

Werner Busch

Caspar David Friedrich: »Tetschener Altar«*

Caspar David Friedrichs »Tetschener Altar« ist eine Ikone der deutschen Kunst. Dennoch widersprechen sich die zum Bild vorliegenden Deutungen in vielerlei Hinsicht. Sehen die einen in dem Bild ein politisches Manifest, so die anderen ein frühromantisches Bild der Sehnsucht nach Versöhnung mit Gott und dem Unendlichen, Dritte wollen gar erklärten Nihilismus erkennen. Vorherrschend scheint heute die Überzeugung, dass dieses wie andere Bilder Friedrichs tendenziell sinnoffen sei. Dagegen wird hier, nach erneuter Rekonstruktion der historischen Umstände, die Meinung vertreten, dass das Bild eine klar benennbare ästhetische Struktur besitzt, die den Sinn des Bildes erst eigentlich generiert.

Die ältere Forschung nahm an, die 1809 bei Rühle von Lilienstern geschilderte Entstehungsgeschichte von Caspar David Friedrichs »Tetschener Altar« (Abb. 1; vgl. auch KAb 7.5.4, Abb. 2, 1/00) entspräche den Tatsachen. Rühle hatte angegeben, die nachmalige Gräfin Thun und Hohenstein habe kurz vor ihrer Hochzeit auf einer Dresdner Ausstellung – sie fand im März 1807 statt – eine ganz ausgeführte Sepia Friedrichs mit einem Kreuz im Gebirge gesehen, die aufgrund ihrer unüblichen landschaftlichen Komposition kontrovers diskutiert worden sei. Sie sei so begeistert gewesen, dass sie ihren zukünftigen Mann gebeten habe, die Zeichnung für sie zu erwerben. Um sie zur Hochzeit zu überraschen, habe Graf Thun bei Friedrich ein Gemälde gleichen Themas in Auftrag gegeben, das als Altarbild für die auf Schloss Tetschen einzurichtende Hauskapelle gedacht gewesen sei. Nach einigem Sträuben habe sich Friedrich in diesen Auftrag gefunden, das Bild in Öl – trotz nur geringer Erfahrungen in diesem Medium – gemalt. Friedrich selbst habe den Vorschlag gemacht, einen Rahmen für das Bild zu entwerfen, um es in Harmonie zur kleinen Kapelle – gemeint ist wohl: mit seiner Funktion als Altarbild – zu bringen. So sei es geschehen. Doch weil Friedrichs Freunde den Wunsch geäußert hätten, das fertige Bild, bevor es auf das böhmische Schloss geschickt würde, noch einmal zu sehen, habe es Friedrich in seiner Wohnung dem Publikum vorgeführt. Um einen Eindruck von der Wirkung des Bildes an seinem Bestimmungsort zu erwecken, habe er den Raum verdunkelt, Lampen angebracht, das Bild auf einen Tisch gestellt und diesen mit schwarzem Tuch verhängt. Rühle berichtet, der Andrang bei der Ausstellung sei gewaltig gewesen, Friedrich habe deshalb den Raum einige Tage zugänglich gehalten, wobei er selbst verweist sei. Dies fand Weihnachten 1808 statt.

Zum Autor

Werner Busch, geb. 1944 in Prag, Studium der Kunstgeschichte in Tübingen, Freiburg, Wien und London. Promotion 1973 über William Hogarth. Von 1974 bis 1982 wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn; Habilitation mit einer Arbeit zum deutschen 19. Jahrhundert. 1981–88 Professur für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum. Leitung des Funkkolleg »Kunst«. Seit 1988 Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der FU Berlin. Arbeiten zum holländischen 16. und 17. Jahrhundert, vor allem aber zum europäischen 18. und deutschen 19. Jahrhundert.



* Der vorliegende Beitrag stellt die gekürzte und geringfügig überarbeitete Fassung eines Aufsatzes dar, der 1999 in den *Supplementa der Fichte Studien*, S. 263–280 erschien; dort auch alle Nachweise.

