

FRIEDRICHS BILDVERSTÄNDNIS

WERNER BUSCH

Caspar David Friedrich baut seine Bilder. Die Bausteine jedoch sind sorgfältig vor der Natur studiert. Sie können an unterschiedlichen Orten und zu verschiedenen Zeiten aufgenommen sein. Wenn sie zum Bild gefügt werden, geschieht dies nicht willkürlich, sondern nach einer vorgängigen ästhetischen Ordnung. Sie erst, so unsere Behauptung, bringt den Bildsinn zum Vorschein. Wenn aber erst die ästhetische Ordnung den Zusammenhang stiftet und also erst auf diese Weise Bedeutung generiert wird, dann ist der Anteil der jeweiligen Betrachterperson an der Hervorbringung von Sinn nicht gering. Denn die ästhetische Ordnung muß ja als solche realisiert werden, um wirkmächtig sein zu können. Das Erstaunliche nun ist, daß noch ein jeder aufmerksame Betrachter vor einem Bild Friedrichs dessen sonderbare Gefügtheit erfahren hat, selbst wenn er nicht gleich zu sagen vermag, woher diese Erfahrung rührt. Nach einer Weile wird er zweierlei feststellen: Friedrichs Bilder sind im Normalfall handlungslos, das Personal, so überhaupt vorhanden, agiert nicht, sondern reflektiert, ist in Betrachtung versunken. Und zum anderen: Friedrich arbeitet ausgeprägt mit formalen Entsprechungen, bis hin zu gänzlicher Symmetrie. Beides widerspricht klassischen Bildanforderungen, wie sie über Jahrhunderte gültig waren, grundsätzlich. Und beides schafft auch für den Betrachter Reflexionsraum und Reflexionszeit. Der Versenkung des Bildpersonals in die Erscheinung der Natur ist vor dem Bilde nur zu begegnen durch die eigene Versenkung. Die Richtung unserer Reflexion gibt Friedrich durch das Gezeigte vor, eine definitive Antwort nicht. Seine Bilder sind nicht in einen verbindlichen Text auflösbar, und schon gar nicht sind sie bloße Umsetzungen eines vorab existierenden Textes, insofern sind sie auch keine Programmbilder, ihnen fehlt Eindeutigkeit.

Das bisher Festgestellte, so sehr es sich bemüht, von einfachen Erfahrungen vor den Bildern Friedrichs auszugehen, wird von einem Teil der Forschung bis heute vehement bestritten¹ – insofern gilt es vorab für einen Moment, auf die erhobenen Einwände einzugehen, in der nun allerdings nicht sehr ausgeprägten Hoffnung, immer wieder erneu-

¹ Im Falle von Helmut Börsch-Supan, der seine Überzeugung in einer Fülle von Aufsätzen geäußert hat, geht im Grunde genommen seine Position auf sein Standardwerk Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973 (im Folgenden B-S/J) zurück; in einem Aufsatz hat er, aus meiner Sicht sehr viel überzeugender, eine vermittelnde Stellung eingenommen: Helmut Börsch-Supan, »Zur Deutung der Kunst Caspar David Friedrichs«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, Bd. 27, 1976, S. 199–222, diese Position allerdings nicht wieder aufgegriffen. Ebenfalls in einer ganzen Reihe von ungemein kenntnisreichen Aufsätzen, aber in seiner orthodox ikonographischen Position unbeirrbar, hat Reinhard Zimmermann sich ausdrücklich zur Auffassung Börsch-Supans bekannt, ich zitiere nur den programmatischsten seiner Beiträge: Reinhard Zimmermann, »Kommet und sehet«. Caspar David Friedrichs Bildverständnis und die Frage des »offenen

erte Mißverständnisse ausräumen zu können. Ich versuche es, so einfach wie möglich. Niemand wird bestreiten, daß Dinge, auch dargestellte Dinge, etwas bedeuten, nicht nur sind, was sie sind: Baum, Fels oder Mond. Ihre Bedeutung ist kontextabhängig und geprägt von Verwendungstraditionen, allgemeinsprachlichen, literarischen, religiösen, aber auch bildlichen. Ein Gutteil der barocken Emblematik bzw. der allegorischen Bildersprache, die versucht hat, Bedeutungen in verschiedenen Kontexten festzuschreiben, manchmal gar kanonisch verbindlich werden zu lassen, ist auch zu Friedrichs Zeiten durchaus noch geläufig. Nicht umsonst hat man etwa noch Goethe »im Banne der Sinnbilder«² gesehen. Daß ein Fels als Fels des Glaubens verstanden werden kann, eine immergrüne Fichte als Ewigkeitsverweis – d'accord. Daß Friedrich ein frommer Protestant gewesen ist, dem auch die religiöse Bildersprache geläufig war, daß er sich in Gedichten und Briefen immer wieder auf ein protestantisch-lutherisches Grundmodell berufen hat – allein im Durchgang durch den Tod kann Hoffnung auf ein ewiges Leben aufkeimen –, auch daran kann es keinen Zweifel geben.³

Doch warum setzt Friedrich die barocke Bildersprache samt ihren Kompositionskonventionen nicht fort? Warum erzählt er keine Geschichten? Warum malt er nicht Christus am Kreuz auf Golgatha, sondern einen, noch dazu von uns abgewandten, metallenen Kruzifixus auf dem Berge wie beim *Tetschener Altar*?⁴ Warum sind die Kirchen auf seinen Bildern so oft zerstört? Warum wenden sich seine Figuren so oft von uns ab? Warum sind Friedrichs Bilder nicht selten unbegrenzt, weisen schon formal über sich hinaus?⁵ Warum gibt es häufig keinen kontinuierlich sich entwickelnden Bildraum? Warum sind manche Bilder geradezu verrammelt, lassen den Blick kaum passieren? Warum gibt es kaum wirkliche Vorzeichnungen für eine Gesamtkomposition, sondern fast immer nur Detailstudien? Warum werden die Detailstudien zumeist unter allen Bedingungen ihrer Aufnahme unmittelbar vor der Natur ins Bild übernommen – in Aufsicht oder Untersicht, in gänzlicher Horizontabhängigkeit, mit jedem Ast oder Zweig eines Baumes?⁶ Warum aber können sie in ihren Größenverhältnissen zueinander gesteigert oder reduziert werden, wobei, um es noch einmal zu sagen, die Erscheinungsphänomene selbst unter allen Umständen beibehalten werden? Warum, um nur noch dies zu fragen, wählt Friedrich so oft Pendants? Ist das erste Bild allein nicht in der Lage, sich auszusprechen, ist es kommentarbedürftig durch ein zweites, und was würde dies für das zweite bedeuten?⁷ Oder ganz anders und zusammenfassend gefragt: Warum involviert Friedrich uns so sehr, fordert unseren Anteil ein, wo er doch gleichzeitig genug Lektüreschwierigkeiten aufbaut? Warum also macht er es uns absichtlich schwer? Und das, obwohl er doch die Zahl der dargestellten Gegenstände gelegentlich extrem reduziert und sie dann auch noch in vielen Bildern wiederholt, bloß in ihrem Verhältnis zueinander variiert. Sein Repertoire ist entschieden beschränkt. Nicht Vielfalt zeichnet seine Bilder aus, sondern geradezu protestantische Einschränkung und Zurücknahme. Friedrichs Bilder sind spröde, lassen aber in den Naturbildern, ungegenständlich und ungreifbar, wie sie sind, eine Hoffnung auf Erlösung oder zumindest Veränderung verspüren. Die Frage ist, wie kommt es dazu, wie ist der Prozeß der Bilderfahrung zu denken?

Ein klassisches Bild unternimmt vor allem zweierlei: Es will eine Ganzheit durch Vollkommenheit stiften, formal wie inhaltlich. Inhaltlich möchte es eine Idee verkör-

Kunstwerks«; in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft*, Bd. 62, 2002, S. 65–93.

