

## Protestantische Frömmigkeit und bildende Kunst:

### Schleiermacher im Gespräch mit Caspar David Friedrich

VON WERNER BUSCH / BERLIN

Der folgende Text gliedert sich in fünf Teile. Der erste beschäftigt sich historisch-faktisch mit dem Verhältnis von Caspar David Friedrich und Friedrich Schleiermacher. Der zweite liefert eine strukturelle Analyse zweier Bilder Friedrichs. Der dritte versucht, Friedrichs Auseinandersetzung mit Schleiermachers Reden ‚Über die Religion‘ einsichtig zu machen. Der vierte referiert in geraffter Form Schleiermachers mathematische Grundlegung seines Denkens, während der letzte und fünfte Teil Schleiermacher als Mittler zum Verständnis von Friedrichs Kunst begreift, exemplifiziert an einem weiteren Bild.

#### 1.

Im Briefwechsel von Schleiermacher wird Friedrich nur einmal erwähnt<sup>1</sup> – allerdings in zentralem Zusammenhang, von Friedrich gibt es überhaupt kein Zeugnis seiner Beschäftigung mit Schleiermacher. Das sollte zur Vorsicht mahnen, zuviel von einem etwaigen Austausch zu erwarten, zumal Schleiermacher offensichtlich an der bildenden Kunst kein besonderes Interesse hatte. Die ältere Literatur seit Dilthey scheint zudem religiöse und künstlerische Offenbarung zu sehr in eins zu setzen. Dennoch: es ist auffällig, in welch’ extremem Maße sich die Freundeskreise von Friedrich und Schleiermacher überschneiden, die religiösen wie politischen Überzeugungen parallel zu gehen scheinen, wie vielfältig die denkbaren Übertragungswege von Schleiermacherschen

---

1 Karl Ludwig Hoch: Friedrich Schleiermacher und Caspar David Friedrich, in: Deutsches Pfarrerblatt 84 (1984), 167–171; Caspar David Friedrich – unbekanntes Dokumente seines Lebens, hg. von Karl Ludwig Hoch, Dresden 1985, 42–47, 73–76, dort auch die meisten Fakten zum folgenden.

Gedanken zu Friedrich sind. Denn zweifellos ist Schleiermacher der Gebende, Friedrich der Nehmende.

Der Reihe nach: Als Friedrich 1798 von der Akademie in Kopenhagen zurückkehrte, blieb er nur kurz in seiner Heimatstadt Greifswald, um für einige Zeit in Berlin zu verweilen, Juli und August sind am wahrscheinlichsten, denn ab September ist Friedrich endgültig in Dresden. Im August entwarf Schleiermacher seine Reden „Über die Religion“,<sup>2</sup> und es ist verlockend, sich schon zu diesem Zeitpunkt eine Begegnung Friedrichs mit Schleiermacher vorzustellen. Denn er kann in Berlin nur seinen Jugendfreund Georg Andreas Reimer aus Greifswald besucht haben, der seit 1795 in Berlin war, in der Langeschen Buchhandlung arbeitete und ab dem 1. Juni 1800 die Realschulbuchhandlung leitete. Die erste Erwähnung Reimers durch Schleiermacher findet sich in einem Brief an August Wilhelm Schlegel vom 14. Oktober 1800,<sup>3</sup> wo er diesem vorschlägt, eventuell auf Reimer als Verleger zurückzugreifen. Aus dem Brief wird deutlich, daß er ihn bereits kennt; unklar bleibt, wie lange. 1801 erscheinen Schleiermachers Predigten bei Reimer, 1802 besiegeln sie ihren Freundschaftsbund. 1817 im Herbst zog Schleiermacher in Reimers Haus, das ehemalige Sackesche Palais in der Wilhelmstraße. Ab 1819 stellte Reimer in diesem Haus die größte Sammlung von Friedrich-Bildern zusammen, die je existiert hat, 31 Gemälde. Die erste nachweisliche Begegnung Friedrichs und Schleiermachers findet 1810 statt, und sie steht im Zusammenhang mit Friedrichs wohl bedeutendstem Bilderpaar, dem „Mönch am Meer“ (Abb. 1) und der „Abtei im Eichwald“ (Abb. 2). Schleiermacher war am 22. Juni 1810 auf Antrag Wilhelm von Humboldts Ordentliches Mitglied der Sektion für den öffentlichen Unterricht im Berliner Innenministerium geworden und als solcher oblag ihm auch die Organisation der jährlichen Berliner Kunstausstellung und die Aufsicht über die Akademie. Im August 1810 weilte Staatsrat Wilhelm Otto von Uhden in Dresden und sondierte u. a. bei Caspar David Friedrich, um ihn zu veranlassen, an der Berliner Ausstellung teilzunehmen. Wir müssen annehmen auf Veranlassung Schleiermachers, denn erstens erstattet er Schleiermacher schriftlich noch während der Reise Bericht und zweitens agierte er ohne Auftrag des für

2 Kurze Darstellung der Entstehungsgeschichte: Friedrich Schleiermacher: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Mit einem Nachwort von Carl Heinz Ratschow, Stuttgart 1993, 209 f.; Friedrich Wilhelm Kantzenbach: *Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher*, Reinbek bei Hamburg 1967, 48–50.

3 Doris Reimer: *Passion und Kalkül. Der Verleger Georg Andreas Reimer (1766–1842)*, Berlin 1999; Andreas Arndt und Wolfgang Virmond: *Georg Andreas Reimer*, in: *Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: Briefwechsel 1801–1802* (KGA V/5) Berlin/New York 1999, LVI–LXI; Roger Töpelmann: *Romantische Freundschaft und Frömmigkeit. Briefe des Verlegers Georg Andreas Reimer an Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher*, Hildesheim 1999.



die Ausstellung direkt zuständigen Senats der Akademie, der er erst nachträglich am 5. September 1810 von seinen Bemühungen berichtete. Nach Rückkehr von der Reise berichtete von Uhden Schleiermacher zusätzlich. Am 12. September war Schleiermacher dann selbst in Dresden und bei Friedrich, im übrigen sechs Tage vor Goethe. Auf der Staffelei standen nach wie vor der „Mönch am Meer“ und sein Pendant, die „Abtei im Eichwald“. Am 27. September trafen die beiden Bilder in Berlin ein – die Ausstellung war bereits am 23. eröffnet worden. Sie wurden noch in die Ausstellung gehängt, im übrigen, wohl aus Platzmangel, übereinander. Es scheint so, als habe man besonderen Wert darauf gelegt, diese Bilder noch zu integrieren. Auf besonderen Wunsch des fünfzehnjährigen Kronprinzen Friedrich Wilhelm wurden die Bilder vom Fleck weg vom preußischen König Friedrich Wilhelm III. erworben, aufgrund des Erfolges wurde Friedrich im November 1810 zum auswärtigen Mitglied der Kunstakademie gewählt.<sup>4</sup> Bei alledem möchte man an eine Beförderung durch Schleiermacher denken. Ja, die Vermutungen können durchaus noch weitergehen.