Die vorher ausgestellte, 1806/07 zu datierende Sepia scheint nicht erhalten, wohl aber eine offenbar aufgrund von Flecken verworfene, nicht gänzlich ausgeführte erste Fassung dieser Sepia, die ähnlich zu datieren sein dürfte. Sie zeigt die Komposition im Querformat mit weiter ausladenden Fichten. Im Zusammenhang mit der Umwandlung der Kompositionen in ein Hochformat für den »Tetschener Altar« hat Friedrich wohl April und Mai 1807 noch einmal Studien vor schlankeren Fichten gefertigt. Das spricht dafür, dass Friedrich in der Tat gleich nach der Ausstellung März 1807 mit der Vorbereitung zum Ölbild begonnen hat und dieses Ende 1808 mitsamt seinem vom Maler selbst entworfenen Rahmen vollendet war. Als Reaktion auf die Ausstellung erschien bereits Januar 1809 in der »Zeitung für die elegante Welt« Basilius von Ramdohrs vernichtender Aufsatz, der selbst wieder zahlreiche Antworten herausgefordert hat.

Nun sind 1977 in einem tschechischen Archiv aus den Papieren der Familie Thun Hinweise aufgetaucht, die die Entstehungsgeschichte entschieden verändern und verkomplizieren. Danach sind Graf Thun und seine Verlobte Gräfin Brühl Ende Juli/Anfang August 1808 bei Friedrich im Atelier gewesen. Sie haben offenbar das angefangene Bild gesehen und am 2. August den Kammerherrn Baron von Miltitz zu Friedrich geschickt mit dem Auftrag, das Bild zu kaufen. Am 6. August berichtet Gräfin Brühl in einem erhaltenen Brief vom Resultat dieser Bemühungen: »Das schöne Kreuz ist leider! nicht zu haben! der brave Norde hat es seinem Könige verehrt, und obwohl er keine Gelegenheit hat es ihm zukommen zu lassen, und bis dahin wohl auch noch einige andre Stücke verfertigen könnte, so will er es doch nicht geben.« Am 5. September heirateten die Thuns, bei der Ausstellung im Dezember scheint längst klar gewesen zu sein, dass das Bild nun doch nach Tetschen geht. Im Januar 1809 ist in einem Thunschen Brief von Transportschwierigkeiten die Rede, das Bild bleibt bis Ende März in Dresden. Friedrich möchte es vor Ort sehen, er wird hingehalten, denn entgegen der Verabredung kann das Bild nicht in der Hauskapelle aufgestellt werden, weil eine solche gar nicht existiert und auch nicht eingerichtet wird. Es ist dann die Rede davon, dass das Bild nach Prag gehen solle, Friedrich möchte es nun dort in Augenschein nehmen, wird wieder hingehalten. Offenbar ohne sein Wissen wird es schließlich in Tetschen im Schlafzimmer der Gräfin aufgestellt, wo es bis weit ins 19. Jahrhundert hinein verblieb, wie eine Fotografie dokumentiert (*Abb. 2*), die es zugleich von einer gerahmten druckgrafischen Reproduktion von Raffaels Dresdner »Sixtinischen Madonna« begleitet zeigt.

Beide Bilder dürften an diesem Ort nicht eigentlich Andachtsbildfunktion gehabt haben, vielmehr dokumentiert die Aufbewahrung die Unsicherheit im Umgang mit religiösen Bildern am Anfang des 19. Jahrhunderts. Ihr Status ist unklar, sie konnten noch religiöse Funktion ausüben – Friedrich hatte sein Bild zum Altarbild deklariert –, doch der berühmte Vorbehalt des Freiherrn von Ramdohr, die Landschaft scheine auf die Altäre kriechen zu wollen, benennt das Problem sehr präzise. Gattung und Funktion sind nicht eindeutig, die ästhetische Nutzung wird vorherrschend. Das Museum wird im Endeffekt der für die Rezeption des »Tetschener Altares« geschaffene adäquate Ort sein. Doch wie und warum kam es schon zuvor zum Funktionswandel? Wenn Friedrich das Gemälde seinem König Gustav



Abb. 1
 Caspar David Friedrich: Das
 Kreuz im Gebirge –
 »Tetschener Altar«. Öl auf
 Leinwand, 115×110 cm, 1808.
 Dresden, Staatliche
 Kunstsammlungen.
 Foto: E. Estel, H.-P. Klut.

Adolph IV. von Schweden übereignen wollte, wozu er sich als pommerischer Schwede offenbar gedrängt sah, war es dann ursprünglich ein politisches Bild mit antinapoleonischer Tendenz, das seinen König, den letzten vielleicht noch hoffnungsvollen Gegner Napoleons, verherrlichen wollte? Möglich ist das durchaus, doch gilt es, die Umstände genauer zu beschreiben und vor allem das Bild in seiner strukturellen Anlage an einem derartigen Kontext zu messen.