2 William S. Heckscher, »Goethe im Banne der Sinnbilder«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 7, 1962, S. 35–54; s. ferner Albrecht Schöne, *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goetbetexte*, München 1993.

3 Am überzeugendsten zu Friedrichs Frömmigkeit: Karl-Ludwig Hoch, *Caspar David Friedrichs Frömmigkeit und seine Ebrfürcht vor der Natur – dargestellt in Hinblick auf die Bergsymbolik der wiedererkannten böhmischen Bilder*, Diss. Karl-Marx-Universität, Leipzig 1981; Karl-Friedrich Hoch, »Zur Ikonographie des Kreuzes bei C. D. Friedrich«, in: *Caspar David Friedrich, Winterlandschaften*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Heidelberg 1990, S. 71–74.

4 Werner Busch, »Caspar David Friedrichs ›Tetschener Altar‹«, in: *Natur, Kunst, Freiheit. Deutsche Klassik und Romantik aus gegenwärtiger Sicht* (= Fichte Studien, Supplementa, Bd. 10), hrsg. von Marek J. Simek, Amsterdam/Atlanta 1998, S. 264–280.

5 Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 46–81.

6 Ebenda, S. 82–101.

7 Ebenda, S. 142–158; Reinhard Zimmermann, »Das Geheimnis des Grabes und der Zukunft. Caspar David Friedrichs ›Gedanken‹ in den Bilderpaaren«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Neue Folge Bd. 42, 2000, S. 187–257.

pern, ziele sie nun auf Religion, Mythos oder Herrscherglanz. Die ideale Ganzheit des klassischen Bildes macht dieses zu einem in sich gerundeten, für sich stehenden Kosmos. Insofern ist es objektiv, es folgt einer nachvollziehbaren Sprache, deren Vokabeln zwar mehrfach codiert sein mögen, jedoch in einem gedanklichen Gesamtkonzept Sinn haben müssen. Im schrittweisen Nachvollzug der Anordnung und der gezeigten Handlung (Poussin: »lisez la peinture«) erschließt sich der Sinn, und die dargestellten Gegenstände erhalten ihre besondere Färbung, ihre spezifische Bedeutung. Idealerweise handelt es sich um die Übersetzung eines vorgegebenen »conchetto« in eine dem Medium Bild angemessene Sprache. Hier hat auch die allegorisch-emblematische Bildersprache ihren Ort.⁸

FEHLENDE HEILSGEWISSHEIT UND NATURENTFREMUNG

Friedrichs Bilder dagegen sind und bleiben subjektiv. Er mag noch so sehr, um es so zu sagen, an den Fels des Glaubens gedacht haben, eine Übersetzung sind seine Bilder nicht. Den Reim oder Text, den wir uns darauf machen, können wir uns nur unter Vorbehalt machen, Gewißheit können und sollen wir nicht gewinnen, gerade auch von daher sind seine Bilder unerschöpflich; das Bedürfnis, ihrer Bedeutung näherzukommen, dauert fort. Zwei äußerliche Gründe dafür sind vorab zu nennen, bevor wir uns den innerbildlich anschaulich aufgehobenen Gründen widmen können: ein religiöser und ein zeitbedingter. Der religiöse: Nach protestantischer Grundüberzeugung gibt es keine Heilsgewißheit auf Erden, nichts im Leben kann die Erlösungshoffnung stärken und schon gar nicht wahrscheinlich machen. Insofern, Luther weist noch und noch darauf hin, ist auch in den Gegenständen Göttliches nicht anwesend, in dem Sinne gibt es auch keine wirkmächtigen Heilszeichen. Ein einziges Zeichen ist für Friedrich wirklich Zeichen: das Kreuz. Aber auch nur, weil es auf den Tod verweist, der permanent im Leben anwesend ist, den wir zu akzeptieren haben, weil nur im Durchgang durch ihn hindurch überhaupt Erlösungshoffnung denkbar ist. Doch selbst zum Kreuz hat Friedrich gesagt: »Am nackten steinigten Meeresstrande steht hoch aufgerichtet das Kreuz, denen so es sehn, ein Trost, denen so es nicht sehn, ein Kreuz.«⁹ Zweifellos ist für Friedrich bei dieser Bemerkung die religiöse Dimension primär, doch wirft er auch das semiotische Problem auf. Das, was wir sehen, ist, wie Friedrich andernorts ausführt, standortbedingt, vom Blickwinkel abhängig. Da alle Gegenstände – die in der Natur und die von Menschenhand – erst einmal sind, was sie sind, zugleich aber entweder von Gott geschaffen oder aber unter seinem Schutz entstanden sind, sind sie es wert, wie klein und unbedeutend auch immer, mit Demut angeschaut und in ihrer Erscheinungsrealität dargestellt zu werden – ohne willkürliche oder auch sie idealisierende Veränderungen. Die Frage, die sich anschließt, lautet: Gibt Friedrich in seinen Bildern einen Blickwinkel vor, aus dem wir die Dinge sehen sollen, und wenn dem so ist, auf welche Weise tut er es und vor allen Dingen, mit welchen Konsequenzen für ihre Bedeutung?

Der zweite, zeitbedingte Grund dafür, daß Friedrichs Bilder nicht definitiven Sinn setzen können, dürfte in den Erfahrungen zu suchen sein, für die die Französische Revolution verantwortlich ist und auf die vor allem die literarische Romantik reagiert hat. Diese Erfahrungen, verursacht durch das Scheitern der hehren Ideale der Revolution und ihrer Träger, dürften am ehesten mit dem Begriff der Entfremdung zu fassen sein:

8 Kurz zum klassischen Bild und seinen Bedingungen: Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 19–24, in bezug auf die Landschaft: ebenda, S. 329–335.

9 Caspar David Friedrich. *Winterlandschaften* (wie Anm. 3), S. 74 und S. 130, Kat. Nr. 32; *Caspar David Friedrich. Die Briefe*, hrsg. und komm. von Herrmann Zschoche, Hamburg 2005, Brief Nr. 43, S. 96–99.

Entfremdung in gesellschaftlichem Kontext und der Natur gegenüber. Der Mensch mit seinen Erfahrungen und Enttäuschungen stand der Natur fremd gegenüber, so sehr er danach streben mochte, eins mit ihr zu sein. So richtete er seine Sehnsucht auf sie, im Wissen um die Unmöglichkeit der Erfüllung des Vermählungsversuches. Ein Weltbild, das sie ihm als Ganze präsentiert hätte, stand nicht mehr zur Verfügung oder war fragwürdig geworden. Der Ganzheit verlustig gegangen, konnte er nur Fragmente, Bruchstücke, Stückwerk wahrnehmen. Sie konnte er versuchen zu erklären, künstlerisch zu umkreisen, oder, wie Brentano sich ausdrückte, als Denksteine zu nehmen und über sie, wie wiederum Friedrich Schlegel formuliert, den verlorenen universalen Zusammenhang reflektieren und künstlerisch evozieren. So jedenfalls nach romantischer Vorstellung.¹⁰

Das Entscheidende nun allerdings bei der künstlerischen Umkreisung der Wirklichkeitsfragmente oder -partikel, bei der Form ihrer Verklärung als dialektischer Aufhebung, für die die literarischen Romantiker als Strukturprinzip aus der bildenden Kunst die ornamentale Form der naturwüchsigen Arabeske bemühen, ist darin zu sehen, daß in der ornamentalen Fassung des Bruchstücks, das damit zum Schmuckstück wird, der künstlerische Vorgang als rein ästhetischer in extremem Maße zum Bewußtsein kommt. Den Romantikern ist wohl bewußt, daß das griechische Wort Kosmos zumindest dreierlei bedeutet: Weltall, Ordnung, Schmuck. Das heißt, die Arabeske als das die Fragmente verbindende Gespinnst, das naturwüchsig und abstrakt zugleich ist und dabei bestimmten Ordnungsprinzipien folgt, kann als Kosmosanalogie dienen, die verlorene Ganzheit und paradiesische Unschuld utopisch wieder aufscheinen lassen.¹¹ Die Kunst, aufgrund ihrer ästhetischen Potenz, scheint den Trost in sich zu tragen, den die Dinge direkt nicht mehr zu geben vermögen. Sie ist die Mittlerin. Nur über die Kunst als ästhetisch erfahrbare ist die Potentialität des Felsens als Fels des Glaubens zu evozieren. Allerdings muß sich der Betrachter des Faktums bewußt sein, daß es seine Projektion ist – durchaus in Kenntnis der Bedeutungstradition –, die den Gegenständen ihre Bedeutung beimißt, von Friedrich dazu angeleitet, dies zu tun.

