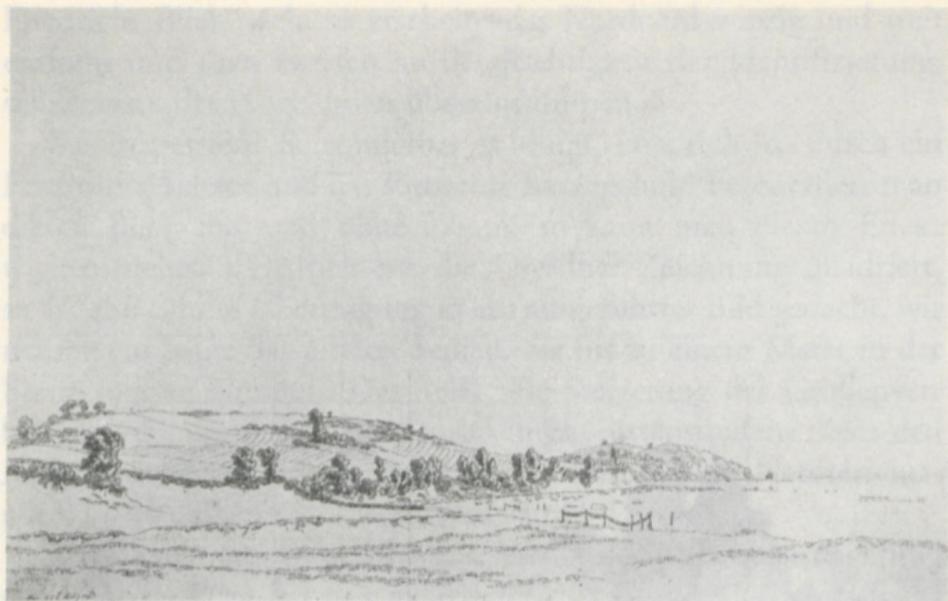


Abb. 4: Caspar David Friedrich: »Zickersches Höft« (recte: Lobber Großer Strand), 17. 8. 1801, Feder mit Bleistift quadriert, 231 x 366 mm, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 41094



Abb. 5: Caspar David Friedrich: Der Mönch am Meer, 1808-10, Öl a. L., 110 x 171,5 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

gehängten Reusen, die links und rechts sich sowohl auf der Zeichnung von 1801 wie auf der von 1815 finden, ursprünglich auch für den »Mönch am Meer« vorgesehen waren. Im Zuge der immer weiter getriebenen Reduzierung des Bildrepertoires beim »Mönch am Meer« hat Friedrich auch die rahmenden Reusen gelöscht und die gänzliche Offenheit zu den Rändern hin, die jeglicher klassischen abrundenden Geschlossenheit widerspricht, als Ergebnis eines längeren Reduktionsprozesses vorgeführt.

Wenn sich das Konstruktionsprinzip der Zeichnung von 1801 erst aus dem Vergleich mit den realen Gegebenheiten erschließen läßt, so neigt Friedrich seit dem Osloer Skizzenbuch von 1806 dazu, verstärkt seit dem Skizzenbuch von 1807, ebenfalls in Oslo, die Zeichnungen mit schriftlichen oder zeichenhaften Verweisen zu versehen. Das häufigste Wort, das sich auf Friedrichs Zeichnungen findet, ist das Wort »Horizont«. Überraschenderweise ist das nicht etwa nur bei weiten Blicken in die Landschaft der Fall, sondern auch bei einzelnen Baum- und Felsstudien. Zuerst findet sich diese Benennung im Osloer Skizzenbuch von 1807, das fast ausschließlich dem Studium einzelner Kiefern, Tannen, Buchen, Eichen oder Sträucher gewidmet ist.