Friedrichs Pläne für den »Tetschener Altar« reiften zur Zeit der französischen Besetzung von Dresden und seiner Heimat sowie Gustav Adolphs verzweifelten Bemühungen gegen die französische Übermacht. Friedrich gebärdete sich extrem franzosenfeindlich, sagte Dresdner Einladungen ab, wenn die Möglichkeit bestand, dass auch Franzosen anwesend waren, mochte nicht nach Pommern reisen, solange französische Truppen sich im Lande befanden, klagte seinen Bruder an, dass er sich in Frankreich aufhalte, entwarf Denkmäler »pro patria«, propagierte die deutsche Nation

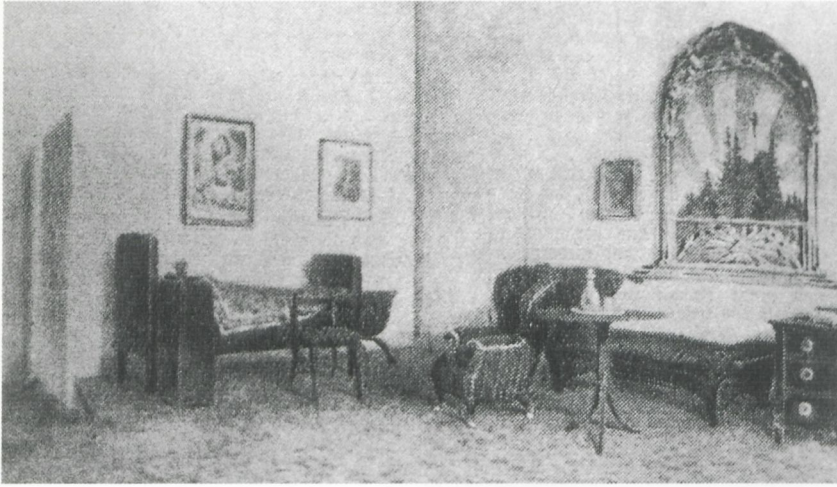


Abb. 2
Tetschen, Schlafzimmer der
Gräfin mit dem Tetschener
Altar und einer Reproduktion
der Sixtinischen Madonna von
Raffael.
Zeitungsbild aus »Die Zeit«
vom 3. 12. 1939.
Foto aus: Pantheon 39, 1981.

ganz im Sinne seines mit ihm befreundeten Landsmannes Ernst Moritz Arndt, der von Gustav Adolph eine Pension erhielt, dafür aber auch 1806 von Schweden aus für ihn propagandistisch tätig wurde. Ob auch Friedrich von seinem König finanziell unterstützt wurde und deshalb als Dank das Bild für ihn plante, muss offen bleiben.

Doch Friedrich stimmte mit seinem König nicht nur politisch überein. Wichtiger noch dürfte das Faktum der gleichen religiösen Überzeugung sein. Erst die Annahme einer Mischung aus politischen und religiösen Gründen dürfte verständlich machen können, warum Friedrich ein derartiges Bild für seinen König als geeignet erachtet haben kann. Gustav Adolph sah sich in der erklärten Nachfolge seines großen Vorläufers Gustav Adolph II., des Retters des Protestantismus im Dreißigjährigen Krieg. Ernst Moritz Arndt hat ihn 1806 im »Geist der Zeit« entsprechend gefeiert, sah die Freiheit in Gestalt Gustav Adolphs II. aus den nordischen Wäldern kommen, er habe »durch seine Siege die Bildung Europas von jesuitischer Möncherei und Barbarei« errettet, den südlichen Despotismus vertrieben. Zumindest bis Mitte des Jahres 1808 scheint Friedrich die Hoffnung nicht aufgegeben zu haben, Gustav Adolph IV. könne, allen Rückschlägen zum Trotz, für Reich und Glauben eine ähnliche Rolle spielen wie sein Vorgänger.