Der „Mönch am Meer“, an dem Friedrich von 1808–1810 arbeitete, ist ein Palimpsest.<sup>5</sup> Nachweislich ist das Bild viermal übermalt und in seiner Ausdrucksdimension grundsätzlich verändert worden. Röntgenfotos können zeigen, daß ursprünglich links und rechts Schiffe zu sehen waren, im Mittelgrund Fischreusen und der Mönch am Meer ursprünglich offenbar uns nicht den Rücken zukehrte, sondern nach rechts seitwärts sinnend mit Melancholiegestus aus dem Bilde schaute, der Himmel zeigte eine schöne Mondlandschaft etc.<sup>6</sup> Ganz offensichtlich hat Friedrich – die Berichte von Besuchern legen es nahe – nach Schleiermachers Besuch, das Bild ein letztes Mal übermalt. Die absolut reduzierte Form und der trostlose Eindruck scheinen erst jetzt endgültig ausformuliert worden zu sein. Erst in dieser keine Hoffnung aufkommen lassenden Fassung ist das Bild ein dialektisches Gegenstück zu seinem Pendant der „Abtei im Eichwald“,<sup>7</sup> die später begonnen und eher fertig war. So trostlos auch sie erscheinen mag, letztlich keimt in ihr Hoffnung auf, wenn auch erst im Durchgang durch den Tod. Der Trauerzug mit dem Sarg in kahler Schneelandschaft hat das Tor der Abteiruine er-

4 Neben Hoch (s. Anm. 1), auch Helmut Börsch-Supan: Berlin 1810. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit, in: Kleist-Jahrbuch (1987), 52–75; Zusammenfassung bei: Werner Busch: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003, 74–76, 161 f.

5 Helmut Börsch-Supan und Karl-Wilhelm Jähniq: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, Kat.Nr. 168.

6 Abb. der Röntgenfotos: Caspar David Friedrich. Der Watzmann, hg. von Birgit Verwiebe, Berlin und Köln 2004, 100–103, Abb. 18–20, 22 und 23.

7 Börsch-Supan und Jähniq: Caspar David Friedrich, a.a.O. (Anm. 5), Kat.Nr. 169.

reicht, winzige Lichter sind am Eingang aufgesteckt, doch die ausgeprägte Symmetrie des Bildes ist nicht ohne beruhigenden Effekt, sie führt zur Reflexion des Gezeigten und genaue Betrachtung entdeckt nicht nur im Maßwerk des Lanzettfensters ein winziges Vögelchen, sondern erfährt schließlich im rechten Bildteil über dem aufziehenden Dunkel einen schwachen rötlichen Hoffnungsschimmer, kaum eine Abbildung kann ihn einfangen. Durch den Tod zum ewigen Leben, war Friedrichs vielfältig berufenes Credo. So ist das zweite Bild für denjenigen, der sich der Wirkung sinnend überläßt, die dialektische Aufhebung des ersten. Wie dies im einzelnen geschieht, sei hier noch nicht analysiert.

Das zweite quellenmäßig genau überlieferte Treffen von Friedrich und Schleiermacher fand 1818 statt. Und jetzt wird deutlich, was im Grunde genommen auch zuvor schon angelegt war. Friedrich und Schleiermacher stimmen, wie im folgenden noch im Detail zu belegen sein wird, nicht nur in ihren religiösen Grundüberzeugungen überein, sondern auch in den politischen. Bei beiden ist ab 1806 eine ausgeprägte Napoleon-Feindschaft zu konstatieren. Es gibt gute Gründe, im „Mönch am Meer“ auch eine antinapoleonische Tendenz zu sehen.<sup>8</sup> Zum einen spricht vieles dafür, daß sich Friedrich im Mönch selbst gesehen hat,<sup>9</sup> zum anderen läßt sich nachweisen, aufgrund von Vorzeichnungen, daß es sich bei dem Strand, auf dem der Mönch steht, um den Großen oder Lobber Strand handelt, gelegen auf Mönchgut, im äußersten Südwesten von Rügen.<sup>10</sup> Von hier hat man einen weiten Blick über die Ostsee, erkennt am Horizont den schmalen Küstenstreifen und das einzige, das man bei gutem Wetter mit bloßem Auge identifizieren kann, sind die drei Kirchtürme von Greifswald. Es gibt Mönchgut-Zeichnungen von Friedrich, auf denen sie mit winzigen Strichen angedeutet sind.<sup>11</sup> Die Ländereien auf Mönchgut gehörten ursprünglich zum Kloster Eldena bei Greifswald. Nach der Auflassung wurden sie der Universität Greifswald zugeschlagen. Doch Napoleon hielt zwischen 1807 und 1810 auch Greifswald besetzt, hatte die Mönchguter Pfründe seinen Günstlingen zugeschlagen und die Universität an den Rand des Ruins gebracht.

8 Zur ausführlichen Interpretation des „Mönch am Meer“ und der „Abtei im Eichwald“ s. Busch: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, a.a.O. (Anm. 4), 46–81.

9 Helmut Börsch-Supan, Caspar David Friedrich's Landscapes with Self-Portraits, in: *The Burlington Magazine* 114 (1972), 624.

10 Busch: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, a.a.O. (Anm. 4), 55–59.

11 Marianne Bernhard: Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk, München 1974, 397 unten (Hinzu 407), 444, (Hinzu 408).