Auf Blatt 8 des Osloer Skizzenbuches, einer Zeichnung vom 28. April 1807 (Abb. 6), findet sich das Wort »Horizont« mit einer den wirklichen Verlauf des Horizontes darunter andeutenden Linie rechts neben dem unteren Teil einer großen Tanne, der Horizont liegt also ausgesprochen tief. Warum diese genaue Angabe bei einer bloßen Baumstudie? Sinn macht die Angabe nur, wenn die angegebene Bedingung bei einer Übernahme der Studie ins Bild absolut verpflichtend ist, wenn also der Bildhorizont exakt der Horizontangabe in der zeichnerischen Studie entspricht – und das ist verblüffenderweise immer und überall bei Friedrich der Fall. Manchmal eröffnet sich sogar erst, wenn man den Zusammenhang erkennt, der tiefere eigentliche Sinn des Bildes. Die Tannenzeichnung von 1807 übernimmt Friedrich wortwörtlich in seine »Winterlandschaft mit Kathedrale« von 1811, die in verschiedenen Fassungen existiert. Die erst 1987 für die Londoner National Gallery erworbene Fassung (Abb. 7) stellt offensichtlich das Original dar.¹⁸ Die Tanne erscheint groß im

18 Ausführlich zu den verschiedenen Fassungen: Ausstellungskat. *Caspar David Friedrich. Winterlandschaften*, hg. v. K. Wettengel, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund 1990.



Abb. 6: Caspar David Friedrich: Tannen- und Wolkenstudie, 28. 4. 1807,
Bleistift, 366 x 240 mm, Blatt 8 des Skizzenbuches von 1807, Oslo,
Nationalgalerie, Inv. Nr. B 16070



Abb. 7: Caspar David Friedrich: *Winterlandschaft*, 1811, Öl a. L., 325 x 450 mm,
The National Gallery London, Inv. Nr. NG 6517

Bild, vor ihr ein Kruzifix, davor ein im Schnee sitzender, an einen Felsblock gelehnter Invalide, der angesichts des Kreuzes seine Krücken von sich geworfen hat und nun das Kreuz anbetet. Die in der Zeichnung angegebene Horizontlinie bildet in der Schneelandschaft die einzige waagerechte Linie, sie ist für die Bildordnung zentral. Doch nicht nur das, wichtiger ist, daß sie zugleich in genauer Augenhöhe des Invaliden verläuft und so die Blickbahn in die Unendlichkeit aus dem Bild heraus markiert. Erst diese Unendlichkeitslinie ermöglicht dem Invaliden, ausgelöst vom Kruzifix und seinem Gebet, die Vision der Kathedrale, als ein Zeichen von Erlösungshoffnung, zu erleben.

Auf einer Dresdner Zeichnung vom 17. Juni 1813 ist ebenfalls eine Tanne seitlich im unteren linken Teil von der Horizontangabe begleitet. Unterhalb des Baumes findet sich eine Skizze mit weiteren angedeuteten Tannen, die offenbar an einem Abhang wuchsen, darunter finden sich die Worte »in die Tiefe«. Friedrich macht also die örtlichen Gegebenheiten gesondert deutlich. Eine Fülle derartiger Angaben läßt sich auf Friedrichs Zeichnungen nachweisen. Ob das

Licht von vorn oder von der Seite eingefallen ist, ob ganze Teile im Schatten liegen, ob die Dinge von unten gesehen wurden, wo der Vordergrund ansetzt, ob die Dinge eher im Mittel- oder im Hintergrund gesehen werden: alles wird vermerkt, gelegentlich auch der Augenpunkt oder die Farbigkeit des Himmels.

