



Caspar David Friedrich: *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, 1819, Öl auf Leinwand, 35 × 44 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister (Inv.-Nr. 2194).

CASPAR DAVID FRIEDRICHS »ZWEI MÄNNER IN BETRACHTUNG DES MONDES« – ÄSTHETISCHE TRANSZENDENZERÖFFNUNG?

WERNER BUSCH

I

Am 19. April 1820 führte der in Dresden ansässige Literat Karl Förster den Maler Peter Cornelius in Caspar David Friedrichs Atelier. Wie Förster in seinen später veröffentlichten Lebenserinnerungen berichtet, besahen sie sich eine Reihe von Friedrichs Bildern und waren angetan von dem bescheidenen Künstler. Die knappen Beschreibungen Försters lassen, soweit sie erhalten sind, die Identifizierung der gesehenen Bilder zu. Zu einem heißt es: »Zwei in Mäntel gehüllte Jünglinge sehen begeistert, sich umschlungen haltend, hinaus in die Mondscheinlandschaft. ›Die machen demagogische Umtriebe«, sagte Friedrich ironisch, wie zur Erklärung.«¹

Dieses Bild, heute in der Gemäldegalerie Neue Meister in Dresden unter dem Titel »Zwei Männer in Betrachtung des Mondes« (Tafel) aufbewahrt, ist zu einer Ikone der deutschen Romantik geworden, winzig, wie es ist: 35 × 44 cm. Sein erster Besitzer war der norwegische Maler Johan Christian Clausen Dahl, mit Friedrich befreundet, ab 1823 mit ihm im selben Haus »An der Elbe 33« in Dresden wohnend. Die Künstler hatten Bilder miteinander getauscht. In einem Verzeichnis der Dahl'schen Gemäldesammlung von 1830 ist das besagte Bild benannt: »Mondscheinlandschaft. Zwei männliche Figuren betrachten den aufgehenden Halbmond«. Aus Dahls Einnahmeprotokoll geht hervor, dass er das Bild 1840, direkt nach Friedrichs Tod, für 80 Taler an die Dresdner Gemäldegalerie gegeben hat. Er datiert das Bild an dieser Stelle auf das Jahr 1819. In Dahls Brief an die Gemäldegalerie vom 26. September 1840 gibt er an, die dargestellten Personen seien Friedrichs Schwager Christian Wilhelm Bommer und Friedrichs Schüler August Heinrich. Zugleich berichtet er: »Friedrich mußte dieses Bild mehrmal copieren und auch andere haben es copiert, weil er ersteres nicht gern that.«² Insofern muss es auch offen bleiben, ob die Berliner Variante des Dresdner Bildes (Abbildung 1) wirklich eigenhändig ist, zumal die kahle Eiche in den Zweigen, die von den Hauptästen abgehen, botanisch ungenau ist – was dem auf das genaueste Naturstudium fixierte Friedrich kaum unterlaufen sein dürfte.

Eine letzte zeitgenössische Quelle ist überliefert mit einer abweichenden Identifizierung der Dargestellten im Bilde und zwar in einer biografischen Skizze des Malers Wilhelm Wegener, veröffentlicht 1859. Er bedauert, dass nur zwei Bilder von Friedrich in der Dresdner Gemäldegalerie aufbewahrt werden – was indirekt darauf aufmerksam machen kann, dass Dahl sein Bild ganz gezielt an die Gemäldegalerie gegeben hat, um das Angedenken an seinen Freund Friedrich dort zu verankern. Wie wir wissen, mit wenig Erfolg, denn Friedrich geriet in völlige Vergessenheit, bis um 1900 Andreas Aubert bei seinen Recherchen zu seinem norwegischen Landsmann Dahl auf Friedrich stieß und durch eine Reihe von Publikationen der Wiederentdeckung Friedrichs die Bahn bereitete, die dann mit der Jahrhundertausstellung 1906 in Berlin geradezu triumphal endgültig vollzogen wurde. Obwohl Wegeners Beschreibung des Bildes unpräzise ist, folgt man seiner Identifizierung der Dargestellten bis heute; es heißt bei ihm: »Ein kleines Abendbild. Herbstlandschaft; am rötlichgrauen



Abb. 1
 Caspar David Friedrich:
 Mann und Frau den Mond
 betrachtend, um 1824
 (oder 1830–35), Öl auf
 Leinwand, 34 × 44 cm.
 Staatliche Museen zu
 Berlin, Nationalgalerie
 (Inv.-Nr. A II 887).

Himmel sehen wir keine Gestirne. Friedrich und der Landschaftsmaler Heinrich stehen im Vordergrund und sehen in das Tal hinab, welches dem Beschauer selbst verborgen ist. Ein Bild von wunderbarer poetischer Farbenstimmung.«³

Soweit die historische Überlieferung, sie hat die Forschung bei ihren Ausdeutungsversuchen sehr unterschiedlich ausgelegt. Das liegt zum Teil daran, dass das Bild selbst die wenigen Gegenstände, die es zeigt, in keinen eindeutigen syntaktischen Zusammenhang stellt. Es gibt keinen Handlungsvollzug, der uns eine klare Richtung unseres Verstehensprozesses vorgäbe und zwischen den Dingen einen Sinnzusammenhang stiftete und ihnen damit einen Zeichencharakter zuwies. Da sich innerbildlich keine Erzählung entwickelt, ist dem Bild kein nachvollziehbarer Text abzugewinnen. Es wird sich eben dies als die besondere Qualität des Bildes erweisen, und zugleich wird dadurch im weiteren Sinne sein historischer Ort markiert.