So schaut der Mönch, in dem wir auch Friedrich sehen dürfen, in finsternen Zeiten in Richtung Greifswald, Friedrichs von Napoleon gebeutelte Heimatstadt, und sinnt, ohne Hoffnung, über die Zeitläufte nach. Denn die Hoffnung sollte aus Rügen, dem nördlichsten Punkt Deutschlands, kommen. Hier war der schwedische König Gustav Adolf II. 1630 gelandet, um zum großen Protestantenbefreier zu werden, sein Nachfolger Gustav Adolf IV. wollte es ihm gleichtun, Ernst Moritz Arndt hat ihn entsprechend besungen, als dem Protestantismus Freiheit bringendes Licht aus dem Norden bezeichnet.<sup>12</sup> 1806 hatte Gustav Adolf begonnen auf Mönchgut einen Hafen zu bauen, als Ausgangsbasis für einen Befreiungszug, doch Napoleon hatte dem bereits 1807 ein Ende gesetzt. Friedrich, als Pommer, fühlte sich seinem schwedischen König eng verbunden, hatte versucht, ihm den „Tetschener Altar“ zu widmen, hatte ihn im August 1806 auf den 1. Greifswalder Landtag der Stände erlebt, als Gustav Adolf durch die sofortige Abschaffung der Leibeigenschaft der Bauern die vorpommersche Bevölkerung für sich gewann. Vor allem aber dürfte Friedrich die ausgeprägt pietistische Frömmigkeit Gustav Adolfs angezogen haben, die er bereits 1804 in Dresden hatte erleben können. Arndt wurde 1806 propagandistisch für Gustav Adolf tätig, Schleiermacher predigte in Halle 1806, bevor Napoleon auch dort dem akademischen Unterricht ein Ende machte, gegen Napoleon. In Briefen an Ehrenfried von Willich vom 15. September und vom 1. Dezember 1806 spricht er vom „unvermeidlichen Krieg gegen den Tyrannen und davon, daß er „ohne alle Scheu“, trotz der Besetzung, von der Kanzel „über die Zeit und ihre Zeichen“ räsoniert habe.<sup>13</sup>

Bei beiden, bei Friedrich wie Schleiermacher, wird man von einem religiös überformten Patriotismus sprechen können. Beider Engagement für die Freiheitskriege ist eindeutig. Schleiermacher beteiligt sich 1813 an der Werbung von Freiwilligen und überlegt, ob er als Feldprediger mit den Freiwilligen gehen soll. Friedrich finanziert seinem elf Jahre jüngeren Malerfreund Kersting die Ausrüstung der Lützower Jäger. Zwischen dem 8. und 13.4.1813 trifft Friedrich seinen Greifswalder Jugendfreund Arndt in Dresden und tauscht sich mit ihm aus. 1814 beteiligt sich Friedrich an der „patriotischen Ausstellung“ zur Feier der Befreiung Dresdens. Im März 1814 hatte Friedrich Arndts zeichnerische Entwürfe für patriotische Denkmäler in Erinnerung an die Taten von 1813 geschickt und um eine Arndtsche Inschrift für ein Scharnhorst-Denkmal gebeten. Die Formulierungen in Friedrichs Brief legen nahe,

12 Ernst Moritz Arndt: Geist der Zeit. Neue Ausgabe, hg. von E. Schirmer, 2 Bde., Magdeburg 1908, Bd. 1, 190–192.

13 Bis nächstes Jahr auf Rügen. Briefe von Friedrich Daniel Schleiermacher und Henriette Herz an Ehrenfried von Willich 1801–1807, hg. von Rainer Schmitz, Berlin 1984, 176 und 179.

daß Arndt zuvor Friedrich brieflich angeregt hatte, entsprechende Denkmäler zu entwerfen, ja, ihm gar zeichnerische Vorschläge gemacht hatte:

„Ihren lieben Brief und die dabei erfolgten Zeichnungen habe ich erhalten. 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 etwas Großes derart geschehen. Wo das Volk keine Stimme hat, wird dem Volk auch nicht erlaubt, sich zu fühlen und zu ehren.“<sup>14</sup>

Dieser Brief wurde 1819 in Arndts Bonner Wohnung beschlagnahmt, 1821 wurde er von der Untersuchungskommission zu diesem Brief vernommen. Er dürfte der Grund sein, warum Friedrich zeit seines Lebens eine volle Professur an der Dresdener Kunstakademie verwehrt wurde. Friedrich hatte engen Kontakt zu den Demagogen, und in diesem Zusammenhang steht auch der Besuch Schleiermachers, Reimers und von Plehwes in Dresden, bei dem sie am 3. und 4.9. offenbar von morgens bis abends mit Friedrich zusammen waren, zweimal in dessen Wohnung. Die drei Reisenden aus Berlin standen im Visier der Untersuchungsbehörden. Von Plehwe und Reimer gehörten zur Berliner Montagsgesellschaft, die ebenfalls observiert wurde. Nicht nur bei Arndt fanden Haussuchungen statt, sondern in einer offenbar konzertierten Aktion schon wenige Tage zuvor – am 11. Juli 1819 – auch bei Reimer und hier wurde ein Brief Reimers aus Dresden an seine Frau in Berlin vom 3. September 1818 beschlagnahmt, in dem von dem gemeinsamen Besuch bei Friedrich die Rede ist, Friedrichs Name ist von der Untersuchungskommission unterstrichen worden.<sup>15</sup>

In der Dresdner Kunstakademie wurde im Zuge der Demagogenverfolgung 1819 auf königlichen Befehl hin das Tragen der altdeutschen Tracht – einer Erfindung Ernst Moritz Arndts – verboten, das Verbot wurde 1821 erneuert. 1818 hat Friedrich Figurenstudien in altdeutscher Tracht geradezu systematisch betrieben und auf diese Studien in den folgenden Jahren immer wieder zurückgegriffen. Seine „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ von 1819 wurden 1820 von dem Münchner Maler Peter von Cornelius in Friedrichs Atelier gesehen. Der Cornelius begleitende Karl Förster überliefert folgenden Friedrichschen Kommentar: „Die machen demagogische Umtriebe“, sagte Friedrich iro-

14 Der Brief zitiert bei Karl Ludwig Hoch: Caspar David Friedrich, Ernst Moritz Arndt und die sog. Demagogenverfolgung, in: Pantheon 44 (1986), 72.