Im Sinne von Prädestinations- und lutherischer Gnadenlehre ist der Gläubige auf Erden ohne Gewissheit. In seiner Hingabe an die Natur als Gottes Schöpfung erfährt er zwar sich selbst in seiner Sehnsucht, doch vermag er des Göttlichen dabei nicht teilhaftig zu werden – Gott mag sich in der Natur offenbaren, aber nicht im Menschen, der den Abglanz des Göttlichen in der Natur wahrnimmt, der ihm jedoch nur für den Moment als tröstlich erscheinen kann. Die einzige Hoffnung des Gläubigen – und insofern ist die Reflexion des Kreuzes Christi allentscheidend – ist diejenige auf das Leben nach dem Tode. Wie im Falle der Naturpredigten Kosegartens, so konnten sich auch die Grundzüge dieser Glaubensüberzeugung direkt auf Luthers »theologia crucis« berufen. Für Friedrich war dies in doppelter Hinsicht wichtig. Auch für Luther sammelt sich der Kern des Glaubens um das Kreuzigungsgeschehen. Das Kruzifix als Zeichen ist jedoch für Luther nur ein Geschichtsbild, das an den Kreuzestod erinnert und insofern Trost spenden kann, es kann jedoch nicht selbst Glaubensgewissheit vermitteln. Das Problem einer derartigen Glaubenshaltung ist nicht nur darin zu sehen, dass das Individuum (wenn es nicht wie bei den Herrnhutern selbst in eine strenge Kongregationsdisziplin eingebunden ist) mit seinen grundsätzlichen Ängsten allein gelassen ist, sondern vor allem stark von seiner jeweiligen psychischen Disposition abhängt. Bei Friedrichs ausgeprägt melancholischer Veranlagung, die sich bis zur Depression verdichten konnte, scheinen die Grenzen von Hoffnung zu Zweifel und Verzweiflung fließend gewesen zu sein. Dennoch hat er seine Kunst bei der Darstellung der

Natur als beständigen Gottesdienst angesehen, als fortwährende Aufforderung zur absoluten Konzentration in Demut. Diese Konzentration ist auch jeweils beherrschendes Bildthema, das handlungsaktive Bilder ausschließt. Auf die Kritik des Kammerherrn von Ramdohr antwortete Friedrich mit einer allegorischen Übersetzung und Verdeutlichung des Bildrepertoires: »... wohl ist es beabsichtigt, daß Jesus Christus, ans Holz geheftet, hier der sinkenden Sonne zugekehrt ist, als das Bild des ewigen allbelebenden Vaters. Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden. Wo er sprach zu Cain: Warum ergrimmt Du und warum verstellen sich Deine Gebärden? wo er unter Donner und Blitz die Gesetzestafeln gab; wo er sprach zu Abraham: Zeuch Deine Schuhe aus: denn es ist heilig Land, wo auf Du stehst! – Diese Sonne sank, und die Erde vermochte nicht mehr zu fassen das scheidende Licht. Da leuchtet, vom reinsten und edelsten Metall, der Heiland am Kreuz, im Golde des Abendroths, und widerstrahlet so im gemilderten Glanz auf Erden. Auf einem Felsen steht aufgerichtet das Kreuz, unerschütterlich fest wie unser Glaube an Jesum Christum. Immer grün, durch alle Zeiten während, stehen die Tannen ums Kreuz, gleich unserer Hoffnung auf ihm, den Gekreuzigten«. Die Kunstgeschichte, sei sie nun auf den politischen oder den naturmystischen-frühromantischen Friedrich eingeschworen, und auch die neuere Forschung, die in Friedrichs polyvalenter Bildersprache seine eigentliche Modernität sieht, ist angesichts dieses Textes geradezu geniert. Sie entschuldigt ihn allenfalls mit seinem Zweck, durch eine klare Aussage zur Bedeutung dem Kammerherrn von Ramdohr den Wind aus den Segeln zu nehmen. Wer so argumentiert, verkennt die eigentliche Funktion von Friedrichs Text, dessen Predigerton doch unüberhörbar ist und den ein beinahe biblischer Rhythmus auszeichnet. In der Tat ist dies eine Predigt vor dem Bilde, die seine Potentialität nutzt, so wie der Prediger vor der Gemeinde die Lebenserfahrung des Einzelnen biblisch wendet, um ihm trotz alledem in den immer gleichen Bildern Hoffnung zuzusprechen. Es ist nicht die Interpretation des Bildes als Kunstwerk, sondern eine mögliche Nutzenanwendung.