Doch was ist dargestellt? Zwei Männer, weitgehend von uns abgewandt, stehen auf einem steinigen Bergpfad, der von mächtigen Felsblöcken gerahmt ist. Auf den rechten Felsblock stützt sich eine nahezu abgestorbene, stark geneigte Eiche, ein Teil ihrer Wurzeln ragt bizarr in die Luft. Ihr wirres und zumeist kahles Geäst erstreckt sich fast über die gesamte Bildbreite, links ergänzt durch eine Fichte mit hängenden Zweigen. Beide Bäume bilden, unterstützt durch die Schrägen der rahmenden Felsen, eine Art Blickfenster für die still stehenden Bergwanderer. Ihr Blick ruht auf der tief stehenden Mondsichel des gerade wieder zunehmenden Mondes, der rechts in etwa gleicher Höhe von der Venus, dem Abendstern, begleitet wird. Rechts am Bildrand, nur die Höhe des Felsens erreichend, zeichnen sich einige ferne Tannen ab, sodass die Wanderer ein Tal oder eine Schlucht vor sich haben, die dem Betrachter jedoch weitgehend verstellt ist. Die beiden Männer sind unterschied-

lich charakterisiert, der rechte steht aufrecht, ruht in sich auf einen Wanderstab gestützt, er trägt einen blaugrauen Cape-artigen Mantel und ein tief sitzendes Samtbarett, der von uns aus linke ist leicht vorgebeugt und hat seine Rechte vertrauensvoll auf die Schulter seines Begleiters gelegt, sein taillierter, eng anliegender Rock hat exakt die Farbe des Mantels seines Gefährten, statt eines Barettts trägt er eine mit Kinnriemen versehene Schirmmütze. Das Licht des Mondes, der nicht nur einen breiten Hof hat, sondern durch den Erdschatten gerade noch den vollständigen Scheibenrand sichtbar werden lässt, durchtränkt das ganze Bild und taucht es in ein bräunlichrotes Licht, das selbst das Grün des Mooses auf Fels und Weg in ein Ocker verwandelt.

Friedrich hat für diesen alles durchtränkenden Ton ein raffiniertes malerisches Äquivalent gefunden. Auf die weiße Gips-Kreide-Grundierung hat er eine warm leuchtende, rot-orange Imprimitur gelegt, darauf mit Stift und Feder die Vorzeichnung entworfen, der die Malerei recht genau folgt, darüber kommen die eigentlichen, lasierend aufgetragenen dünnen Malschichten, sodass die Imprimitur überall durchscheint und das Bild von innen her leuchten lässt. Die Leuchtkraft ist zu den Rändern hin abgeschwächt – ein Verfahren, das, wie technische Untersuchungen gezeigt haben, Friedrich häufig verwendet, indem er einen zu den Rändern hin zunehmend stärker eingefärbten Schlussfirnis verwendet. Das Licht mag nicht allerorten gänzlich logisch optischen Gesetzen folgend eingesetzt sein, doch fokussiert es einerseits den Blick auf den Mond und seinen Hof und markiert andererseits vor allem den Weg von der unteren Bildmitte bis zum Standpunkt der nächtlichen Wanderer.

II

Schon jetzt kann man sagen, dass der vorherrschende Ton und seine Konzentration die stille Kontemplation der Dargestellten, auch für die Betrachter, als adäquaten Rezeptionsmodus vorgibt. Die Forschung dagegen hat diese Dimension allenfalls zum Anlass weitreichender Spekulationen und Sinnbefrachtungen des Bildes genommen. Bis heute konkurrieren drei Deutungsmodelle, man könnte sie die »religiöse«, die »politische« und die »naturmystische« Variante nennen. Für alle drei lassen sich historisch zu rechtfertigende Gründe beibringen, die in der Biografie des Künstlers, seinen Äußerungen, den Zeitumständen und dem geistesgeschichtlichen Horizont des romantischen Zeitalters ihre Legitimation finden können. Zugleich trägt der jeweilige Ansatz notwendig den Zeitgeist in sich. Die religiöse und politische Ausdeutung konkurrierten heftig in den 1970er-Jahren miteinander, die politische begriff sich als progressiv und diskreditierte die religiöse als konservativ. Daneben versuchte die naturmystische durch den Rekurs auf die gesamte frühromantische Literatur, Literaturtheorie und Philosophie, in einem geistesgeschichtlichen Überbau die streitenden Positionen zu integrieren. Ihre Überbietungsgeste hat den Zeitgeist immer noch auf ihrer Seite, allein die romantischen Denkvorstellungen mit ihren das Kunstwerk charakterisierenden Begriffen wie Reflexion und Ironie, Fragment oder Denkstein, die nach den Erfahrungen der gescheiterten Französischen Revolution dem ästhetisierten und autonom gedachten Kunstwerk den utopischen Entwurf einer die Entfremdung aufhebenden versöhnten Gesellschaft aufbürdeten in Form von Transzendierung des Bestehenden, diese Denkvorstellungen veränderten den Charakter des Kunstwerkes grundlegend. Zum einen soll es im Gegenwärtigen den Vorschein eines Zukünftigen eröffnen, und zum anderen brauchte es dafür den Anteil des Betrachters, nicht etwa an seiner objektiven Vollendung, sondern an seiner Fortschreibung, durchaus in dem Bewusstsein, dass die jeweilige Inanspruchnahme des Kunstwerkes, und sei es durch ein und denselben Betrachter, notwendig jedes Mal anders ausfällt, subjektbedingt ist. Kurz: Die Romantik propagierte das offene Kunstwerk – und dies kommt einem postmodernen, dekonstruktivistischen und diskurstheoretischen Zeitalter entschieden entgegen.