Von besonderer Bedeutung ist ein anderes Friedrichsches Markierungsverfahren. Auf einer ganzen Reihe von Zeichnungen finden sich Zahlenangaben, zumeist von 1 bis etwa 10, gelegentlich aber auch von 1 bis 50. Man hat dies in der Forschung als Farbangaben gelesen, doch findet sich nirgends eine Legende, die diese Angaben auflöste, auch würde dies bei einer Skala von 1 bis 50 keinen Sinn machen. Da die Zahl 1 sich grundsätzlich in weitester Ferne, die höchste Zahl dagegen in größter Nähe befindet, handelt es sich um Entfernungsangaben. Allerdings drückt sich Entfernung in Friedrichs Bildern nach den Gesetzen der Luftperspektive in Tonabstufungen aus – insofern haben die Angaben wieder etwas mit Farben zu tun, mit Farbstärken. Das Verfahren stammt offensichtlich aus der Sepiakunsttradition, in der die Abstufungen des einen braunen Grundtones in ihrer Hintereinanderstaffelung Entfernungsverhältnisse markieren. Nicht immer folgt Friedrich der Zahlenabfolge Schritt für Schritt von 1 bis 10. Gelegentlich gibt es Sprünge – dies belegt um so mehr, daß Sprünge im Farbtonwert gemeint sind.

Zu erklären ist die Konsequenz, mit der Friedrich der Naturvorgabe folgt, nur, wenn man begreift, daß Friedrich mit gänzlicher Überzeugung einem pietistisch geprägtem Protestantismus anhing. Nicht nur betont der Künstler, daß jeder Gegenstand, und sei er noch so nichtig und deswegen noch nie dargestellt, dennoch bildwürdig ist, sondern mehr noch ist es ihm darum zu tun, mit Nachdruck zu betonen: »Das Göttliche ist überall, auch im Sandkorn [. . .].«¹⁹ Mit diesem Bibelhinweis betont Friedrich seine Grundüberzeugung, daß alles von Gott Geschaffene vom Menschen mit Ehrfurcht betrachtet und mit Demut angeeignet werden muß, und das heißt, mit Hingabe an die Naturphänomene in all ihren Erscheinungsbedingungen. Damit jedoch diese Verpflichtung auf die Naturrichtigkeit kein bloßer Selbstzweck im Sinne einer bloßen »imitatio naturae« wird und weil

19 Die Äußerung überliefert: L. Förster, *Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Förster's*, Dresden 1846, S. 157 (für das Jahr 1820).

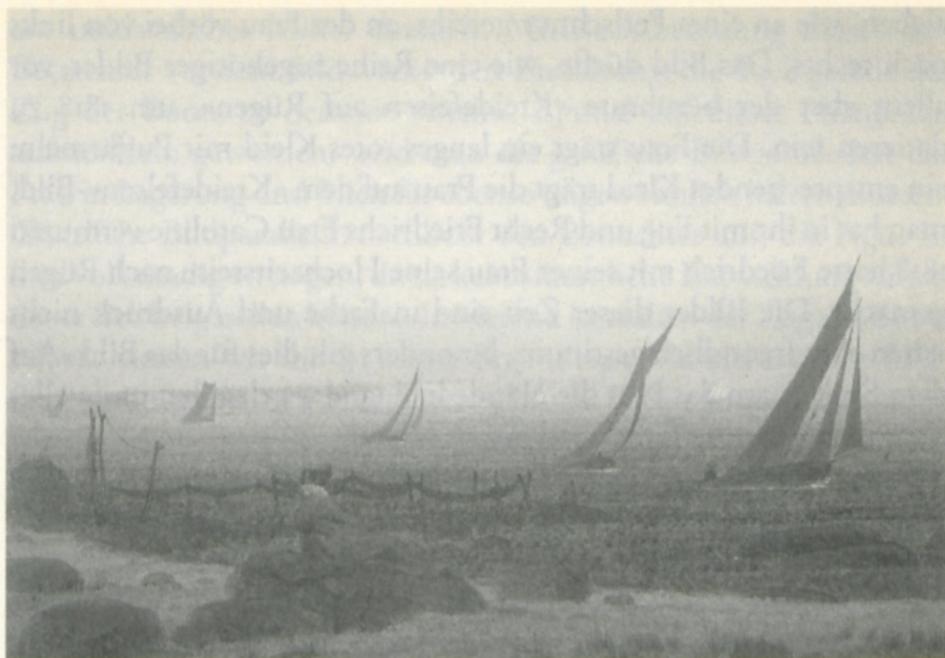


Abb. 8: Caspar David Friedrich: *Frau am Strand von Rügen*, um 1818, Öl a. L.,
215 x 300 mm, Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur

andererseits der Mensch nicht in der Lage ist, den Sinn des von Gott Geschaffenen vollständig zu erkennen, ist es am Künstler, mittels einer abstrakten Bildordnung, die ästhetisch stark wirksam wird, wenigstens einen Verweis auf Gottes absolute Ordnung der Dinge zu versuchen. Darum kombiniert, ja montiert Friedrich die Wirklichkeitspartikel zu einem neuartigen ästhetischen Kosmos, als einer Metapher für den göttlichen Kosmos, der den Menschen unbegreiflich bleibt, so wenig wie er auf Erden je mit der Gnade Gottes rechnen kann.

Doch wie ist dieser ästhetische Kosmos, diese abstrakte Bildordnung zu denken? An einem einzigen Beispiel, das noch dazu eher unscheinbar ist und auf den ersten Blick alles andere als religiös konnotiert erscheint, sei das Friedrichsche Verfahren demonstriert, nicht allerdings ohne zuvor nachdrücklich betont zu haben, daß entsprechende Verfahren zur Stiftung einer abstrakten, vom Bild her gedachten, und das heißt auch vorgängigen Bildordnung so gut wie allen Friedrichschen Bildern zugrunde liegen. Das gewählte Bild ist klein, kaum mehr als 20 x 30 cm groß, es zeigt eine Frau auf einem großen Felsstein an einem Strand von Rügen gelagert (Abb. 8). Am Horizont zeichnet sich die Felszunge von Kap Arkona ab, Schiffe

ziehen, wie an einer Perlschnur gereiht, an der Frau vorbei von links nach rechts. Das Bild dürfte, wie eine Reihe zugehöriger Bilder, vor allem aber der berühmte »Kreidefelsen auf Rügen«, um 1818 zu datieren sein. Die Frau trägt ein langes rotes Kleid mit Puffärmeln; ein entsprechendes Kleid trägt die Frau auf dem »Kreidefelsen«-Bild, man hat in ihr mit Fug und Recht Friedrichs Frau Caroline vermutet. 1818 hatte Friedrich mit seiner Frau seine Hochzeitsreise nach Rügen gemacht. Die Bilder dieser Zeit sind in Farbe und Ausdruck nicht selten eher freundlich gestimmt, besonders gilt dies für das Bild »Auf dem Segler«, wo das Paar die Hände ineinander gelegt hat und voller Vertrauen auf eine ferne Stadtvision schaut.

Auf unserem Bild blicken wir nach Norden auf Kap Arkona, der Wind kommt von Westen, die Segelschiffe sind entsprechend gleichmäßig nach rechts geneigt. Die Tageszeit ist nicht ganz sicher auszumachen. Zwar ist der Himmel nur schwach bewölkt, doch über dem Horizont hat sich eine breite Dunstschicht gebildet. Das Licht ist indirekt, so daß sich keine Schatten zeigen, wir dürfen eine nachmittägliche Szene annehmen. Die Position der Frau ist ein wenig irritierend, sie ist seitlich gelagert, sie scheint seitlich in Richtung der Schiffe aus dem Bild zu schauen. Diese Richtung wird durch die hinter ihr, ebenfalls bildparallel angeordneten Fischreusen unterstrichen. So haben wir einen gewissen Sog rechts aus dem Bilde heraus, zumal die Boote von links nach rechts kontinuierlich in der Größe zunehmen, damit auch schrittweise ufernäher erscheinen. Doch die Frau, um es noch einmal zu betonen, blickt nicht auf sie, sondern nur in die Richtung, in die sie segeln, ihr Blickziel und das Ziel der Boote ist nicht auszumachen, es liegt außerhalb des Bildes. Wir betonen dies so nachdrücklich, weil es gänzlich unklassisch ist. Ein klassisches Bild hat ein Zentrum, in dem kompositionelle Ordnung und inhaltlicher Schwerpunkt zusammenfallen. Dieses Zentrum ist zumindest in inhaltlicher Sicht hier nicht auszumachen.