15 Busch: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, a.a.O. (Anm. 4), 174 f.; Hoch: Caspar David Friedrich, Ernst Moritz Arndt und die sog. Demagogenverfolgung, a.a.O. (Anm 14), 74.



nisch, wie zur Erklärung.<sup>16</sup> Die Forschung streitet bis heute, wie sie die ironische Dimension verstehen soll. Das scheint angesichts der Ausdrucksdimension des Bildes nicht so schwer zu bestimmen zu sein: Es ist Nacht, die beiden Männer sind versunken in Betrachtung des wieder zunehmenden Mondes gleich nach Neumond, begleitet vom Abendstern, der Großteil der Nacht steht also noch bevor. So tragen die beiden zwar die Bekenntnistracht, doch die Verhältnisse lassen direkte politische Aktionen nicht zu, es bleibt nur schwache Hoffnung auf die Zukunft in finsternen Zeiten. Politische Erneuerung jedoch, das stellt auch die „Central Untersuchungs-Commission“ des Deutschen Bundes fest, erhofft sich der Kreis um Schleiermacher, Reimer und Friedrich nur über eine religiöse Erneuerung, sie hat den Überbau zu liefern<sup>17</sup> – und an ihm arbeiten Schleiermacher wie Friedrich.

## 2.

Ein kurzer Blick auf zwei weitere Bilder Friedrichs, die ebenfalls ein Bilderpaar bilden und 1822 für Konsul Wagner in Berlin gemalt wurden, dessen Sammlung 1861 den Grundstock der Berliner Nationalgalerie bildete. Es handelt sich um eine Morgenlandschaft – für die verschiedene Benennungen im Umlauf sind, etwa „Der einsame Baum“ (Abb. 3) – und eine Abendlandschaft, für die der Titel „Mondaufgang am Meer“ (Abb. 4) geläufig ist.<sup>18</sup> Bilderpaare, die eine Morgen- und eine Abendlandschaft bilden, finden sich in der klassischen Landschaftsmalerei häufig, der eigentliche Begründer dieser Tradition ist Claude Lorrain, mythologische oder christliche Staffage inbegriffen. Die Anknüpfung an diese Tradition ist durchaus konventionell. Allerdings reagieren in der klassischen Tradition die Bilder kompositorisch aufeinander: die Morgenlandschaft hat am linken Rand einen deutlichen innerbildlichen Abschluß, die Abendlandschaft entsprechend rechts, so ist das Bilderpaar in sich gerundet. Die Morgenlandschaft bekommt zudem ihr Licht von links, die Abendlandschaft von rechts. Das eine mal befindet sich die Staffage eher links, das andere mal eher rechts, das heißt die Bilder reagieren aufeinander, lassen die Sonne auf- und untergehen.

Auf derartige Korrespondenzen verzichtet Friedrich. Der Pendantcharakter ist nicht unmittelbar wahrnehmbar, er erschließt sich erst ei-

16 C. Förster: Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Carl Förster's, Dresden 1846, 157.

17 Hoch: Caspar David Friedrich, Ernst Moritz Arndt und die sog. Demagogenverfolgung, a.a.O. (Anm. 14), 74.

18 Börsch-Supan und Jähmig: Caspar David Friedrich, a.a.O. (Anm. 5), Kat.Nr. 298, 299.

ner wirklichen Vertiefung in die Bilder.<sup>19</sup> Der Bildheld des ersten Bildes ist die ruhige, genau auf der Mittelachse angeordnete Eiche, ein verwitterter, aber noch Grün tragender Baum. Seine abgestorbene Spitze ragt zwischen den höchsten Berggipfeln in den Himmel. An den Stamm der Eiche gelehnt ein Hirte, der auf seine Schafherde achtet. Der Vordergrundstreifen mit der Eiche liegt noch im Schatten, während der Mittelgrund mit weiteren Eichen, einem dahinterliegenden waldigen Streifen, der fast durch das ganze Bild führt, bereits sonnenbeschienen erscheint, er bildet eine klare Grenze zum Hintergrund, der sich erst absenkt, von einem Dorf noch nicht Kirchtürme sichtbar werden läßt, um dann ins leicht verschleierte Gebirge zu führen, ein streifiger Himmel, unten teils mit leichtem Rotton geziert, oben in graue Bereiche übergehend.

Wie funktioniert ein derartiges Bild? Durch die Mittelachsbetonung des Hauptmotives, der Eiche, konzentriert es die Aufmerksamkeit, hält das Auge im Zentrum fest. Die waagerechten Geländestreifen bilden zur Senkrechten der Eiche ein Gegengewicht. Diese Grundformen verweisen auf die Koordinaten des Bildgevierts, da die seitlichen Rahmungen auf den ersten Blick schwach ausgeprägt sind. Doch dann realisiert man, daß das Bild innerbildlich durch drei Motive zusammengeslossen wird: durch einen Tümpel im Vordergrund, in dem sich der Himmel spiegelt und der sich links und rechts gleich weit erstreckt, dieses Motiv wird hinter der Eiche durch einen zweiten Tümpel gedoppelt, er liegt im Licht und ist am farbstärksten. Schließlich wird man feststellen, daß die Wolken sich über der Eiche wölben und diese Wölbung durch die hinter dem Geländestreifen links und rechts ansteigenden Bergänge beantwortet wird. Liest man Himmelsform und ansteigende Hänge zusammen, ergibt sich eine dritte bergende Form, in deren Kernbereich die Eiche ostentativ hineinragt. Man kann diese drei Formen als ellipsenartig lesen, zumal wenn man realisiert, daß Friedrich diese Form häufig benutzt, manchmal allein auf den Himmelsbereich konzentriert. Es ist eine abstrakte geometrische Form, noch dazu achsensymmetrisch auf die Bildfläche bezogen. So vorsichtig Friedrich sie beim „Einsamen Baum“ anlegt, ihre fokussierende Wirkung ist auf Dauer wirksam. Dies ist ein vorgegebenes Konstrukt, dem sich alle Gegenstände in ihrer Anordnung willig fügen.