Und so schien es und scheint es offenbar immer noch legitim, beinahe beliebig romantische Lese Früchte und -fragmente über Friedrichs Bild zu häufen, bis es in dieser Beliebigkeit ertrinkt.

Doch der Alleinvertretungsanspruch von religiöser wie politischer Ausdeutung scheint mitnichten plausibler. Es gilt, die vorgebrachten Argumente der verschiedenen Parteinungen kurz zu resümieren, um dann zu fragen, inwieweit sie vor der Erscheinung des Bildes und seiner strukturellen Anlage standhalten können. Die religiöse Deutungsvariante, wie sie seit dem Werkverzeichnis von Börsch-Supan und Jähnig⁴ mit Nachdruck vertreten wird, schließt aufgrund von Friedrichs vor allem in Gedichten geäußertem protestantisch-pietistischen Bekenntnis, das in der Feststellung gipfelt, nur im Durchgang durch den Tod sei das ewige Leben zu erlangen, auf eine eindeutig religiöse Lesweise. Sie tut dies ferner aufgrund der eindeutig religiös konnotierten Kreuzes-Ikonografie und aufgrund der Tatsache, dass verschiedene Gegenstände sich auf Friedrichs Bildern wiederholen und von daher ostentative Zeichenfunktion besäßen, schließlich aufgrund einer häufig zu findenden Bildanlage, die auch für die »Zwei Männer« gilt, bei der Friedrich den Mittelgrund ausspart, Nähe, verstanden als Gegenwart und Wirklichkeit, und Ferne, verstanden als Jenseitigkeit, aufeinanderstoßen und sein Bildpersonal die Erscheinung des Jenseitigen, zu dem kein Zugang möglich erscheint, reflektieren lässt. Selbst wenn all diese Gründe auf die eine oder andere Weise greifen, so wird doch zu zeigen sein, dass eine plane Identifizierung eines im Bilde gezeigten Gegenstandes mit einer bestimmten symbolischen oder emblematischen Bedeutung den tieferen Sinn einer Friedrich'schen Bildanlage verfehlen muss.

Hier lautet die religiöse Bedeutungszuweisung so: »Friedrich greift das Motiv der Gegenüberstellung von immergrüner Fichte und abgestorbener Eiche als Symbole christlicher und überwundener heidnischer Lebensauffassung wieder auf. Möglicherweise soll der Felsblock rechts neben der halb entwurzelten Eiche an ein Hünengrab denken lassen, wodurch die Aussage der Eiche noch verdeutlicht werden würde. Der Weg ist [...] der Lebensweg. [...] Der zunehmende Mond, der den Weg beleuchtet, bedeutet Christus.«⁵ In christlicher Tradition können die Gegenstände die hier gesetzten Bedeutungen durchaus annehmen. Aber nachdenklich dürften schon zwei Beobachtungen machen: Die Eiche, so alt und verwittert sie ist, ist mitnichten gänzlich abgestorben, besonders an den äußersten Ästen ganz links im Bild trägt sie noch Blätter, wie auch die Vorzeichnung von 1809 deutlich machen kann (Abbildung 2), und der Fels stützt sie. Warum könnte er dann nicht auch auf den Fels des Glaubens verweisen, der Christus verkörpert: *Petra erat Christus?* Das eine Mal wäre der Felsen negativ, das andere Mal positiv konnotiert: Aufgrund innerbildlicher Gegebenheiten verifizieren lässt sich beides nicht. Und wächst nicht auch eine Fichte auf der diesseitigen Seite?

Die politische Deutung geht von der Tracht der Dargestellten aus: Sie tragen den altdeutschen Rock, die Gesinnungstracht der Demagogen, 1814 im Freiheitskrieg zuerst von Ernst Moritz Arndt propagiert in seiner Abhandlung »Ueber Sitte, Mode und Kleidertracht«⁶ und als Hinweis auf freiheitlich-nationale Gedanken verstanden, zuerst von Jenenser Studenten getragen, dann allgemeine Gesinnungstracht, 1819, im Jahr der Entstehung des Bildes, im Rahmen der Karlsbader Beschlüsse verboten, die nach der Ermordung Kotzebues vor allem auf Veranlassung Metternichs die auf dem Wiener Kongress 1814/1815 beschlossene Zurückdrängung liberalen Gedankenguts noch verschärfen. Ausdrücklich war in ihnen die Rede von der notwendigen Unterdrückung »demagogischer Umtriebe« – und auf eben diesen Beschluss spielt Friedrichs Bemerkung gegenüber Förster und Cornelius an.