Eine andere nur auf das Bild, nicht zugleich auch auf den Rahmen bezogene Deutung wäre diejenige, die für Gustav Adolph Geltung gehabt hätte oder hätte haben können. Die Sonne wäre dann in der Tat nicht wie in Friedrichs Predigt eine unter-, sondern eine aufgehende gewesen, sie hätte sich mit der Sonnenikonographie des schwedischen Königshauses seit Gustav Adolph II. verbinden lassen und die Hoffnung auf protestantische Erneuerung in finsterner Zeit markieren können – im Glauben an Gott allein darstellbar im Gekreuzigten. Entfernte Hoffnung in finsternen Zeiten wäre beide Male das Thema, das eine Mal wäre vom irdischen Jammertal, das andere Mal von Napoleon die Rede gewesen. Die Differenz zwischen beiden Verständnisformen ist allerdings darin zu sehen, dass in Friedrichs Text zudem die den Trost in noch weitere Ferne rückende Idee des »deus absconditus« ausgesprochen ist: des Gottes, der trotz seiner Offenbarung letztlich unerkennbar bleibt. Auch dieser Gedanke hat in pietistischen Vorstellungen, aber auch schon bei Luther selbst seinen Ort, doch in der Romantik hat er seine extreme und auch paradoxe Zuspitzung erfahren, und zwar durch eine noch weitergehende Historisierung des Glaubens und der Welt-



Abb. 3
Caspar David Friedrich:
Tetschener Altar.
Die eingezeichneten Linien
weisen auf eine Bildordnung
mit absoluten Maß-
verhältnissen.
Foto: E. Estel, H.-P. Klut.

erfahrung. In Novalis' »Heinrich von Ofterdingen« heißt es: »In dem Alter der Welt, wo wir leben, findet der unmittelbare Verkehr mit dem Himmel nicht mehr statt«. Und die berühmte Formulierung in Jean Pauls »Siebenkäs« von der »Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei« grenzt, wie oft betont wurde, an Nihilismus. Einen entsprechenden Nihilismus, der in Religionskritik und Atheismus münde, hat man auch Friedrich angesichts des »Tetschener Altares« unterstellt. Wir wollen nicht ausschließen, dass auch eine derartige Lektüre zumindest auf den ersten Blick möglich erscheint, doch fragt sich nun endgültig, inwieweit alle diese Deutungen von der Struktur des Werkes selbst her gedeckt sind.

Gehen wir von der bereits referierten Beobachtung aus, dass Friedrich für die Umwandlung der Sepia in ein Hochformat noch einmal detailliert Fichten zeichnerisch studiert hat. Das heißt, trotz der offensichtlichen Stilisierung des »Tetschener Altares« geht die Darstellung des Einzelgegenstandes grundsätzlich auf unmittelbare Naturstudien zurück, ja diese sind Grundbedingung für die weitere Bildentwicklung. Man hat oft bemerkt, dass bei Nah-

sicht des »Tetschener Altares« jeder Grashalm zeichnerisch markiert erscheint, in relativer Fernsicht hingegen das Vordergrunddunkel – die Gegenlichtdarstellung – die Details schluckt. Friedrich erreicht dies, indem er auf heller Grundierung jeden Gegenstand in allen Details mit gleicher Genauigkeit erst mit Bleistift und dann mit der Rohrfeder einträgt, bei der malerischen Ausführung nicht etwa das Vorgezeichnete mit opaker Farbe deckt und damit zum Verschwinden bringt, sondern im Gegenteil in feiner, dünnflüssiger Lasurarbeit Schicht auf Schicht, Ton auf Ton aufträgt, ohne das Durchscheinen des bezeichneten Grundes gänzlich aufzuheben. Friedrich mag dieses Verfahren aus der Sepiatechnik entwickelt haben, entscheidend ist, dass das der Natur Nachgeahmte mit farbigen Schleiern unterschiedlich weit verhüllt wird und damit zugleich im Prozess der Malerei mit einem zusammenbindenden Ton versehen wird, der nicht nur die Vereinzelung der Gegenstände und ihre äußerliche Markierung aufhebt, sondern sie zugleich der momentanen Gestimmtheit des Malers unterwirft. Eine Lasur, ein Ton mehr oder weniger, und der Ausdruck ist ein anderer. Ist das Gemüt des Malers verdüstert, so schlägt sich dies unmittelbar im Bilde nieder. Das ist das eine; das andere ist die strukturelle Anlage. Berg und Fichten im Gegenlicht haben in der Tat, wie der Kammerherr von Ramdohr feststellt, Schablonencharakter, der Ort des Betrachters vor dem Bilde ist nicht anzugeben. Man hat von einer Schwebeerfahrung vor dem Bild gesprochen oder sich prosaischer einen entfernten Berg konstruiert, von dem aus das Kreuz im Gebirge wahrgenommen wird. Doch kann auch diese Vorstellung den Standort nicht versichern, zumal die Perspektivsicht des Kreuzes der Bergerfahrung nicht zu entsprechen scheint. Zudem hat man von einer