Doch damit nicht genug, denn Friedrich verwendet auch hier seine am häufigsten genutzte Ordnungsstruktur, die ästhetisch unmerklich

19 Zur Tradition der Bilderpaare und Friedrichs Veränderung der Tradition: Reinhart Zimmermann: Das Geheimnis des Grabes und der Zukunft. Caspar David Friedrichs „Gedanken“ in den Bilderpaaren, in: Jahrbuch der Berliner Museen 42 (2000), 183–253; Busch: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, a.a.O. (Anm. 4), 142–158.



wirkende Teilung nach dem Goldenen Schnitt. Da diese schon im 16. Jahrhundert göttlich genannte Proportionierung als ästhetisch wohlgefällig erfahren wird, markiert Friedrich nicht selten mit ihr halb verdeckte, aber ihm absolut wichtige Dinge, nicht selten Kirchtürme. So auch hier, die rechte Senkrechte des Goldenen Schnittes, auf unzähligen klassischen Bildern Ort des Bildhelden, verläuft haargenau durch den rechts von der Eiche sichtbar werdenden Kirchturm des fernen Dorfes. Und die untere Waagerechte des Goldenen Schnittes trägt den das ganze Bild durchziehenden schmalen Waldstreifen, bildet seine Basis, auf der er auflastet. So durchdringen sich zwei Ordnungssysteme.<sup>20</sup> Da beide optisch zur Wirkung kommen, erstarrt das Bild nicht in seiner Axialität, sondern atmet. Das ist geradezu Thema. Denn schaut man genau hin, so entdeckt man überall im Gelände, ja selbst auf den fernen Bergen, feine weiße Qualmwolken, die den Schornsteinen der versteckten Häuser entströmen. Nun muß man sich noch klarmachen, daß Friedrich zwar den Ort der Dinge im Bild abstrakt bestimmt, daß die Dinge selbst jedoch höchster Konkretion folgen. Für so gut wie alle Dinge im Bilde gibt es genaueste Vorzeichnungen, denen das Bild weitestgehend folgt, das geht bis in die letzten Astverzweigungen der Bäume. Für die große Eiche im Vordergrund mag das nicht verwundern, allenfalls durch die Tatsache, daß die Zeichnung bereits von 1806 stammt, für die beiden Eichen ganz rechts im Mittelgrund beispielsweise schon sehr viel mehr. Sie gehen mitsamt den sie hinterfangenden Waldstreifen auf eine Zeichnung von 1809 zurück. Die Bergformationen folgen Zeichnungen von Friedrichs Riesengebirgswanderung von 1810 und stellen das Jeschkengebirge in Nordböhmen dar.<sup>21</sup>

Friedrich mag Dinge aus verschiedenen Herkunftsbereichen, zu verschiedenen Zeiten aufgenommen, montieren, er mag sie in den Größenverhältnissen steigern, doch als sie selbst bleiben sie mit sich identisch. Größte Naturtreue ist Friedrichs Verpflichtung, religiöse Verpflichtung, auch der kleinste Gegenstand ist es wert, als Gottes Schöpfung in seiner Individualität im Bilde festgehalten zu werden. Was macht man nun aus alledem? Offenbar geht es hier einerseits um Naturzyklisches, einen geschlossenen Kreis der Erneuerung, der Hirt, in dem seit Urzeiten gleichbleibenden Verhältnis zur Natur, das sich erneuernde Leben, ausgedrückt auch durch den allerorten aufsteigenden Rauch. Doch subkutan zeichnet sich auch eine höhere Ordnung ab, die Kirche auf dem Goldenen Schnitt vermag darauf zu verweisen. Anders

20 Diese Ordnungssysteme und ihre Bedeutung stiftende Funktion sind Thema meines Buches über Friedrich: Busch: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, a.a.O. (Anm. 4).

21 Die Vorzeichnungen bei Börsch-Supan und Jähmig: Caspar David Friedrich, a.a.O. (Anm. 5), Kat.Nr. 298 angeführt.



im zweiten Bild. Nicht der Baum, die Natur, ist im Zentrum, sondern der Mensch. Zwei Frauen und ein etwas zurückversetzter Mann, offenbar in altdeutscher Tracht, sitzen leicht schräg mit dem Rücken zum Betrachter auf einem großen runden Rügener Felsbrocken am Meer und schauen zwei ankommenden großen Segelschiffen entgegen. Über dem Horizont geht der Mond auf, aus einem Wolkenband über dem Horizont schiebt er sich ans Licht, vergoldet das Meer. So erscheinen die Felsen am Ufer mit den drei Personen im Gegenlicht, der Blick muß sich bemühen, das Dunkel zu durchdringen.

Wie wäre dieses Bild zu lesen? Eine strikte Mittelachsbetonung gibt es nicht, der große runde Felsen nimmt zwar die Mitte ein, doch die beiden eng beieinander sitzenden Frauen sind links von der Mitte angeordnet, der Mann rechts davon und auch sonst gibt es keine weiteren Zuordnungen zur Mitte, dafür eine große Form, die früh gerade bei diesem Bilde aufgefallen ist und die sich bei vielen Bildern Friedrichs wiederfindet, wir haben sie bereits bei der „Abtei im Eichwald“ sehen können. Man hat sie „Friedrichs hyperbolisches Schema“ genannt.<sup>22</sup> In der Tat spannt sich eine große Hyperbelform über das ganze Bild. Die beiden oberen Segel des vorderen Schiffes, das erste Stück des aufgehenden Vollmondes und die beiden Köpfe der Frauen ragen in den Lichtbereich, das Innere der Hyperbelform. Nicht selten befindet sich die Lichtquelle im Herzen dieser Friedrichschen Lieblingsform, die einerseits eine Flächenform ist, andererseits in ihrer Bindung an Gegenständliches zugleich sich räumlich entfaltet. Den Himmelsbereich zeichnen zwei Farben aus, das Gelborange im Inneren der Hyperbel, das ausgeprägte und ungewöhnliche Violett im äußeren Wolkenbereich. Ludwig Richter schreibt 1824, also zwei Jahre nach Entstehung von Friedrichs Bilderpaar, zur Wirkung der Farben auf das Gemüt: „So z. B. Grün ist frisch und lebendig“ – das kann man mit Fug und Recht auf das erste Bild beziehen – und weiter: „Rot freudig oder prächtig, Violett melancholisch (wie bei Friedrich) [...]“<sup>23</sup> Letzteres gilt für Friedrichs zweites Bild. Es herrscht ein nachdenklicher melancholischer Modus, der einen Teil der Forschung dazu verleitet hat, im Gegensatz zum ersten Bild, dem Lebensbild, im zweiten vom thematisierten Ende des Lebens, der Todeserwartung, zu sprechen. So sehr Friedrich, auch in Gedichten, der protestantischen Grundüberzeugung – nur durch den Tod zum ewigen Leben – anhängt, das scheint hier nicht das eigentliche Thema.

22 Zuerst: Willi Wolfradt: Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik, Berlin 1924, 126.

23 Ludwig Richter: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers nebst Tagebuchaufzeichnungen und Briefen. Mit Anmerkungen hg. von Erich Marx, Leipzig 1950, 437.