Das hier Entfaltete ist nichts Vorgewußtes, etwa aus der Tradition der literarischen Romantik Abgeleitetes, sondern etwas den Bildern in ihrer Wirkweise aufgrund ihrer Anlage Abgewonnenes. Wie ein solcher Prozeß der Aneignung Friedrichscher Bilder sich vollziehen kann, das sei an wenigen Beispielen vorgeführt. Wobei – das ist ein altes hermeneutisches Problem – die aufzuzeigende Komplexität, die vor allem aus dem Verständnis zugrunde liegender Denkvorstellungen und -traditionen resultiert, nicht notwendig unmittelbarer, mit aufgerufener Bestandteil der im Bilde gestifteten Bedeutung sein muß. Sempel ausgedrückt: Friedrich kann durchaus naiver sein, als der entfaltete Denkhorizont erwarten läßt. Dennoch ist es unverzichtbar, auf ihn hinzuweisen, weil er zum Werden von Vorstellungen Voraussetzung gewesen ist, ohne daß dies dem Künstler vollständig bewußt gewesen sein müßte.

ÄSTHETISCH GESTIFTETE ERLÖSUNGSHOFFNUNG

Erst ab 1807 malt Friedrich kontinuierlich in Öl, und gleich eines seiner ersten Bilder, der bereits Januar 1808 ausgestellte *Sommer* (Abb. 1), ruft eines der häufigsten und bedeutendsten von Friedrichs ästhetischen Ordnungsprinzipien auf.¹² Es zeigt das für Friedrich

10 Horst Meixner, »Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos »Godwi«. Ein Beitrag zur romantischen Allegorie«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Bd. 11, 1967, S. 435–468, bes. S. 440; Friedrich Schlegel, *Literary Notebooks 1797–1801*, hrsg. von Hans Eichner, London 1957, vor allem Nr. 407.

11 Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 13–132, zur Struktur der Arabeske: ders., »Umrißzeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts«, in: *Buchillustration im 19. Jahrhundert* (= Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 15), hrsg. von Regine Timm, Wiesbaden 1988, S. 117–148, bes. S. 131–148.

12 Busch, wie. Anm. 5, S. 103 bis 105.



ABB. 1
CASPAR DAVID FRIEDRICH
DER SOMMER, 1805
NEUE PINAKOTHEK,
MÜNCHEN

ganz ungewöhnliche Motiv reinen Glücks – dem allerdings ein trostloser Winter korrespondierte – mit einem klassisch gewandeten Liebespaar in einer Laube hoch über einer serenem Flußlandschaft. Die Laube, mit dem sich küssenden Paar, ist angelehnt an zwei gesonderte, ineinander verschlungene hohe Bäume, eine Birke und eine Pappel. Sie sind so sehr ineinander verschlungen, daß sie geradezu eine einzige Spitze bilden – der einzige Gegenstand, der weit in den Himmel ragt. Zwischen den beiden eng beieinander stehenden Stämmen der Bäume schnäbelt ein weißes Taubenpaar – keine Frage, Bäume und Tauben sind in Analogie zum Paar zu denken: Zuneigung allenthalben. Die Tauben nun wiederum sitzen auf der senkrechten Mittelachse der Bäume mit ihrer in den Himmel ragenden Spitze, und diese Achse, haargenau, markiert auf dem Bild die rechte Senkrechte des Goldenen Schnittes, des Teilungssystems, das als ästhetisch besonders befriedigend empfunden und deswegen schon am Beginn des 16. Jahrhunderts bei Luca Pacioli »göttliche Proportion« genannt wurde. Zurück geht das Verhältnis der Teilung auf den 11. Satz im zweiten Buch von Euklids *Elementen*.¹³ Dieses Teilungssystem verwendet Friedrich durch sein ganzes Œuvre hindurch. Am forciertesten gleich 1807/08 im *Tetschener Altar* (Abb. S. 207), bei dem alle vier Linien des Goldenen Schnitts, die beiden senkrechten und die beiden waagerechten, zur Anwendung kommen und dem Bilde damit eine absolute Ordnung einschreiben, die in der Lage ist, dem nach klassischen Vorstellungen ganz unmöglichen Bildgegenstand einen tieferen Sinn zu geben, der die scheinbar ganz zufälligen und sich einer leichten Aneignung entziehenden Bildvokabeln in eine höhere, ästhetisch gestiftete Ordnung zu überführen vermag, die die bloße Individualität des Gezeigten transzendiert, ohne sie zum Verschwinden zu bringen.¹⁴ Erfährt der sich vertiefende Betrachter die ästhetische Ordnung, so gibt diese Erfahrung ihm die Möglichkeit, das Gezeigte in Hinblick auf Erlösungshoffnung zu denken.

Wenn Friedrich Bilderpaare entwirft, dann ist es nicht selten so, daß das erste Bild so gut wie hoffnungslos ist, während das zweite – nicht ohne gleichzeitigen Todesver-

13 Albrecht Beutelspacher und Bernhard Petri, *Der Goldene Schnitt*, Mannheim/Leipzig 1994; Hans Walser, *Der Goldene Schnitt*, Leipzig 2003; Albrecht van der Schoot, *Die Geschichte des goldenen Schnitts*, Stuttgart/Bad Cannstatt 2005.

14 Busch, wie Anm. 4.



ABB. 2
CASPAR DAVID FRIEDRICH
WINTERLANDSCHAFT, 1811
STAATLICHES MUSEUM,
SCHWERIN

15 Caspar David Friedrich, *Winterlandschaften*, wie Anm. 3, Kat. Nr. 24–27, und Beitrag von Kurt Wettengl, »Winterlandschaft mit Kirche«, S. 54–59; Busch, *Caspar David Friedrich* wie Anm. 5, S. 92–97, 156–158.

weis – vorsichtig dem Sichvertiefenden Hoffnung eröffnet. Die Winterlandschaften in Schwerin und London (Abb. 2 und 3) von 1811 sind entsprechend aufeinander bezogen.¹⁵ Die Winterlandschaft in Schwerin ist im Wortsinne trostlos. Ein einsamer Wanderer, gebeugt am Stock, ist in gänzlich verschneiter Landschaft an einem Punkt angekommen, an dem sich für ihn kein Ziel mehr abzeichnet. Zwischen zwei abgestorbenen Eichen und umgeben von einer Fülle abgehackter Baumstämme steht er vor freiem Feld, dessen Ende nicht wirklich abzusehen ist, und vor verhangenem grauem Winterhimmel. Es gibt kein Vor und kein Zurück. Die tote Natur trägt kein Hoffnungszeichen, ihr ist auch keine ästhetische Ordnung eingeschrieben, die wenigstens den Betrachter auf andere Gedanken bringen könnte. Dann allerdings entdeckt der Betrachter doch eines. Der gelbgraue Schnee, der blaugraue Himmel und die graubraunen Bäume können es nicht liefern. Doch einen winzigen Farbflecken gibt es: die rote Kopfbedeckung des gebeugten Wanderers, und dieser rote Punkt liegt auf der unteren Waagerechten des Goldenen Schnittes. Hoffnung kann also nur aus ihm selbst kommen, wenn er sein Schicksal akzeptiert.