Friedrich war von den sich anschließenden Demagogenverfolgungen direkt betroffen. Am 14. Juli 1819, also bereits unmittelbar vor den Karlsbader Beschlüssen im August, wurde Ernst Moritz Arndt in Bonn verhaftet und nach einem Brief befragt, den Caspar David Friedrich ihm am 12. März 1814 geschrieben und in dem er aus seiner freiheitlichen Grundüberzeugung kein Hehl gemacht hatte. Er bat Arndt um Inschriften für von ihm entworfene Denkmäler für gefallene Freiheitskrieger und schwang sich zu dem Bekenntnis auf: »Ich wundere mich keineswegs, dass keine Denkmäler errichtet werden, weder die, so die große Sache des Volkes bezeichnen, noch die hochherzigen Taten einzelner deutscher Männer. Solange wir Fürstenknechte bleiben, wird auch nie



Abb. 2
 Caspar David Friedrich:
 Baumstudie, 25. April 1809,
 Bleistift, 31,7 × 25,7 cm.
 Staatliche Kunstsamm-
 lungen Dresden, Kupfer-
 stich-Kabinett
 (Inv.-Nr. C 1937-417).

etwas Großes derart geschehen. Wo das Volk keine Stimme hat, wird dem Volke auch nicht erlaubt, sich zu fühlen und zu ehren.«⁷ Damit war und blieb Friedrich im Visier der »Central-Untersuchungs-Commission« des Deutschen Bundes, zumal er engen Kontakt zu weiteren Demagogen pflegte. So besuchten am 3. und 4. September 1818 der Berliner Verleger Georg Andreas Reimer, Greifswalder wie Friedrich und ihm seit seiner Jugend vertraut, und Friedrich Schleiermacher, der Religionsphilosoph, nachdem er in Berlin von der Kanzel entfernt worden und im Preußischen Innenministerium in der Sektion für den öffentlichen Unterricht tätig geworden war, die auch für die Akademie und ihre Ausstellungen Zuständigkeit besaß, Friedrich in Dresden. Schleiermacher hatte Friedrich schon zuvor, und zwar am 12. September 1810, in seinem Atelier aufgesucht und endgültig veranlasst, den »Mönch am Meer« und die »Abtei im Eichwald« zur Berliner Jahresausstellung zu schicken. Beide, Reimer und Schleiermacher, waren überzeugte Demagogen, waren in Dresden auch in politischen Dingen unterwegs und standen unter Beobachtung der »Commission«, auch bei Reimer fanden Haussuchungen statt. Leicht übersehen wird, dass die Untersuchungskommission ausdrücklich feststellte, dass die Freiheitsgedanken in diesem Kreis einen religiösen Überbau besaßen und eine sittliche Erneuerung durch die Religion propagierten.

Das Verbot des Tragens der Gesinnungstracht war 1819 auch in der Dresdner Kunstakademie, in der Friedrich seit 1816 als Lehrer tätig war, ausgehängt worden. Graf Vitzthum, der Generaldirektor der Königlich Sächsischen Kunstakademie, sah sich ausdrücklich Ende 1821 noch einmal bemüht, das Verbot für die Akademie zu erneuern, detailliert bezogen auf den deutschen Rock, die Kopfbedeckung, die Haar- und Barttracht. Einige, wie Friedrichs Freund, der Maler Wilhelm von Kügelgen, fügten sich widerstrebend, Reimer jedoch, als er 1821 nach Dresden kam, trat ostentativ in altdeutscher Tracht auf. Friedrich hatte zwischen 1815 und 1818 Studien zur Bekenntnistracht angefertigt, sie auf Bleistiftpausen übertragen, die er bis an sein Lebensende in seinen Bildern immer wieder zur Anwendung brachte. Er stand zu seinem Bekenntnis, so wie er auch bereits an der Ausstellung patriotischer Bilder in Dresden 1814 beteiligt gewesen war. Es spricht vieles dafür, dass Friedrichs Gesinnungstreue verhindert hat, dass er je eine volle Professur an der Dresdner Akademie erhalten hat, trotz ausdrücklicher Bewerbung. Nun beschränken sich die eigentlich patriotischen Bilder bei Friedrich mit wenigen Ausnahmen auf die Zeit der Freiheitskriege, doch auch in diesen Fällen ist zwar das Bekenntnis, unter anderem durch Inschriften, eindeutig, doch die zumeist vor Gräbern oder Höhlen dargestellten Krieger sind wiederum nicht handelnd, sondern in Betrachtung versunken, sodass trotz des eindeutigen Kontextes Raum für den Betrachter bleibt, das Angebot zur Reflexion zu nutzen und auf seine Weise mit dem gezeigten Natureindruck in Übereinstimmung zu bringen.