Doch wie die Ausdrucksdimension genauer verifizieren? Wieder hilft dabei die Bildordnung. Zum einen sind die beiden Frauen genauso weit vom Mond entfernt wie das vordere große Schiff mit den dargestellten Segeln im erleuchteten Himmelsbereich. Sie hoffen doch eher, so sehr die Abendstimmung die Hoffnung dämpfen mag und in Sehnsucht übergehen läßt, daß das Schiff ihnen Glück bringen möge. Der gebeugte, offenbar auch ältere Mann dagegen, der mit seinem Baret den Hyperbelbogen gerade erreicht, doch nicht wirklich in ihn hineinragt, ist genau so weit vom Mond entfernt wie das zweite Schiff, das ebenfalls nicht in die Lichtglorie hineinragt, hier mag die Erwartung vergebens sein. Doch der Schwebecharakter des Bildes hält den Ausdruck in der Waage, die Sehnsucht in dieser oder jener Form ist in diesem Moment auf Dauer gestellt. Und Dauer hat in der Tat bei Friedrich immer etwas mit Ewigkeit zu tun. Die Definition der Hyperbel als geometrisch-mathematischer Form kann es belegen: bei ihr nähern sich die Hyperbelarme, die hier über die Bilderränder hinausstreben, ihren Asymptoten unendlich an, ohne sie je zu erreichen. Insofern ist die Hyperbel die ideale Unendlichkeitsform und vermag Transzendentes zu evozieren. Das, was im ersten Bild durch die bergende geschlossene innerbildliche Form zum Ausdruck kam: ein naturzyklisches, auf das Leben bezogenes innerweltliches Modell, das dennoch unmerklich unter dem Signum des christlichen Verweises stand, wird im zweiten Bild zur offenen, aus dem Bild ins Unendliche strebenden Sehnsuchtsmodell, das Transzendentes zum Vorschein bringt oder bringen kann. Daß dies keine Projektion und Überinterpretation darstellt, ist im Folgenden durch den Abgleich mit Gedanken Schleiermachers zu verifizieren.

### 3.

Selbst wenn Friedrich nicht bereits in der Entstehungsphase direkt von Schleiermachers ‚Reden‘ Kenntnis genommen hat, die Vermittlungsmöglichkeiten sowohl für die erste wie die zweite Auflage sind vielfältig. Ludwig Tieck etwa war 1798–1801 in Berlin und stand in engstem Kontakt zu Schleiermacher. Der Einfluß der ‚Reden‘ auf Tieck gerade in seiner ersten Dresdner Zeit 1801/02 ist nachweislich besonders stark. Tieck lernt 1802 Friedrich kennen und ist, wie er in seinen Erinnerungen schreibt, bereits seit der ersten Begegnung besonders von dem Maler beeindruckt. Schleiermachers ‚Reden‘ in der zweiten überarbeiteten Auflage erscheinen 1806 bei Reimer. Ebenfalls 1806 studierte der Theologe und Kunstkritiker Johannes Karl Hartwig Schulze bei Schleiermacher in Halle und wurde dauerhaft von diesem geprägt. In einem Brief von 1809 an seinen Lehrer nannte er ihn „seinen zweiten Vater“, er habe

ihm, wie es in einem weiteren Brief des Jahres 1809 heißt, auf ewig den Zugang zur Religion eröffnet.<sup>24</sup> Friedrich lernte ihn Ostern 1807 kennen, war schnell mit ihm vertraut und schrieb ihm im Februar 1809 den berühmten Brief mit seiner Rechtfertigung des „Tetschener Altares“ nach den Angriffen, die gegen dieses Gründungsbild der deutschen romantischen Malerei erhoben worden waren. Schulze sorgte dafür, daß eine Kurzfassung dieses Briefes in Bertuchs „Journal des Luxus und der Moden“ eingerückt wurde.<sup>25</sup> Friedrich begann erst 1807 kontinuierlich in Öl zu malen, ließ die Vedutenkunst hinter sich und lud, um es so zu sagen, von nun an seine Bilder religiös auf. Der „Tetschener Altar“ ist auch in dieser Hinsicht das Gründungsbild.

Was konnte Friedrich in Schleiermachers ‚Reden‘ finden? Es sind vor allem zwei Grundgedanken: Das Verhältnis von Einzelnem und Ganzem und die Vorstellung, daß Religiöses nur aus Anschauung und Gefühl resultiert und Kunst und Künstler dabei Mittler sein können. Friedrich wird wohl kaum bei Schleiermacher die Herkunft des Gedankens vom Verhältnis von Einzelnem und Ganzem von Spinoza erkannt haben und dennoch konnte er in Schleiermachers Formulierungen ein Modell für seinen Bildbau finden, indem das Einzelne mit dem absoluten Recht auf Individualität auftrat, um dann in eine abstrakte Form für das Ganze überführt zu werden. „Der Sinn“, schreibt Schleiermacher, „sucht sich Objekte, er geht ihnen entgegen und bietet sich ihren Umarmungen dar“<sup>26</sup> [...] „nehmt sie nur [die Objekte], wie das Leben sie bringt, denn grade die, die es bringt, müßt ihr verstehen: sich selbst welche machen und suchen wollen, das ist ja exzentrisch, es ist hochfahrend [...]“<sup>27</sup> – diese Passage konnte Friedrich durchaus verstehen als Angriff auf alle klassische, auf der Idee gegründete Kunst. „Der Sinn [...] will [...] jedes in seinem eigentümlichen Charakter erkennen [...]“<sup>28</sup> Diejenigen, die alles nur verstandesmäßig „zerstückeln und anatomieren“<sup>29</sup> „fragen [...] nicht darnach, ob und wie das, was sie verstehen wollen, ein Ganzes ist [...]“<sup>30</sup> „Jedes Ding, um es als Element des Gan-

24 Hoch: Friedrich Schleiermacher und Caspar David Friedrich, a.a.O. (Anm. 1), 167 (Schleiermacherarchiv Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften), Schleiermachernachlass Nr. 386, Briefe J. Schulzes an Schleiermacher, 13. September 1809 und 4. Dezember 1809.

25 Hoch: Friedrich Schleiermacher und Caspar David Friedrich, a.a.O. (Anm. 1), 35–37.

26 Schleiermacher: Über die Religion, a.a.O. (Anm. 2), 99.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Ebd., 100.