Wie sich dieses vollzieht, zeigt das zweite Bild, die *Winterlandschaft mit Kirche* in London. Der Wanderer, nun ein Invalide mit zwei Krücken, ist in der Schneelandschaft an einem Felsblock vor einigen wenigen Tannen angelangt. Im Schatten der größten hat er ein Kreuzifix entdeckt, seine Krücken von sich geworfen, sich im Schnee niedergelassen, den Rücken an den Felsblock gebettet, um vor dem Kreuz zu beten. Die Landschaft ist ähnlich undurchdringlich wie im ersten Bild, Schneehügel steigen hier in Streifen nach rechts an, eröffnen tut sich auch dort nichts. Doch im Rücken des Invaliden, für ihn unsichtbar, hebt sich im neblig-schneeigen, leicht rötlichen Himmel die Vision einer vieltürmigen Kathedrale ab.

Wie kann man diese Zusammenstellung verstehen? Für die größte Tanne existiert eine Vorzeichnung vom 28. April 1807 (Abb. 4), Friedrich hat sie bis in die letzte Zweig-



ABB. 3
CASPAR DAVID FRIEDRICH
*WINTERLANDSCHAFT MIT
KIRCHE*, 1811
(VGL. ABB. S. 299)

ABB. 4
CASPAR DAVID FRIEDRICH
*TANNEN UND WOLKEN-
STUDIEN*, 28. APRIL 1807
NATIONALGALERIE, OSLO

verästelung ins Bild übernommen.¹⁶ Auf der Vorzeichnung ist fast am Fuß der Tanne durch einen Querstrich und die Beischrift »Horizont« die Horizontlinie markiert. Die Tanne ist also in leichter Untersicht von dem am Boden sitzenden Zeichner aufgenommen worden. Diese Horizontlinie deutet Friedrich durch die einzige waagerechte Schneelinie rechts im Gemälde an. Sie führt in der Verlängerung exakt auf den winzigen Kopf des Invaliden, der auch hier, wie im Schweriner Bild, besonders betont ist. Da die Horizontlinie auch die Unendlichkeitslinie ist, führt sein Blick auf ihr in die Unendlichkeit der Schneelandschaft, in der realiter nichts sichtbar ist. Betrachtet man die große Tanne, so wird man zweierlei feststellen. Ihre Spitze weist exakt die Höhe des kreuzbekrönten Mittelturms der Kathedralvision auf, ist also schon von daher formal auf diese bezogen. Zugleich aber zeigt sie dann etwa in halber Höhe links und rechts einen deutlichen Einschnitt, der sich zu einem parabelförmigen Halbrund fügt. Dieses weist auch die Kathedralvision auf; so hat die Tanne im oberen Teil in etwa die Form der Vision. Der kerzengerade Stamm der Tanne jedoch liegt millimetergenau auf der rechten Senkrechten des Goldenen Schnittes. So ist nicht nur der Invalide durch den Kruzifixus veranlaßt, sich vor der Tanne niederzulassen, sondern auch der Betrachter wird über die ästhetische Ordnung zu ihr geführt. Das angedeutete Mauertor, das wohl den Kathedralbezirk begrenzt, liegt exakt auf der unteren Waagerechten des Goldenen Schnittes, so daß auch für den Betrachter Tanne und Kathedrale ästhetisch aneinandergebunden sind.

Hat man all dieses realisiert bzw. gespürt, so wird man das Dargestellte, vielleicht, wie folgt lesen können. Der Invalide, am Ende seines Lebensweges angekommen, hat in der trostlosen Schneelandschaft den Kruzifixus vor der Tanne entdeckt und sich anbetend niedergelassen. Sein doppelter Blick, der in die Unendlichkeit und der über den Kruzifixus auf den oberen Tannenkörper, hat ihn die Tanne in die Vision der Kathedrale verwandeln lassen. Der im Kruzifixus manifest werdende Opfertod Christi hat ihm im Gebet Hoffnung auf zukünftige Erlösung aufscheinen lassen, und wir, die Betrachter,

16 Caspar David Friedrich, *Das gesamte graphische Werk*, hrsg. von Marianne Bernhard, München 1974, S. 459 (Hinz 467).

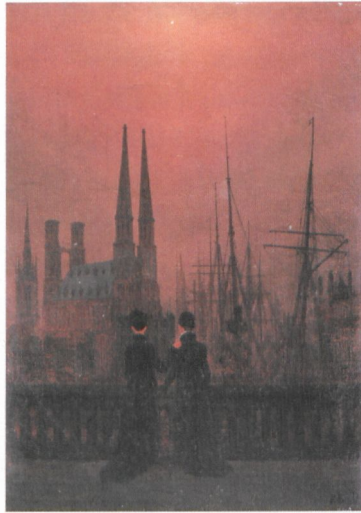


ABB. 5
CASPAR DAVID FRIEDRICH
*DIE SCHWESTERN AUF
DEM SÖLLER AM HAFEN,*
1820
STAATLICHE EREMITAGE,
ST. PETERSBURG

17 B-S/J Nr. 263; Werner Busch, »Das Zusammenbringen von Leib und Seele in der Landschaftsmalerei«, in: *Landschaft(en), Landes-kunstaussstellung 2003 zum Projekt Kunst Sachsen-Anhalt 2*, Ausst.-Kat. Staatliche Galerie Moritzburg Halle 2003, S. 14–27.

könnten diesen Vorgang mit ästhetischer Hilfe nachvollziehen. Die im Bilde stillgestellte Zeit hat sich in die Ewigkeit gelöst, wenn wir denn das ästhetische Angebot aufgreifen und die dadurch möglich gewordenen Vorstellungen akzeptieren. Nicht Setzungen werden vorgeführt, sondern Potentialitäten eröffnet.

DIE ÄSTHETISCHE VERMITTLUNG UND AUFHEBUNG VON POLITIK UND RELIGION

Ein sonderbares Konglomerat, das dennoch auf genauesten Studien vor der Natur beruht, stellt das 1820 unter dem Titel *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen. Nacht. Sternbeleuchtung* (Abb. 5) in Dresden ausgestellte Bild in St. Petersburg dar.¹⁷ Man hat erkannt, daß die beiden Frauen im Vordergrund auf dem Söller auf die viertürmige Hallenser Marien- bzw. Marktkirche schauen, deren Türme Friedrich – wie so oft, wenn er bestimmte Kirchen wiedergibt – leicht verändert hat. Die Identifikation jedoch wird eindeutig dadurch, daß sich links von der Kirche und damit am linken Bildrand der sogenannte »Rote Turm« befindet; gemeinsam machen die »Fünf Türme« das Wahrzeichen Halles aus. Der »Rote Turm«, im 15. Jahrhundert erbaut, ist freistehend, er war das Symbol des städtischen Bürgertums, am Fuße des Turms befindet sich die barocke Nachbildung des ursprünglich aus dem 13. Jahrhundert stammenden hölzernen Rolands. Doch Friedrich kombinierte andere Gebäude mit diesem Verweis auf Halle; so findet sich etwa vor der Westfassade der Hallenser Kirche, nach Meinung der Forschung, die Giebelfront des Stralsunder Rathauses. Die Ansicht geht auf eine Zeichnung Friedrichs zurück. Die rechts davon ankernden Schiffe, die vor dem allein von einem Stern beleuchteten rötlich-braunen Nachthimmel einen wahren Mastenwald bilden, dürften einen Verweis auf den Greifswalder Hafen darstellen.