Die Vertreter der politischen Ausdeutung zweifelten an der Eindeutigkeit der Aussage keinen Moment. Sie gehen von der Gesinnungstracht aus und deuten sie im Sinn der pathetischen Metaphorik des Vormärzes aus, ob dem nun die Ausdrucksdimension des Bildes entspricht oder nicht. Auch hier ist die Forschung durchaus in der Lage, Belege aus Friedrichs unmittelbarem Umfeld für die Verwendung politischer Metaphorik beizubringen. Etwa aus Harro Harrings Roman »Rhonghar Jarr« von 1828.⁸ Haring, später Revolutionär, war nicht nur Schriftsteller, sondern auch Maler, hatte bis 1819 in Kopenhagen studiert, wie Friedrich lange vor ihm, und war dann zur Fortsetzung seines Kunststudiums an die Dresdner Akademie gekommen und hatte engeren Kontakt zu Friedrich, den er in seinem Roman auch durchaus verewigt hat. Auch seine demagogische Gesinnung zur Zeit der Karlsbader Beschlüsse dürfte eindeutig gewesen sein. So schien es legitim, im Zusammenhang mit Friedrich seine Bemerkungen zum altdeutschen Rock und zur zugehörigen Gesinnung zu zitieren, wie es die Forschung auch ausführlich getan hat: »Was seit Jahrhunderten fremd war, tritt wieder an's Tageslicht; der Deutsche hat sich einen Rock machen lassen, wie ihn die Väter trugen, und schreitet in diesem Rock einer Zukunft entgegen – die so herrlich vor ihm ausgebreitet liegt, geschmückt mit allen Segnungen des Friedens, reich an Verheißungen, und reich an stolzer Hoffnung! [...] Geheimnißvoll rauscht es in den deutschen Eichen von wundersamen Dingen, von einer kräftigen Zeit [...] ›der Morgen graut!‹ das Licht der Freyheit dämmert, und es regt sich der Geist, der da gesunken lag, gebeugt unter dem Joche der Knechtschaft. [...] Es ist der Wind, der durch die Kronen der Eichen dahinfährt.«⁹

Fußend auf diesem wie auf weiteren vormärzlichen Demagogentexten und -gedichten, die einen dramatischen Wandlungsprozess berufen, einen »blutig güldenrothen« Morgen heraufziehen, siegreiche Mächte hervorbrechen sehen, fühlte sich die Forschung berechtigt, Friedrichs Bild wie folgt zu lesen: »Solche Gestalten [in altdeutscher Tracht] begegnen uns [...] in ›Zwei Männer in Betrachtung des Mondes‹ [...] Von ihnen hat Friedrich bekanntlich gesagt: ›die machen demagogische Umtriebe‹. Die beiden Männer sind für das Bestehende gefährlich, das eben heißt ›demagogisch‹, weil sie in der sich verändernden Natur eine Analogie zu der sich verändernden historischen Wirklichkeit erkennen. Die hereinbrechende Nacht wird einem neuen Morgen weichen, wie die dunkle Gegenwart einer leuchtenden Zukunft. Diesem Grundgedanken der Analogie von Natur- und Geschichtsprozeß entsprechen auch die Motive des Vordergrunds. Hier sind ein Baumstumpf, eine abgestorbene, halb entwurzelte Eiche und eine grünende Tanne zusammengebracht, die, wie auch in anderen

Bildern Friedrichs, für jeweils eine historische Epoche stehen. [...] Die Bäume in Friedrichs Bild geben in einem ähnlich epochalen Sinn gleichsam den »Rahmen« ab, aus dem die »Demagogen« den Mond als Zeichen der sich wandelnden Zeit betrachten.«¹⁰ Dem Mond wird im Folgenden zusätzlich Trostfunktion zugesprochen, denn die Deutung übersieht nicht, dass die Zeiten bei immer stärker werdender feudaler Reaktion finster sind, doch die Hoffnung auf einen gänzlichen Neubeginn wird dennoch berufen. Dass die hier in Anschlag gebrachte Metaphorik in der Zeit ihr Vorkommen hat, unterliegt keinem Zweifel. Doch in Friedrichs Bild ist noch nicht einmal eine Ahnung eines möglichen dramatischen Umbruchs aufgehoben, nichts im Bild deutet darauf hin – es sei denn, man liest die Gegenstände zeichenhaft, wozu, um es noch einmal zu sagen, das Bild selbst nicht anleitet. Doch dann erscheint die politische Lektüre ebenso gerechtfertigt wie die religiöse.