30 Ebd.



zen anzuschauen [muß] notwendig in seiner eigentümlichen Natur und in seiner höchsten Vollendung [...] betrachtet<sup>31</sup> werden.

„Denn im Universum kann es nur etwas sein durch die Totalität seiner Wirkungen und Verbindungen; auf diese kommt alles an, und um ihrer innewerden, muß man eine Sache nicht von einem Punkte außer ihr, sondern von ihrem eigenen Mittelpunkt aus und von allen Seiten in Beziehung auf ihn betrachtet haben, das heißt in ihrem abgesonderten Dasein, in ihrem eigenen Wesen.“<sup>32</sup>

Anders ausgedrückt und auf die Kunst bezogen: die hingebungsvolle Betrachtung eines Dinges und die gänzliche Akzeptanz seines Soseins, seines eigentümlichen Charakters, macht es schließlich durchsichtig auf einen Gesamtzusammenhang hin, der seine Individualität dialektisch aufhebt. Die Durchsichtigkeit des Gegenstandes entsteht im Prozeß der vom Gefühl getragenen Anschauung, die nicht zielgerichtet ist, etwa auf Klassifizierung dringt. Das Ganze ist als Ahnung im Einzelnen aufgehoben. Eben diese Ahnung ohne Gewißheit ist religiöse Erfahrung oder wie Schleiermacher es ausdrückt: „und so alles Einzelne als Teil eines Ganzen, alles Beschränkte als eine Darstellung des Unendlichen hinnehmen, das ist Religion“,<sup>33</sup> und für diese Erfahrung ist Kunst als Mittler prädestiniert.

#### 4.

Ganz kurz zu Schleiermachers mathematischer Grundlegung seines Denkens, das uns eine Art Schlüssel zum Verständnis von Friedrichs abstrakter Geometrisierung seiner Bilder, als ein Mittel das Einzelne in die Ganzheit zu überführen, liefern kann. Andernorts habe ich das ausführlicher getan, hier wie dort fuße ich auf den Vorarbeiten von Imken Mädler und versuche eine Nutzenanwendung für Friedrich.<sup>34</sup> Wenn die dritte Rede, aus der wir bisher zitiert haben, sich mit der Bildung der Religion beschäftigt, so die zweite, berühmtere, mit ihrem Wesen. Was

31 Ebd., 102.

32 Ebd.

33 Ebd., 39.

34 Busch: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, a.a.O. (Anm. 4), bes. 165–169; ders.: Unmittelbares Naturstudium und mathematische Abstraktion bei Caspar David Friedrich, in: Jenns E. Howoldt und Uwe M. Schneede: Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C.D. Friedrich bis Humboldt, Hamburger Kunsthalle, Hamburg/München 2002, 17–26; Imken Mädler: Kirche und Bildende Kunst der Moderne, Tübingen 1997; dies.: Ausdrucksstil und Symbolkultur als Bedingungen religiöser Kommunikation, in: 200 Jahre „Reden über die Religion“, Akten des 1. Intern. Kongresses der Schleiermacher-Gesellschaft, hg. von Ulrich Barth und Claus-Dieter Osthöfener Berlin/New York 2000, 897–908.

man, wie mir scheint, dort bisher nicht erkannt hat, ist eine längere Passage, in der Schleiermacher sich gegen die Ästhetik des Sublimen wendet, ohne die Kategorie zu nennen. Zum Verständnis von Friedrichs Kunst ist sie absolut zentral. Ein Grundfehler der bisherigen Friedrich-Forschung scheint darin zu bestehen, daß sie ein Gutteil seiner Kunst, wie es schon Kleist im Falle des „Mönch am Meer“ tat, dem Konzept des Sublimen zuschlägt.<sup>35</sup> Es reicht schon, Friedrichs eigenen, allerdings erst spät wiederentdeckten Text zum „Mönch“ zu zitieren, um das gänzlich Unangemessene einer derartigen Klassifizierung deutlich zu machen:

„Und sännest du auch vom Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das unerforschliche Jenseits! Mit übermüthigem Dünkel, erwegst du der Nachwelt ein Licht zu werden, zu enträtseln der Zukunft Dunkelheit! Was heilige Ahnung nur ist, nur im Glauben gesehen und erkannt; endlich klahr zu wissen und zu Verstehen! – Tief zwar sind deine Fußstapfen am öden sandigen Strandte: doch ein leiser Wind weht darüber hin, und deine Spuhr wird nicht mehr gesehen: Thörlicher Mensch voll eitlem Dünkel!“<sup>36</sup>

Die Selbstbehauptung, im Sinne von Kants Definition des Erhabenen als verstandesmäßige Bewältigung des Übermächtigen, wäre nach Friedrich nur Faustische Selbstüberhebung, er fordert vielmehr, wie Schleiermacher noch und noch in den ‚Reden‘, demütige Selbstbescheidung.<sup>37</sup> Die in Anschauung versunkenen Rückenfiguren Friedrichs lassen jede Aktivität vermissen, passiv und demütig bieten sie sich, wie Schleiermacher formuliert hat, dem Angeschauten dar: „Alles Anschauen geht aus von einem Einfluß des Angeschauten auf den Anschauenden.“<sup>38</sup> Ich würde sogar soweit gehen und für Friedrichs Erfindung der Rückenfigur, wie sie sich zuerst im „Mönch am Meer“ findet, Schleiermachers Anschauungsbegriff verantwortlich zu machen. „[...] die religiösen Gefühle lähmen ihrer Natur nach die Tatkraft des Menschen und laden ihn ein zum stillen, hingeebenen Genuß [...].“<sup>39</sup> Das Schleiermachersche Argument gegen das Sublime in der zweiten Rede, in der er u. a. gegen die Begrenztheit der bloß logischen Zahlenverhältnisse polemisiert, läßt sich auf einen einschlägigen Satz beschränken: „Was in der Tat den religiösen Sinn anspricht in der äußern Welt, das

35 Dem hat bereits Johannes Grave: Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen, Weimar 2001, entgegengearbeitet; Busch: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, a.a.O. (Anm. 4), 47, 71–73, 113–118.