Doch wie verhält es sich mit der kompositorischen Ordnung? Sie ist durchaus vorhanden und von einiger Komplexität, so harmlos das Bild erscheint. Leicht wird man ausmachen, daß der Felsabbruch von Kap Arkona, das den nördlichsten Punkt Deutschlands markiert, exakt auf der Bildmittelsenkrechten liegt. Diese Art der Mittelachsbetonung findet sich häufig bei Friedrich – was insofern nicht selbstverständlich ist, weil die Markierung der Mittelachse erneut

ein unklassisches Mittel darstellt. Mittelachsbetonung fixiert den Betrachter vor dem Bild, verhindert Entfaltung, die doch gerade der Zug der Boote zu betonen scheint. Einmal auf dieses Phänomen aufmerksam geworden, wird man die gänzliche Bildparallelität der Frau in Lagerung und Blick für ebenso ungewöhnlich halten müssen. Gänzliche Bildparallelität schließt den Betrachter aus, die Figur ist ihm vollständig entzogen, da sie keine räumliche Entwicklung stiftet, der er sich beigesellen könnte. Irritierend ist zudem der Zug der Boote selbst. Messen wir ihn in seiner besonderen Markierung der Bildfläche, so machen wir eine überraschende Beobachtung. Verbinden wir die Mast- bzw. Segelspitzen, so bilden sie den Halbbogen eines Hyperbelastes. In abgeschwächter und umgekehrter Form wiederholt sich das bei den Bootsleibern, und mitten hindurch geht die Horizontlinie, die also ihre jeweilige Asymptote bildet. Es sei daran erinnert, daß zur Definition der Hyperbel gehört, daß sich die Zweige ihren Asymptoten unendlich annähern, ohne sie je zu erreichen. Und in der Tat ist das Ende der Schiffsreihe weder vorn noch hinten im Bilde vermerkt, die Reihe geht außerhalb des Bildes weiter bis ins Unendliche.

Die Bemerkungen mögen hypertroph klingen, doch ist die Hyperbel eine der häufigsten von Friedrich verwendeten Formen überhaupt, vor allem in Gestalt vollständiger Zweige, wie bei der »Abtei im Eichwald«, dem Pendant zum »Mönch am Meer«, oder den beiden »Mondaufgang am Meer« betitelten Bildern von 1821 respektive 1822, aber auch bei zahlreichen anderen Bildern findet sich ein vollständiger Hyperbelbogen. Allerdings erscheinen die Hyperbeln nicht an beliebigem Ort im Bilde. Bei der »Abtei im Eichwald« (Abb. 9) etwa ist die sanft sich senkende Hyperbelform in ihrem tiefsten Punkt nicht nur wieder auf der senkrechten Mittelachse angeordnet, sondern ihre Arme treffen links und rechts auf den Bildrand exakt an den Punkten, die durch die obere Waagerechte des Goldenen Schnitts markiert ist. Auch dies klingt ein wenig kompliziert. Doch der Goldene Schnitt, dieses als ästhetisch angenehm empfundene, von Künstlern immer wieder verwendete Teilungsverfahren, bei dem die Gesamtlinie zum größeren Abschnitt der Teilung sich verhält wie dieser zum kleineren, ist das von Friedrich bei weitem am häufigsten verwendete Ordnungsschema. So kommen etwa beim berühmten »Tetschener Altar« gleich alle vier Linien des Goldenen Schnittes, die beiden senkrechten und die beiden waagerechten, gleicherma-



Abb. 9: Caspar David Friedrich: *Abtei im Eichwald*, 1809/10, Öl a. L.,
110,4 x 171 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz

ßen nicht nur zur Wirkung, sondern zu bedeutungstiftender Funktion.²⁰

Bei unserem Bild markiert die Horizontlinie die Asymptote der beiden halben Hyperbelzweige, zugleich die untere Waagerechte des Goldenen Schnittes, die linke Senkrechte geht mitten durch den Körper der lagernden Frau. Wo genau, das ist durch das winzige Schiff am Horizont vor dem hellen Steiluferstreifen von Kap Arkona oberhalb der Lagernden angedeutet. Der Leser mag diese Beobachtungen immer noch für Kunsthistorikerlatein halten, denn welchen tieferen Sinn sollte diese besondere Bildkonstruktion haben? Nachdenklich sollten ihn allerdings schon Novalis' Bemerkungen zu Rolle und Bedeutung von Mathematik und insonderheit Geometrie machen: »Reine Mathematik ist Religion.«²¹ Oder: »Geometrie ist transzendente Zeichenkunst«,²² oder: »Zur Mathematik gelangt

20 Dazu: W. Busch, »Caspar David Friedrichs ›Tetschener Altar‹«, in: *Natur, Kunst, Freiheit. Deutsche Klassik und Romantik aus gegenwärtiger Sicht*, hg. v. M. J. Simek, Amsterdam, Atlanta/GA 1998, S. 263-280.

21 Novalis, *Schriften*, hg. v. P. Kluckhohn, Leipzig 1929, Bd. 3, S. 296.

22 *Ibid.*, S. 160.

man nur über eine Theophanie«,²³ schließlich: »Das Höchste und Reinste ist das Gemeinste, Verständlichste. Daher ist die Elementargeometrie höher als die höchste Geometrie.«²⁴

Die geometrischen Grundformen, vor allem die Kegelschnitte, Parabel, Ellipse und Hyperbel verwendet Friedrich immer wieder, sollte er ihnen nicht auch höhere Bedeutung beimessen? Doch um nicht auch den Vorwurf beliebiger Überblendung der Friedrichschen Werke mit Versatzstücken aus dem Repertoire frühromantischer Theorie zu provozieren, ist es nötig, Friedrichs Kenntnisnahme dieser Auffassung von Mathematik, die sich im übrigen auch in Varianten bei anderen Romantikern, wie Oken oder Schubert, findet, wenigstens wahrscheinlich zu machen. Die Grundgedanken stammen aus der mathematischen Tradition von Leibniz oder Euler, die durch die Integration des Bewegungsmotives in Arithmetik und Geometrie die transzendente Mathematik begründet haben. Novalis' mathematische Fragmente sind 1803 von Friedrich Schlegel in Auswahl publiziert worden. Ob Friedrich sie gelesen hat, wissen wir nicht. Doch neuerliche Forschung hat sehr wahrscheinlich gemacht, daß Schlegel ihre Herausgabe mit Hilfe Schleiermachers unternommen hatte, der über eine ausgeprägte mathematische Kompetenz verfügte. Und mit Schleiermacher hatte Friedrich relativ engen direkten und indirekten Kontakt.

In Schleiermachers eigenen Überlegungen zur Mathematik erscheint die Hyperbel, noch über der Parabel und der Ellipse, als die sinnträchtigste geometrische Form überhaupt.²⁵ Zum einen verkörpert für Schleiermacher der Brennpunkt der Hyperbel die transzendente Idee Gottes, er bezeichnet das unsichtbare Gravitationsfeld, innerhalb dessen sich die Krümmung der Hyperbel entfaltet. Zum anderen begreift Schleiermacher die sich dem Unendlichen nähernden Äste der Hyperbel als negativ bzw. positiv determiniert. Der

23 Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. v. P. Kluckhohn und R. Samuel, Stuttgart 1960-1988, Bd. 3, S. 479.

24 Novalis, *Schriften*, a. a. O. (Anm. 21), Bd. 3, S. 20.

25 Zu Schleiermacher und Mathematik: I. Mädler, *Kirche und bildende Kunst der Moderne*, Tübingen 1997, S. 256-259; dies., »Ausdrucksstil und Symbolkultur als Bedingungen religiöser Kommunikation«, in: *200 Jahre »Reden über die Religion«*, Akten des Ersten Internationalen Kongresses der Schleiermacher-Gesellschaft, Halle 14.-17. März 1999, hg. v. U. Barth und C.-D. Osthöfener, Berlin, New York 2000, S. 900-904.