Die Gegenstände lassen, je nach von außen herangetragenem Kontext, eine positive wie eine negative Lesweise zu. In einem Punkt unterscheiden sich religiöse und politische Ausdeutung jedoch, und dies lässt die religiöse Bedeutungsgebung adäquater erscheinen. Die politische Ausdeutung mithilfe der Metaphorik des Vormärzes setzt für die Bilder eine dynamische Anlage voraus, die sie schlicht nicht besitzen, während die religiöse Interpretation in der Tradition eines pietistischen Protestantismus mit der Ausdrucksdimension der Bilder insofern harmoniert, als religiöse Erfahrung, ganz im Sinne von Schleiermachers Reden »Über die Religion«, nur aus einem in demütiger, passiv erfahrener Anschauung resultierenden Gefühl entstehen kann. Dieses auszulösen, tritt nach Schleiermacher die Kunst als Mittler zwischen die Natur und den Menschen. Friedrichs nicht handelnde Personen, die nicht auf die Natur zuagieren, sondern sich willig ihrer Erfahrung aussetzen, liefern dem Betrachter ein Modell dafür, wie über die Anschauung religiöses Gefühl gestiftet werden kann: durch Hingabe an die Phänomene, die durch bloße Anschauung von ihrer Zweckhaftigkeit befreit werden. Jede traditionell-religiöse Symboldeutung der Gegenstände hebt die in der »reinen« Anschauung gewonnene Zweckfreiheit wieder auf, verhindert gerade den Schleiermacher'schen Erfahrungsprozess.

III

Zwei Fragen stellen sich nun: Löst zum einen nicht gerade die naturmystische Deutungsvariante das Interpretationsdilemma, dem religiöse wie politische Ausdeutung unterliegen? Und zum anderen: Wie lässt es sich verifizieren, dass das Schleiermacher'sche Anschauungs- und Erfahrungsmodell für Friedrich greift? Das heißt allerdings auch nichts anderes, als danach zu fragen, wie denn die Bilder selbst uns zu einem entsprechenden Erfahrungsvorgang anleiten. Das naturmystische Modell lässt sich im Grunde genommen auf eine Feststellung reduzieren, die dann mit einer Fülle frühromantischer literarischer Fragmente und Denkpartikel überhäuft wird. Verschiedene Varianten dieser Feststellung sind möglich. Etwa: Friedrichs besondere Naturbilder ermöglichen Transzendenz Erfahrung. Oder: Sie lösen die metaphysische Sehnsucht nach Einheit mit der Natur aus. Oder auch, wie es Karl Förster bei seinem Besuch mit Cornelius bei Friedrich 1820 bereits formuliert hat: Seine Figuren seien mit der »Beschauung des Unendlichen« beschäftigt, diese Idee trete lebendig hervor. Was allen diesen Formulierungen zugrunde liegt, ist ein pantheistischer Naturbegriff, der Wunsch nach dem Aufgehen in der Natur, nach dem Einswerden mit dem All, nach dem Verspüren des universalen Zusammenhanges. Selbst wenn sich, vor allem in Friedrichs Gedichten, die eine oder andere als pantheistisch zu bezeichnende Bemerkung zur Naturanschauung findet, kann diese Vorstellung für ihn letztlich nicht zentral sein. Sie widerspricht seiner lutherischen Grundüberzeugung. Seine ständige Berufung des Todesgedankens, die vielfach ausgesprochene Überzeugung, nur durch den Tod sei der Weg zum ewigen Leben möglich, seine vielfachen, offenbar tief verwurzelten Demutsgesten – als Förster und Cornelius ihn besuchten, nahm er auf dem Boden Platz, ein klassisches *umiltà*-Motiv –, das Angewiesensein auf Gottes Gnade, für die es keine Gewissheit im Leben gibt,

die Todesverfallenheit aus unvermeidbarer Sündhaftigkeit – all dies würde ein Aufschwingen in kosmische Gefilde letztlich als Hybris erscheinen lassen, Selbstüberhebung scheint für Friedrich undenkbar, der Pantheismus dagegen spielt beständig damit.

Und damit sind Friedrichs Bilder auch nicht mit der Kategorie des »Sublimen« zu belegen. Zu Recht hat man gesagt, dass das Erhabene eine postreligiöse Kategorie ist. Letztlich, bei aller vorhandenen Natursehnsucht, musste der Pantheismus Friedrich als eine Ersatzreligion erscheinen. Wie seine Natursehnsucht, die auch seine dargestellten Personen beseelen mag, letztlich mit Notwendigkeit geerdet werden muss, hat Friedrich in einem Gedicht klar ausgesprochen:

Ein Wesen wohnt in meinem Innern
Was immer himmel an mich hebt
Hoch über Erd und Weltgetümmel
Nur immer nach dem Lichte strebt.
Mit ganzem Herzen, Seele, Sinn und Leben
Jesum Christum ist ergeben.

Ein Wollen wohnt in meinem Busen
Was fest mich an der Erde bannt,
Mich fest in Sünden hält gefangen
Nur immer an den Irdschen hangt.
Dann ist mein Thun mein ganzes Leben
Eitel Thorheit eitles Streben.