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

Das mag im weiteren Sinne so sein. Doch wie treten alle diese Dinge zueinander in ein Verhältnis? Friedrichs Bildtafel – das ist nie angemerkt worden – hat ein seltsames Format. Ohne Rahmen ist sie geringfügig höher als breit, im Rahmen entsprechen sich absolute Höhe und Breite vollkommen. Vernachlässigt man den oberen Bogenabschluss für einen Moment, so nähert die Bildtafel sich entschieden dem Quadrat – vor dem 20. Jahrhundert ein höchst ungewöhnliches, ästhetischen Empfindungen widersprechendes Format, und zwar deswegen, weil es die Vorstellung von Erstreckung, von Oben und Unten, von Gerichtetheit aufhebt. Das kann ein erstes Mal darauf aufmerksam machen, dass es hier um absolute Maßverhältnisse geht. Der Aufstieg von der linken unteren Bildecke an der Bergsilhouette entlang zum Kreuzesfuß markiert in etwa einen Winkel von 40° , der Abstieg von da ab zur rechten unteren Bildecke wieder der Bergsilhouette folgend dagegen exakt einen Winkel von 45° , der bei einer quasi quadratischen Bildfläche als halber rechter Winkel zu einer extremen, unverrückbaren Verankerung des Felsens führt, womöglich im Sinne der paulinischen Metapher »petra erat Christus«, Christus als unverrückbarer Fels des Glaubens, so wie Friedrich selbst es auch ausgedrückt hat. Mag diese Beobachtung noch eher als zufällig erscheinen, so heben die folgenden allen Zweifel an einer vorsätzlich rigiden Bildordnung auf. Friedrich nutzt mit absoluter Bestimmtheit alle vier Linien des Goldenen Schnittes, die senkrechten wie die waagerechten (Abb. 3). Ich möchte vermuten, ohne dass dies hier weiter zu verfolgen wäre, dass Friedrichs besondere Vertrautheit mit derartigen Perspektiv- und Proportionssystemen, vor allem aber mit ihrer Bedeutung stiftenden Instrumentierbarkeit von seinem Kopenhagener Akademielehrer Nicolai Abildgaard, einem ausgewiesenen Perspektivtheoretiker, herrührt. Die aufgrund unserer Leserichtung ästhetisch wirksamste Linie des Goldenen Schnittes, die rechte Senkrechte, die unzählige Künstler gebraucht haben, um so den Ort des Bildhelden festzulegen, läuft bei Friedrich exakt durch den senkrechten Kreuzesbalken. Die linke Senkrechte dagegen durch den mittleren Sonnenstrahl, damit durch die Mitte der verborgenen Sonne, die, verlängert man die Strahlen zum Zentrum, exakt auf der Basis der Bildtafel zu denken ist. Damit ist in der Tat im Sinne von Friedrichs Beschreibung der Punkt ihres endgültigen Unterganges markiert. Sie verabschiedet sich aus der Natur und geht in eine andere Ordnung über, die durch die Symbolik des Rahmens verdeutlicht wird. Die untere Waagerechte des Goldenen Schnittes – es nimmt nun nicht mehr wunder – schneidet den Kreuzesfuß, ist also die Basis des Kreuzes. Hier treffen sich, was mathematisch gesehen nur beim Quadrat der Fall ist, die senkrechte und waagerechte Linie des Goldenen Schnittes mit dem Schenkel des 45° -Winkels.

Es ist dies auch in religiöser Hinsicht der Fußpunkt, der Fußpunkt des Glaubens, des Bildsinnes. Die obere Waagrechte des Goldenen Schnittes hingegen geht scheinbar nur wenig spezifisch mitten durch den Corpus des Kruzifixes, doch kommt ihr eine allentscheidende Funktion in Bezug auf den Rahmen zu: Sie thematisiert nachdrücklich den Übergang vom Bild zum Rahmen, denn sie markiert exakt die Höhe der rahmenden Säule samt Kapitell, ist also die Basis der hier entspringenden versöhnenden Palmzweige. Sie ist auch, wenn man so will, die Linie, die den Übergang von der irdischen zur überirdischen Sphäre in dialektischer Hinsicht bezeichnet, ausgehend vom Corpus Christi.

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

Auswahlbibliographie

Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München 1973.

Caspar David Friedrich 1774–1840, Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle. München 1974.

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

Gerhard Eimer, Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich (= Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, Bd. 1). Frankfurt am Main 1982.

Joseph Leo Koerner, Caspar David Friedrich and the subject of landscape. London 1990 (dt. 1998).