Mensch, so stellt er sich das vor, ist in seinem Streben jeweils an einem bestimmten Punkt der Kurve angelangt, mal weiter im negativen, mal weiter im positiven Bereich. Er kann nur hoffen, daß sein Streben ihn auf dem positiven Ast voranbringt, er sich dem Unendlichen annähert, im Wissen, daß die Vermählung mit dem Unendlichen aus eigener Kraft nicht möglich ist. Dies gilt für alle Bereiche der Erkenntnis, vor allem aber die religiösen.

Es scheint durchaus erlaubt, diese Vorstellung, wenigstens der Tendenz nach, auf Friedrich und seine Kunst zu übertragen. Auch bei ihm sind die geometrischen Formen nicht statisch, sondern dynamisch zu denken, der Impuls der Form geht jeweils über das Bild hinaus. Zudem sind die Formen zugleich flächen- wie raumbezogen. Die Hyperbel ist per se eine Flächenform, doch ihre Verwendung im Bilde läßt sie zugleich räumlich erscheinen; die Schiffe, deren Mastspitzen die Hyperbel tragen, entfalten sich von hinten nach vorn. Damit ist die Hyperbelform abstrakt und konkret zugleich. Abstrakt, im Sinne Kants, da sie begrifflich zu definieren ist, konkret, da sie im Raum erscheint. Diese Doppelbestimmung vermag nur die Ästhetik zu stiften.

Warum aber haben wir von ästhetischem Protestantismus gesprochen? Ohne dies hier ausführen zu können: Wir sind überzeugt davon, daß Friedrich seine religiösen Prinzipien, über das Erbteil von Pietismus und lutherischer Grundüberzeugung hinaus, an Schleiermachers Frühschrift *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* von 1799 gebildet hat. Für Schleiermacher gründet Religion nicht auf der verfaßten Kirche, sondern auf Anschauung und Gefühl des einzelnen. Konsequenterweise ist unter dieser Prämisse tendenziell ein jeder ein potentieller Priester, jeder auf seinem Feld. Für besonders geeignet, die Funktion eines religiösen Mittlers zu übernehmen, hält er allerdings den Künstler. In der besonderen Darstellung des Wirklichen gelingt es ihm über die Gemütsansprache, einen Vorschein des Göttlichen, eine Vorstellung des Unendlichen, über das Endliche Hinausgehenden zu erzeugen.²⁶ Diese

²⁶ F. Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, mit einem Nachwort v. C. H. Ratschow, Stuttgart 1969, Anschauung und Gefühl: S. 15, 35-43, 46 f., 50 f., 84, 92 f., 166 f.; Priester: S. 10, 123, 153, 155; Mittler: S. 10, 67, 200 f.; Kunst und Künstler: S. 10, 113, 120 f.; Endliches und Unendliches: S. 19, 35-39, 44 f., 189, 193, 195.

Verschränkung von Endlichem und Unendlichem hat Friedrich versucht zu veranschaulichen, indem er das Wirkliche in Form des Naturdetails einem Überwirklichen in Gestalt einer abstrakten, aber ästhetisch wirksamen Strukturvorgabe inseriert hat. Diese Gestaltungsweise, die ästhetisch Abstraktes und Konkretes bindet, Theorie und Praxis, Idee und Wirklichkeit, konnte das protestantische Paradox zur Anschauung bringen, im Endlichen etwas von der göttlichen Natur zum Vorschein zu bringen, im Wissen darum, daß dies die Endlichkeit nicht aufhebt. Schleiermacher kann dies auf die riskante Formel bringen: »Praxis ist Kunst, Spekulation ist Wissenschaft, Religion ist Sinn und Geschmack fürs Unendliche.«²⁷ Dies allerdings ist nicht eine protestantische Ästhetik, sondern ästhetischer Protestantismus, und Friedrich scheint ihm angehangen zu haben.