So schwank ich zwischen Gut und Bösen
Gleich einem Rohr vom Wind bewegt.
Bald heb ich mich zum Licht empor,
Bald sink ich in des Abgrunds Tiefen;
So wies im Herzen from sich regt
Wie sichs im Busen wild bewegt.¹¹

Offenbar um diese Schwankungen ertragen zu können, widmet sich Friedrich in seinen Bildern der Todesverfallenheit als seinem Hauptgedanken. Doch wie sind angesichts dieser religiösen Grundüberzeugung und der dunklen Zeiten der Metternich'schen Restauration Glaube, Liebe und Hoffnung aufrechtzuerhalten? Für Friedrich durch die Kunst als Mittel und Mittler. Oder anders ausgedrückt: Allein eine ästhetische Fassung ist in der Lage, einen Vorschein zukünftiger Versöhnung zu entwerfen und damit Hoffnung im Leben aufkeimen zu lassen. Wenn die romantische Fragmentenerfahrung auch für Friedrich gilt – und er baut seine Bilder aus zeichnerisch studierten Wahrnehmungspartikeln, die verschiedenen Zeiten und Örtlichkeiten entstammen können –, wenn auch ihm ein ganzheitliches Weltbild in der Gegenwart fragwürdig oder gänzlich verloren gegangen ist, dann wird die Frage nach der innerbildlichen Zusammenhangstiftung dringlich.

Friedrich entwickelt für die ästhetische Vereinigung der Teilbeobachtungen vielfältige Verfahren. Abschließend seien allein die bei den »Zwei Männern in Betrachtung des Mondes« verwendeten Strukturprinzipien nachvollzogen. Sie sind im Grunde genommen einfach, markieren zumeist mathematische Grundfiguren. Dass sie in den meisten Fällen nicht unmittelbar auffallen – Ausnahme ist die symmetrische Anlage der wenigen orthodox religiösen Bilder –, liegt daran, dass das entworfene Naturbild glaubwürdig bleibt. Dennoch erfährt der Betrachter vor Friedrichs Bildern ihre besondere, ihn fesselnde Gefügtheit, bei der er nicht gleich sagen kann, woher sie rührt. Da die zwei Männer, die den Mond auf der linken Bildseite betrachten, nicht in gänzlicher Rückenansicht angeordnet sind, aber auch der Mond, der Betrachtungsgegenstand, nicht gänzlich auf der senkrechten

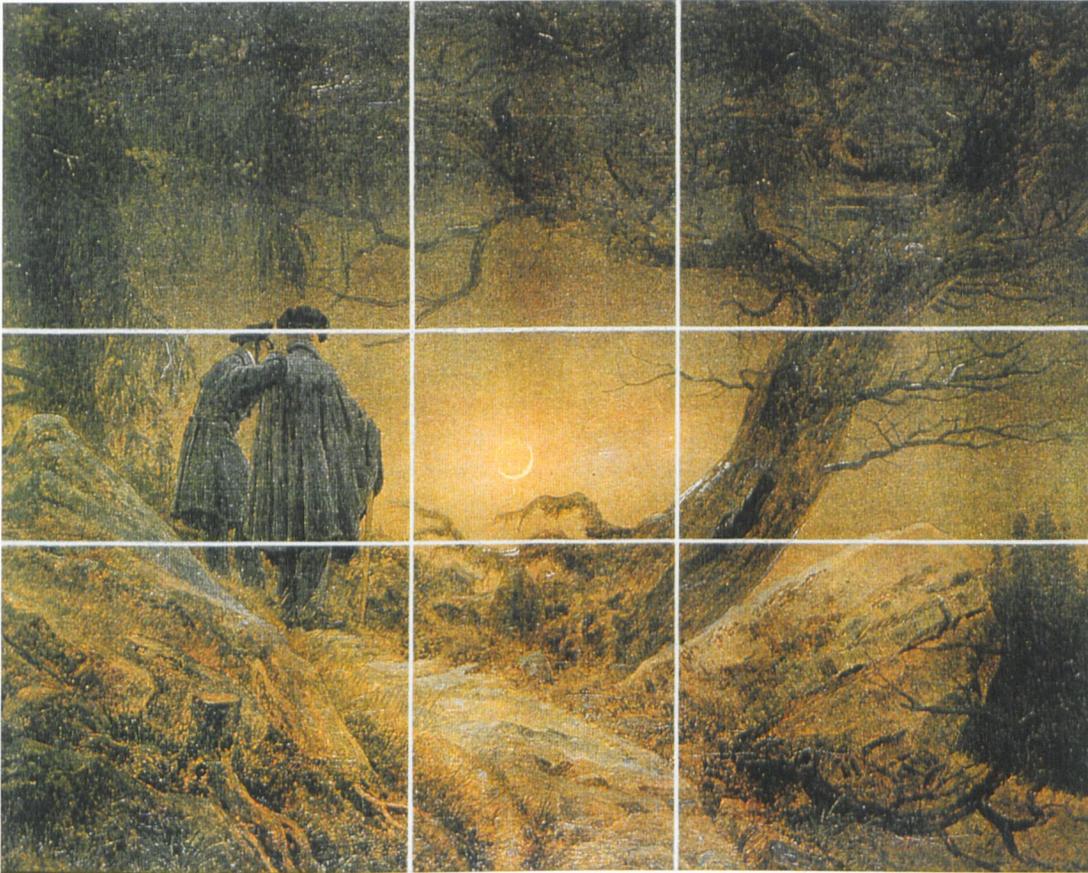


Abb. 3
Maßzeichnung mit den vier Linien des Goldenen Schnittes zur Tafel:
Caspar David Friedrich:
Zwei Männer in Betrachtung des Mondes.