Für Friedrich ist dieses montageartige Verfahren nicht unüblich. Es entsteht so nicht ein Stadtportrait, sondern der imaginäre Entwurf einer gotischen Stadt. Doch Vorsicht:

Friedrich verfügt nicht gänzlich frei über die Dinge. Er kombiniert nur für sich sorgfältig studierte Ansichten, und sie erscheinen im Bild, wie betont, grundsätzlich unter allen Bedingungen ihrer Aufnahme. Es handelt sich bei Friedrich geradezu um einen Authentizitätszwang, der die Wahrheit des auf der Welt Erscheinenden offenbar aus religiöser Überzeugung verbürgen muß. So kann man auch den Hallenser Blick bestimmen, und zwar genau, man kann es noch heute nachvollziehen. Friedrich hat auf der über die Saale führenden Klausbrücke am Ende der Mansfelder Straße gestanden. Das steinerne Brückengeländer mit den breiten Pfeilern mag ihm die Idee des Söllers eingegeben haben. Nur von hier hat man den Blickwinkel, aus dem Kirche und Turm gesehen sind, auch gerade in ihrer perspektivischen Verkürzung zueinander.

Was heißt das nun aber für das Bild? Das, was die beiden Frauen, die uns den Rücken zukehren, sehen, ist real und fiktiv zugleich. Berechtigt uns nun die fiktive Dimension, wie in der Forschung vorgeschlagen, die Vordergrundszene als Diesseits, die hinter der Balustrade auftauchende Vision als Jenseits zu lesen, das hinter der Balustrade und rechts von den beiden Frauen befindliche steinerne Kreuz, das von zwei ebenfalls abgewandten Pleurants gerahmt wird, als Hinweis darauf, daß, wie es Friedrich in Gedichten beschrieben hat, nur durch den Tod der Weg zum ewigen Leben möglich ist? Sind die beiden durch die Steinritzen ganz im Vordergrund wachsenden weißen Blumen Vergänglichkeits- und zugleich Auferstehungssymbole? Verweist der Abendstern, der bekanntlich zugleich auch der Morgenstern ist und der die Szene in ein unwirkliches Licht taucht, auf die Auferstehungshoffnung nach dem Jüngsten Tag? Und wenn dem so wäre, wie könnte man es verifizieren?

Wir wählen zur versuchsweisen Beantwortung der Fragen einen kleinen Umweg. Die beiden Frauen in ihren langen dunklen Gewändern tragen die sogenannte altdeutsche Tracht, die Tracht der »Demagogen«, die nach den Karlsbader Beschlüssen 1819, die zur Demagogenverfolgung führten, verboten war. Sinnen die beiden Frauen – auch das ist vorgeschlagen worden – über dunkle politische Zeiten nach und ist Friedrichs Bild ein politisches Bekenntnisbild? Daß Friedrich den Idealen der Freiheitskriege anhing und auch weiterhin Kontakt zu einer Fülle von Demagogen hatte, ist fraglos der Fall. Doch die Dinge scheinen komplizierter, denn wie im Falle des beinahe gleichzeitigen Bildes *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (Abb. S. 269) in Dresden machen die beiden Frauen keinerlei »demagogische Umtriebe«, ¹⁸ vielmehr sind sie in das, was sich ihnen zeigt, schweigend und aneinandergelehnt versunken. Und die Kirche per se ist nicht gerade ein Symbol der Freiheitskriege. Doch die Hallenser Kirche hat eine sehr eigene Geschichte, sie dürfte Friedrich durchaus geläufig gewesen sein. Erinnerung man sich ihrer, so dürfte der Zusammenhang von Gesinnungstracht und Kirche verständlich werden. Eines allerdings dürfte man vorab ausschließen können: es handelt sich nicht um eine mittelalterliche Szene, wie die Forschung ebenfalls vermutet hat. Friedrich malt keine geschichtlichen Bilder, sondern Bilder, die grundsätzlich von Gegenwartserfahrungen ausgehen. Mit schneidender Kritik hat er die historisierende Nazarenerkunst abgelehnt. ¹⁹ Gerade das Faktum der Zeitgenossenschaft von allem Dargestellten als einziger Möglichkeit, durch seine ästhetische Fassung über die Zeitgebundenheit hinaus denken zu können, kennzeichnet die Friedrichsche Bildauffassung.

18 *Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Carl Förster's*, hrsg. von Luise Förster, Dresden 1846, S. 157; Busch, *Caspar David Friedrich*, wie Anm. 5, S. 172–185, Zitat S. 175.

19 Busch, *Caspar David Friedrich*, wie Anm. 5, S. 148 f.; Caspar David Friedrich, »Äußerungen bei Betrachtung einer Versammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern«, in: *Caspar David Friedrich. Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitgenossen I*, (Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, Bd. 16), bearb. von Gerhard Eimer, Frankfurt a. M. 1999, S. 82, Z. 1840–1843, 1860–1878.

Die Kirche in Halle entstand auf Geheiß Kardinal Albrechts von Brandenburg ab dem Jahr 1529 aus der gewaltsamen Zusammenführung der Türme zweier nahe beieinanderstehender Kirchen auf dem Hallenser Markt: der Marien- und der Gertrudenkirche.²⁰ Gegen den Willen des Klerus und der Bürgerschaft ließ Albrecht deren beider Schiffe abreißen und verband die stehengebliebenen Türme mit einem neuen Kirchenschiff. Das war ein ostentativer Akt der Okkupation. Zuvor schon hatte Albrecht den Dom durch Umbau, reichste Ausstattung, Erweiterung durch das Stift und die Residenz zu einem Bollwerk des Katholizismus ausbauen lassen, es war gegen die benachbarte Reformationsstadt Wittenberg und Luther in Person gerichtet. Die Residenz sollte Universität werden und der Wittenberger Universität Paroli bieten. Klerus und Bürgerschaft neigten der Reformation zu, sie suchte der Kardinal durch den Gewaltakt am Markt zu disziplinieren. 1529, als die Arbeiten begannen, führte Luther den Abendmahlsstreit mit Zwingli, fand der zweite Reichstag zu Speyer statt, der zur Benennung der Abtrünnigen als Protestanten führte, Cranach malte den ersten der sogenannten Reformationsaltäre, die ein Programm lutherischer Bilddidaxe entwarfen. Doch Albrechts Gewaltherrschaft über Halle war begrenzt, 1541 mußte er die Stadt endgültig verlassen, die Kirchenausstattungen ließ er in großem Stil nach Aschaffenburg abtransportieren. Klerus und Bürgerschaft machten einen Teil der von Albrecht begonnenen baulichen Maßnahmen rückgängig. Die Reformation hielt endgültig in Halle Einzug. Albrecht starb 1545, Luther predigte in der Marien- bzw. Marktkirche 1546.

20 Andreas Tacke, *Der katbolische Cranach* (= Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 2), Mainz 1992, S. 47–56, 65.

Kirche und »Roter Turm« hatten sich gegen die fremde Besetzung behauptet – so jedenfalls stellte es sich aus protestantischer Sicht dar. Friedrich ist überzeugter Protestant gewesen, für ihn konnten die Hallenser Kirche und ihre Geschichte eine Hoffnung auf die Zukunft verkörpern. Friedrich, der dem Demagogenkreis um Arndt, Reimer und Schleiermacher nahestand, der sich eine politische Erneuerung nur über eine gleichzeitige religiöse protestantische Erneuerung vorstellen konnte, dürfte diesen Grundgedanken auch für sich selbst beansprucht haben. Doch selbst wenn diese Deutung dem Friedrichschen Bildgedanken näherkommen sollte als die rein religiöse Lektüre, die in jedem Bildzeichen eine eindeutige Konnotation vermutet, wie nun wiederum wäre sie angesichts der Bildbeschaffenheit zu verifizieren? Eine Geschichte wird ja nicht erzählt, vielmehr ein Zustand geschildert, eine Erfahrung angesichts einer visionären Erscheinung. Muß diese Erfahrung notgedrungen unbestimmt und subjektiv bleiben, oder liefert das Bild doch Hinweise darauf, wie es zu rezipieren wäre?

Nach dem bisher Vorgetragenen können diese Hinweise nur auf ästhetischem Wege vermittelt sein – und das sind sie in der Tat. Wieder sind es Ordnungsprinzipien, die uns auch vor diesem Friedrichschen Bilde mehr fesseln als – sagen wir – vor einem Caruschen, obwohl dieser doch von Friedrichs Bildern ausgeht, gerade auch was den Söller-Bildtypus angeht, den beide Künstler mehrfach verwendet haben. Doch Carus fehlt das bei Friedrich spürbare Ordnungsgerüst. Erschließen wir es in wenigen Schritten, denn im Grunde genommen ist es einfach. Die rechte der beiden Frauen steht auf der senkrechten Mittelachse des Bildes, die linke dagegen ist durch die linke Senkrechte des Goldenen Schnittes markiert, die zugleich durch die Mitte der beiden Westtürme der Kirche führt. Die untere Waagerechte des Goldenen Schnittes dagegen verläuft exakt in Augen-

höhe der beiden Frauen. Dies gilt für viele Bilder Friedrichs, besonders auch zeitnahe, wie *Auf dem Segler* von 1818,²¹ oder *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* aus Dresden, um 1819 (Abb. S. 265 und 269), bei dem die obere Waagerechte des Goldenen Schnittes die Augenhöhe des Älteren, in *Betrachtung Versunkenen* markiert.²² Auf dem St. Petersburger Bild touchiert die waagerechte Mittelachse das Kirchendach, darüber erstrecken sich nur die Türme und hohen Schiffsmasten. Die obere Waagerechte des Goldenen Schnittes scheint unspezifisch, doch dann entdeckt man, daß sie exakt, wieder auf den Millimeter genau, die absolute Spitze des »Roten Turms« bezeichnet. Oben am Himmel der Abendstern – auch er scheint unspezifisch angeordnet zu sein, doch dann begreift man, daß er nicht nur die einzige Lichtquelle des Bildes ist, sondern sich in der Mitte über den beiden Frauen befindet, er scheint so etwas wie das Kraftzentrum des Bildes zu sein, er strahlt auf beide Frauen gleichermaßen aus, scheint ihre Meditation zu lenken. Ihrer Zweiheit antworten die Blumen, die Kirchtürme, aber auch die beiden hohen, leicht auseinanderstrebenden Schiffsmasten. Das Kreuz wiederum findet seine Fortsetzung im linken der großen Masten. Sieht man sich lange genug ein, wird man letztlich auch erkennen, daß die Neigung der beiden großen Schiffsmasten exakt der Schräge der Kirchtürme entspricht.

Diese extreme formalästhetische Verschränkung aller zentralen Gegenstände des Bildes stiftet, bezogen auf die Bildfläche, also abstrakt, einen Zusammenhang alles Erscheinenden, der den Montagecharakter der Wirklichkeitspartikel einer absoluten vorgegebenen Ordnung unterstellt. Sie, die ästhetische Ordnung, dürfen wir als Äquivalent für die göttliche Ordnung lesen, die in der Wirklichkeit des Lebens abhanden gekommen ist. Sie wird neu, ästhetisch, künstlich gestiftet. Als ästhetische und damit spürbare kann sie die göttliche nur evozieren, als Vorstellung, sie kann sie nicht darstellen. Insofern sind die Gegenstände nicht objektiv ein Symbol dieses oder jenes religiösen Sinnes, aber als ästhetisch eingebundene können sie als Verweis auf eine höhere Ordnung gelesen werden. Erst dann können sich auch wieder Bedeutungen an sie anschließen – als Potentialität, nicht als objektive Gegebenheit. Erst jetzt dürfen wir – im Wissen darum, daß die Lektüre subjektiv bleibt – lesen: Zwei miteinander vertraute Frauen erfahren des Nachts, erleuchtet durch den mit seinem Licht alles durchtränkenden Abendstern, angesichts einer für die Reformationsgeschichte bedeutsamen Kirche, nicht weit von einem christlichen Kreuz, das auch dem schweigenden Mastenwald einen höheren Sinn einschreibt, Trost in finsternen Zeiten, da das, was sie, was wir, sehen, so ungeordnet es auf den ersten, nur an den Gegenständen selbst haftenden Blick erscheint, schließlich doch in eine höhere, ästhetisch gestiftete Ordnung überführt ist. Das Ästhetische wird vor unseren Augen aufgrund des erfahrenen Ausdrucks des Bildes religiös konnotiert.

DIE UNMÖGLICHKEIT, GOTTES ANWESENHEIT ZU VERANSCHAULICHEN

Die kleine *Abendstern*-Landschaft (Abb. 6), die in die zwanziger oder dreißiger Jahre gehörig ist und im Frankfurter Goethe-Museum aufbewahrt wird,²³ dürfte von den hier behandelten Friedrich-Bildern vielleicht das komplexeste sein, bei aller Simplizität der Erscheinung der wiederum nur wenigen Bildgegenstände: ein Acker vorn, auf seiner Kuppe drei Personen, angeschnitten von der Kuppe die Silhouette von Dresden, darüber

21 Busch, wie Anm. 5, S. 107 f.

22 Ebenda, S. 172–185.

23 Ebenda, S. 126–128.



ABB. 6
 CASPAR DAVID FRIEDRICH
 DER ABENDSTERN,
 UM 1830/35
 (VGL. ABB. S. 281)

ein Abendhimmel. Das ist alles, doch die farbigen Übergänge sind subtil, und die kompositionelle Anlage erweist sich als durchaus differenziert. Die Sonne ist bereits untergegangen, zwischen grauen, das ganze Bild überziehenden Wolkenstreifen über dem Horizont verfärbt sie den Himmel mit einem starken Orange, das nach oben hin immer mehr in ein schwächeres Gelb-Weiß übergeht. Der Vordergrund, ein gewölbter, grau-brauner Acker, liegt bereits im Gegenlicht. Links am Rand der Kuppe betrachten zwei Frauen, wohl Mutter und Tochter, ruhig die Himmelserscheinung; vor ihnen als bewegte Silhouette ein fröhlich jubelnder Knabe, der, was er sieht, freudig begrüßt. Sie scheinen auf dem Heimweg zu sein, hinter der Kuppe zeichnen sich, allesamt den Horizont überragend, die Türme von Dresden ab, die Friedrich wieder irritierenderweise samt und sonders leicht verändert hat. Da auch die drei Personen den Horizont überragen, befindet sich der Betrachter noch am Fuß des gewölbten Ackers, sieht die Szene also in leichter Untersicht und im Gegenlicht.