Mittelachse des Bildes angeordnet ist, bleibt die Darstellung bei aller Stille lebendig und »natürlich«. Gänzliche Mittelachsbetonung bewirkt Fixierung und Stillstellung, hebt »Natürlichkeit« auf.

Das von Friedrich am häufigsten verwendete unmerklich spürbare Strukturprinzip ist allein ästhetischer Natur: der Goldene Schnitt, schon in der Antike göttliche Proportion genannt, weil unmerklich Wohlgefallen auslösend. Friedrich verwendet ihn hier in doppelter Weise. Die obere Waagerechte dieses klassischen Teilungsverfahrens geht exakt durch das Auge des Aufrechtstehenden, in dem man wohl zu Recht Friedrich selbst vermutet hat, er scheint der Ältere, auf den sich der Jüngere, wohl sein Schüler Heinrich, vertrauensvoll lehnt, er ist ihm der Mittler zu künstlerischer Erkenntnis. Der Blick des Älteren also ist der Ausgangspunkt durch die Anordnung auf der Linie des Goldenen Schnittes, auch für uns. Der den Mond begleitende Abendstern, der erst in seiner Konstellation zum Mond den jahres- und tageszeitlichen Moment bestimmbar macht, liegt exakt, auf den Millimeter genau, auf der rechten Senkrechten des Goldenen Schnittes und zugleich auf der waagerechten Mittelachse des Bildes. Er ist also das geheime ästhetische Zentrum des Bildes, so winzig er erscheint (Abbildung 3). Als herbstlicher Abendstern tut er kund, dass die Nacht noch bevorsteht, die Betrachter im Bild und vor dem Bild noch durch das Dunkel hindurch müssen, was der Tag bringt, wissen sie nicht. Doch das milde, warme, alles durchtränkende Licht des Mondes ist tröstlich, hält die Hoffnung in der Schweben, sei sie nun religiös oder politisch konnotiert.

So ist das Thema des Bildes kontemplative Betrachtung. Religion und Politik sind die Folie, vor der sich diese Betrachtung ganz offensichtlich vollzieht, doch die Betrachtung als solche wird vorgestellt, nicht dieses oder jenes Resultat der Betrachtung. Damit ist Friedrichs Bild einer Kunstauf-

fassung verpflichtet, die im Prinzip bis in die Gegenwart gilt. Kunst kann ästhetische Erfahrung, die Welterfahrung in sich fasst, zur Verfügung stellen, nicht (mehr) »Gebrauchsanweisungen« liefern.

ANMERKUNGEN

- 1 Luise Förster (Hg.): Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Förster's. Dresden 1846, S. 157.
- 2 Zitiert nach Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähniq: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München 1973, S. 216.
- 3 Wilhelm Wegener: Der Landschaftsmaler Friedrich. Eine biographische Skizze. In: Unterhaltungen am häuslichen Herd N.F. 4 (1859), S. 71–77; hier S. 76.
- 4 Börsch-Supan, Jähniq 1973 (wie Anm. 2).
- 5 Ebd., S. 356 (Kat.-Nr. 261).
- 6 Ernst Moritz Arndt: Ueber Sitte, Mode und Kleidertracht. Ein Wort aus der Zeit. Frankfurt am Main 1814.
- 7 Zitiert nach Karl Ludwig Hoch: Caspar David Friedrich, Ernst Moritz Arndt und die sogenannte Demagogenverfolgung. In: Pantheon 44 (1986), S. 72–75; hier S. 72.
- 8 Harro Harring: Rhonghar Jarr. Fahrten eines Friesen in Dänemark, Deutschland, Ungarn, Holland, Frankreich, Griechenland, Italien und der Schweiz, 4 Bde. München 1828.
- 9 Ebd., Bd. 1, S. 193–194.
- 10 Peter Märker: Caspar David Friedrich zur Zeit der Restauration. Zum Verhältnis von Naturbegriff und geschichtlicher Stellung. In: Berthold Hinz et al.: Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich. Gießen 1976, S. 44–46.
- 11 Caspar David Friedrich an Amalie von Beulwitz, 1810/1811. Abgedruckt in: Hermann Zschoche (Hg.): Caspar David Friedrich: Die Briefe. Hamburg 2005, Brief Nr. 31, S. 74.

LITERATUR

- Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähniq: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München 1973.
- Werner Busch: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion. München 2003.
- Hubertus Gaßner (Hg.): Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik. Ausstellungskatalog Essen, Hamburg. München 2006.
- Berthold Hinz, Hans-Joachim Kunst, Peter Märker, Peter Rautmann, Norbert Schneider: Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich. Gießen 1976.
- Werner Hofmann (Hg.): Caspar David Friedrich 1774–1840. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle. München 1974.
- Joseph Leo Koerner: Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt. London 1990, Übers. von Christiane Spelsberg. München 1998.
- Sabine Rewald (Hg.): Caspar David Friedrich. Moonwatchers. Ausstellungskatalog New York. New Haven, London 2001.
- Kurt Wettengl (Hg.): Caspar David Friedrich. Winterlandschaften. Ausstellungskatalog Dortmund. Heidelberg 1990.