(Zum Aufbau des Bildes: Die Bewegung der Figuren von links nach rechts wird beantwortet durch eine Bilderöffnung vom rechten Bildrand her. Der Horizont liegt hier exakt auf der unteren Waagerechten des Goldenen Schnittes, die obere Waagerechte markiert am rechten Bildrand den oberen Rand des dunklen, von hier ansteigenden Wolkenbandes. Gleich weit von der unteren Waagerechten des Goldenen Schnittes, also von der Horizontlinie entfernt, ist zum einen der Ansatz der unteren klaren Linie des dunklen ansteigenden Wolkenbandes und der obere Rand des von hier abfallenden, ebenfalls das ganze Bild schräg durchschneidenden Weges durch den Sturzacker. Damit öffnet sich mit dem Horizont als Achse, als Unendlichkeitslinie, von hier eine Schere, die Raum und Flächenwert zugleich ist, da sie einen leichten Bogen beschreibt. Nun kreuzen sich die untere Waagerechte, also die Horizontlinie, und die rechte Senkrechte des Goldenen Schnittes genau in der Kuppel der Frauenkirche, der überraschenderweise die Laterne fehlt. Einerseits scheint alles Gezeigte bildparallel angeordnet, andererseits verspüren

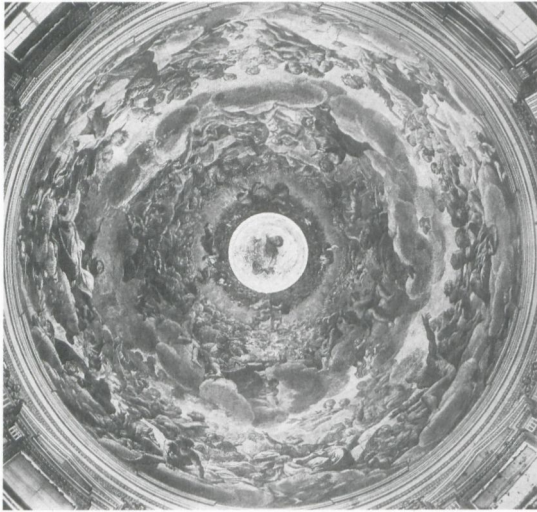


ABB. 7
GIOVANNI LANFRANCO
KUPPELFRESKO IN
S. ANDREA DELLA
VALLE, ROM, 1628

wir ein leichtes Ziehen in den Raum hinein und aus dem Bild heraus. Dies korrespondiert der zeitlichen Situation zwischen Tag und Nacht und stiftet für den Betrachter in der Gegenbewegung Denkraum. Besonders dürfte er nachdenken über die fehlende Laterne, schließlich kreuzen sich hier die beiden wichtigsten Linien des Goldenen Schnitts. Er wird nur spekulieren können. Überblickt er Friedrichs Œuvre und macht sich zudem Gedanken über die besondere Rolle der Frauenkirche, dann kann er allerdings zu überraschenden Überlegungen geführt werden. Die Laterne der Frauenkirche war besonders hoch und durchlichtet; sie erhob sich über einem Zentralbau, der zum Zeitpunkt der Vollendung der Kirche 1743 der größte und monumentalste Kirchenbau des Protestantismus auf dem Kontinent war.²⁴ Durch die Öffnung der Kuppel im Unterbau der Laterne strömte anschaulich Gottes Licht ein.

Zu dieser Vorstellung von Lichtmetaphysik muß kurz etwas gesagt werden, denn sie markiert eine zentrale katholische Glaubensüberzeugung, die zwar mittelalterlichen Ursprungs ist, doch wurde seit der Gegenreformation in vielfältiger Weise versucht, sie auch künstlerisch umzusetzen.²⁵ Sie beruht auf der von Thomas von Aquin vorgenommenen Unterscheidung zwischen »lux« und »lumen«, also dem Leuchten aus sich heraus und dem bloßen Beleuchtetsein. Das wahrnehmbare Licht in der Luft ist vorübergehend, es vergeht, das Leuchtlicht dagegen, so Thomas, ist ewig. Es sorgt für Erleuchtung, ist die Offenbarung Gottes, es ist seine Manifestation. Es selbst ist ungreifbar, nur seine Emanationen erfahren wir. Das göttliche »lux« ist das unerschaffene Licht, es ist unbegreiflich da, sein Ursprung ist in Gott, es ist unbenennbar. Das »lumen«, das sich an den beleuchteten Gegenständen zeigende Licht, ist das vom göttlichen Licht abgeleitete Licht, sein Derivat, es erscheint körperlich, entstammt aber der unkörperlichen Quelle Gottes. Ins göttliche Licht, wie in das Licht der Sonne, kann man nicht schauen. In der barocken Kirche und eben insonderheit in der Laterne der barocken Kuppel kommt es zur Inszenierung der Emanation des göttlichen Lichtes, es wird regelrecht vorgeführt,

24 Jürgen Paul, »Der protestantische Kirchenbau des Barock und die Dresdner Frauenkirche«, in: *Die Dresdner Frauenkirche. Jahrbuch zu ihrer Geschichte und zu ihrem archäologischen Wiederaufbau*, Bd. 6, 2000, S. 131–160.

25 Fabio Barry, »Lux and Lumen. The Symbolism of real and represented light in the Baroque Dome«, in: *Kritische Berichte* 30, 2002, Heft 4, S. 22–37; ebenda: Carolin Bohlmann, Thomas Fink, Philipp Weiss, »Lichtgefüge. Eine Einführung«, S. 5–13.

und es ist kein Wunder, daß die Öffnung zur Laterne, durch die das göttliche Licht einströmt und sich anschaulich manifestiert, als »oculus dei«, als Auge Gottes, bezeichnet wird, denn die Kirche ist das Gefäß für Gottes Präsenz, durch die Laterne nimmt es seinen triumphalen Einzug. Das barocke gemalte Kuppelfresko, das den Himmel und die himmlischen Heerscharen zeigt, gipfelt im Zentrum in der Öffnung der Laterne, in der Gott sich zeigt – jedenfalls nach katholischer Vorstellung (Abb. 7). Die Strategie der barocken Inszenierung ist es, den Eindruck des Erscheinens Gottes unausweichlich zu machen. Die Laterne ist der für das allseitig einströmende Licht offene Raum, in dessen Innerem sich durch das Licht die göttliche Existenz manifestiert. Der Übergang von »lux« zu »lumen« markiert aber nach katholischer Vorstellung nicht nur die bloße Erscheinung Gottes in der Wirklichkeit, zeigt alles vom göttlichen Geist gesättigt, sondern ist zugleich der Beweis dafür, daß Gott in der Eucharistie anwesend ist, das Licht ist das Medium für diesen Übertragungsvorgang. Und da Gott in der Eucharistie anwesend ist, können wir auch auf Erden seiner Gnade teilhaftig werden. Das Erscheinen des Lichtes ist der Gnadenbeweis; und nicht nur das, es ist Offenbarung und verheißt Erlösung. Zudem können – Athanasius Kircher entwickelt dies 1646 – die unterschiedlichen Lichtwesenheiten für die Trinität entstehen: Gott ist das »lux prima«, der Ursprung, das Prinzip von Licht, die Sonne; der Sohn ist das »lumen de lumine«, das Licht vom göttlichen Licht, der Abglanz vom Ewigen; der Heilige Geist dagegen ist der Äther, in dem das Licht zur Erscheinung kommt, er ist das Medium, und er geht von Gott und Christus aus. Die Vorstellung, daß das Licht all dies veranschaulicht und daß es seine ideale Manifestation in der Kuppellaterne des Kirchengebäudes findet, dort sinnlich zur Anschauung kommt, mußte für Friedrich, den überzeugten Lutheraner mit pietistischem Einschlag, völlig unakzeptabel sein.

26 Die Gedanken der negativen Theologie sind für Friedrich fruchtbar gemacht worden: Christoph Schreier, »Negative Theologie? Zur Evokation des Transzendenten bei Caspar David Friedrich«, in: *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte*, Bd. 8, 1990, S. 99–111.

Wenn Friedrich die Laterne, diese Verkörperung der Verbindung zu Gott, wegläßt, dann scheint er zwar der Gottesgewißheit beraubt, jedenfalls ihrer zeichenhaften Verbildlichung, aber könnte nicht an ihre Stelle die ästhetisch eröffnete Erlösungshoffnung des Bildes selbst treten? Insofern könnte Friedrich hier so etwas wie eine versteckte Signatur seines Religions- und Bildverständnisses angebracht haben. Dieses Religionsverständnis trägt Züge der sogenannten negativen Theologie, die davon ausgeht, daß das Göttliche nicht zu veranschaulichen ist, verstandesmäßig nicht beschreibbar ist, nicht den Gegenständen anhaftet, es zu keiner Epiphanie des Transzendenten kommen kann.²⁶ Doch gerade dadurch, daß Friedrich die Laterne fortläßt, diese, nach katholischer Überzeugung, Veranschaulichung des Eintretens Gottes in die Welt der Gläubigen, evoziert er das Transzendente im Modus seiner Abwesenheit, kann es nur so berufen. [Friedrichs regelmäßiges Verfahren in der Landschaftsdarstellung, den Mittelgrund auszusparen, den Vordergrund direkt auf den Hintergrund treffen zu lassen, der jedoch als ferne unerreichbare Vision erscheint, weist in eine ähnliche Richtung.] Es führt für das Bildpersonal, wie für den Betrachter, kein nachvollziehbarer Weg von vorne nach hinten. Zusammengeschlossen werden die beiden Sphären allein durch den Mittler der Ästhetik. Entscheidend dabei ist jedoch, daß die von den Gegenständen erzeugte Bildillusion und die ästhetische Ordnung auf unterschiedlichen Argumentationsebenen verbleiben; die der Gegenstände ist die konkrete der Natur, die der Ästhetik die abstrakte der



ABB. 8
CASPAR DAVID FRIEDRICH
DIE ABTEI IM EICHWALD,
1809/10
STAATLICHE MUSEEN
ZU BERLIN, NATIONAL-
GALERIE

Kunst. Der Zusammenschluß kann sich nur in der vom Künstler evozierten Vorstellung des Betrachters vollziehen. Als sein Werk entbehrt sie dabei der absoluten Gewißheit.

Im übrigen: Die drei anderen sichtbaren Türme der Dresdener Silhouette, diejenigen des Schlosses, der Kreuzkirche und der katholischen Hofkirche, steigert Friedrich gegenüber der Realität. Dadurch bekommen sie etwas Visionäres und mögen ebenfalls einer zukünftigen Hoffnung zum Ausdruck verhelfen; allerdings auf andere Art als bei der Frauenkirche. Dem katholischen Pathos antwortet also protestantischer Verzicht. Der katholischen Heilsgewißheit steht der protestantische Zweifel, das Wissen um die Unmöglichkeit der Gnadengewährung auf Erden gegenüber. An die Stelle aber des Lichtes, das Gottes Anwesenheit bezeugt, tritt die Ästhetik, die uns nur eine Ahnung der göttlichen Ordnung vermittelt, einen bloßen Vorschein. Alle Kunst Caspar David Friedrichs tritt an, um diesen Vorschein zu eröffnen.

SCHLUSSBEMERKUNG – MATHEMATIK UND TRANSZENDENZ

Für Friedrich gilt es, das Ende der Ikonographie als einer verbindlichen Bildersprache zu konstatieren. Zugespitzt gesagt: An die Stelle der Ikonographie tritt die Ästhetik als eine kunstimmanente Verweisform. Nun beschränkt sich Friedrich beileibe nicht auf die hier angeführten ästhetischen Vermittlungsstrategien. Man hat früh mit einer gewissen Verwunderung zur Kenntnis genommen, daß Friedrich nicht selten in seinen Bildern ein hyperbolisches Schema verwendet.²⁷ Damit ist gemeint, daß besonders in seine Himmelsgestaltung die Form einer das ganze Bild überspannenden, sich nach oben hin öffnenden Hyperbel eingeschrieben sein kann. Die offensichtlichsten Beispiele sind die *Abtei im Eichwald* (Abb. 8), die das Pendant zum *Mönch am Meer* (Abb. 9) bildet, von 1809/10 und der *Mondaufgang am Meer* (Abb. S. 323) von 1822. Weitere Beispiele ließen sich anführen, aber auch Bilder, bei denen die Parabel- und Ellipsenformen eine zentrale Rolle spielen. Bei allen drei Formen handelt es sich um Kegelschnitte, die dem

- 27 Willi Wolfradt, *Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik*, Berlin 1924, S. 126.
- 28 Busch, *Caspar David Friedrich*, wie Anm. 5, S. 123 f., 138–141; Ernst Cassirer, »Kant und die moderne Mathematik«, in: *Kant-Studien. Philosophische Zeitschrift 1907*, S. 1–49; Käte Hamburger, »Novalis und die Mathematik«, in: dies., *Philosophie der Dichter. Novalis, Schiller, Rilke*, Stuttgart u. a. 1966, S. 11–82; Martin Dyck, *Novalis and Mathematics*, Chapel Hill 1960; Hans Niels Jahnke, »Mathematik und Romantik«, in: *Disziplinen im Kontext. Perspektiven der Disziplinengeschichtsschreibung* (= Erlanger Beiträge zur Wissenschaftsforschung), hrsg. von Volker Peckhaus und Christian Thiel, München 1999, S. 163–198; Werner Busch, »Unmittelbares Naturstudium und mathematische Abstraktion bei Caspar David Friedrich«, in: *Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C. D. Friedrich bis Humboldt*, hrsg. von Jenns E. Howoldt und Uwe M. Schneede, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002, S. 17–26.



ABB. 9
CASPAR DAVID FRIEDRICH
DER MÖNCH AM MEER,
1808/09
STAATLICHE MUSEEN
ZU BERLIN, NATIONAL-
GALERIE

29 *Novalis, Schriften*. Im Verein mit Richard Samuel hrsg. von Paul Kluckhohn, 4 Bde., Leipzig 1929, Bd. 3, S. 160 und 296.

30 Busch, wie Anm. 5, S. 165–169.

absoluten Schnitt durch die Kugel, der Kreisform, zustreben. In der romantischen Mathematik wurde über diese Formen philosophiert, ihnen besondere Bedeutung zugeschrieben, und in ihnen hat man vor allem einen Verweis auf Transzendenz sehen wollen.²⁸ Sie sah dieses Moment bereits in der mathematischen Definition der Hyperbel verankert, deren Arme sich ihren Asymptoten unendlich annähern, ohne sie je zu erreichen. Eine einschlägigere Metapher für die Unendlichkeit, unerreichbar und doch ahnbar, schien sich nicht denken zu lassen. Wenn schon Novalis schreiben konnte: »Geometrie ist transzendente Zeichenkunst« oder »Reine Mathematik ist Religion«,²⁹ und sich verwandte Gedanken, auch bei den mit Friedrich vertrauten Gotthilf Heinrich von Schubert oder Lorenz Oken, vor allem aber bei dem Friedrich in vieler Hinsicht nahestehenden Friedrich Schleiermacher finden,³⁰ dann scheint es nicht abwegig, auch diese Figuren als ästhetisch gebrauchte Reflexionsfiguren des auf Erden nicht Habhaften für Friedrich in Anschlag zu bringen. Die genannten Teilungsverfahren, Entsprechungen, Symmetrien und geometrischen Figuren sind abstrakt insofern, als sie mathematisch benennbar und in ästhetischer Anwendung auf die Bildfläche bezogen sind. All die dargestellten Gegenstände dagegen sind als illusionierte raumbezogen. Der Transfer von der einen zur anderen Erfahrung, das ist ein optisches Gesetz, gelingt nur im Sprung. Im Umsprung kann sich die Ahnung der Transzendenz eröffnen. Friedrichs künstlerische Leistung besteht darin, den Abgrund, der sich zwischen Abstraktem und Konkretem auftut, ästhetisch überbrückt zu haben, um so wenigstens Hoffnung auf Ganzheit, Erfüllung oder Erlösung zu bewahren.