36 Börsch-Supan: Berlin 1810, a.a.O. (Anm. 4), 74 f.

37 Etwa Schleiermacher: Über die Religion, a.a.O. (Anm. 2), 11, 36, 47, 73 etc.

38 Ebd., 38.

39 Ebd., 47.



sind nicht ihre Massen, sondern ihre Gesetze.“<sup>40</sup> Wobei sich die Gesetze gerade nicht auf die mathematische Logik beziehen, das tun die Massen in ihrer Ausdehnung und Größe, mit den Gesetzen ist Gottes unergründliche, aber in der Anschauung des Einzelnen ahnbare Ordnung gemeint und eine Metapher dafür sind die geometrischen Figuren, vor allem für Schleiermacher – und eben auch für Friedrich – die Kegelschnitte: Ellipse, Parabel, Hyperbel.

Schleiermacher war den Weiterungen der Mathematik, vor allem in der Interpretation des Bewegungsmotives in Arithmetik und Geometrie, der sogenannten transzendentalen Mathematik, die auf Leibniz und Euler zurückzuführen ist, vollkommen gewachsen. Jede Linie besteht aus Einzelpunkten, sie entsprechen den Einzeldingen der Anschauung. Zugänglich ist uns nur der Einzelpunkt und sein momentaner Ort, doch er gehört zu einer Linie oder Kurve, deren Gesetz uns verstellt bleibt. Wie der Punkt auf einer Linie oder Kurve sich befindet, so der Mensch auf seiner Lebensbahn. Doch das Verständnis von Einzelem und Ganzen, Punkt und Kurve, ist in permanenter Bewegung zu denken.<sup>41</sup> In der Mathematik ist für ihre Berechnung die Infinitesimalrechnung zuständig, sie vermag etwa das Auseinanderhervorgehen der Kegelschnitte, von der Ellipse über die Parabel bis zur Hyperbel zu bestimmen. Ein erster Reflex dieser Überlegungen findet sich in Schleiermachers ‚Sittenlehre‘ von 1803. Reimer hat von Schleiermacher eine einschlägige geometrische Titelvignette für sein Werk gewünscht. Die Forschung hat viel gerätselt, wie sie ausgesehen haben mag. Der Vorschlag, ineinandergeschachtelte Ellipsen anzunehmen, leuchtet mir sehr ein.<sup>42</sup> Werden die beiden Brennpunkte der Ellipse immer weiter auseinander geführt, wird sie immer flacher – wie in den Tümpeln von Friedrichs „Einsamem Baum“, fallen sie jedoch zusammen, ergibt sich als absolute Form der Kreis, und die Form folgt einer neuen Funktion. Doch die höchste Form für Schleiermacher in der ‚Sittenlehre‘ ist die Hyperbel. Sie ist ihm das mathematische Äquivalent für den Weg zu ethischer Vervollkommnung.<sup>43</sup> Der Mensch mag auf ihrer Kurve Punkt für Punkt vorrücken, seinem ethischen Ziel näherkommen, doch erreichen wird er es nie,

40 Ebd., 56.

41 Friedrich Schleiermacher: Grundlinien einer Kritik der bisherigen Sittenlehre (1803, 1834), in: Friedrich Schleiermacher's Sämtliche Werke, 3. Abt., Zur Philosophie, Bd. 1, Berlin 1846, 69; Mädler: Kirche und Bildende Kunst der Moderne, a.a.O. (Anm. 34), 237.

42 Friedrich Schleiermacher: Aus Schleiermachers Leben in Briefen, hg. von Wilhelm Dilthey, 4 Bde., Berlin 1860–1863, Bd. 3, 333 (Brief vom 22. Januar 1803); Mädler: Kirche und Bildende Kunst der Moderne, a.a.O. (Anm. 34), 256–258.

43 Schleiermacher: Grundlinien einer Kritik der bisherigen Sittenlehre, a.a.O. (Anm. 41), 93 f.; Mädler: Kirche und Bildende Kunst der Moderne, a.a.O. (Anm. 34), 258 f.

denn die Kurve der Hyperbel, wir haben es gehört, nähert sich ihren Asymptoten zwar unendlich an, doch wird sie sie nie erreichen. In der ‚Sittenlehre‘ widmet sich Schleiermacher neben den geometrischen Kurven auch den arithmetischen Reihen, sie können ähnlich unendlich Annäherung ohne Erreichen des Zieles verkörpern.<sup>44</sup>

## 5.

Nun ist es das Verblüffende, daß es Bilder von Friedrich gibt, die diese beiden mathematischen Grundlegungen, geometrische Kurve und arithmetische Reihe, zusammenführen. Allein ein Beispiel zum Schluß, Friedrichs sogenannte „Frau am Meer“ (Abb. 5),<sup>45</sup> wohl 1818 zu datieren und im Zusammenhang mit seiner Hochzeitsreise stehend, die ihn nach Greifswald und Rügen führte. Das rote Kleid, der auf einem Rügener Felsbrocken am Strand sitzenden Frau ähnelt sehr demjenigen, das Friedrichs Frau auf dem wohl gleichzeitigen „Kreidefelsen auf Rügen“<sup>46</sup> trägt. Auch hier dürfte mit der Frau Friedrichs Ehefrau Caroline gemeint sein. So wie die Rückenfigur ungewöhnlich ist, weil sie Handlung stilllegt und das Bild innerbildlich als Meditationsgegenstand anbietet, so ist auch eine bildparallel angeordnete Figur merkwürdig, denn auch sie ermöglicht es nicht, sie in einen innerbildlichen Aktionszusammenhang einzuordnen. Der Blick der Frau geht hier, unterstützt von den Fischreusen, rechts aus dem Bild, ohne daß ein Ziel sicht- oder denkbar wäre.

Die Bildordnung ist schnell genannt. Im Hintergrund erkennen wir Kap Arkona, kein Zweifel, der steile Abbruch markiert exakt die Bildmitte, der Horizont dagegen – dieses Verfahren wählt Friedrich häufig – verläuft ebenso exakt auf der unteren Waagerechten des Goldenen Schnittes. Der Horizont ist per se die Unendlichkeitslinie, doch hier ist

44 Schleiermacher: Grundlinien einer Kritik der bisherigen Sittenlehre, a.a.O. (Anm. 41), 78 f.; Mädler: Kirche und Bildende Kunst der Moderne, a.a.O. (Anm. 34), 237, 239, 273–277; Mädler: Ausdrucksstil und Symbolkultur als Bedingungen religiöser Kommunikation, a.a.O. (Anm. 34), 901–904. Zu den arithmetischen Reihen Schleiermachers bereits in seinem Brief an den Grafen zu Dohna-Schlobitten 1791 s. H. Borkowski: Schleiermacher als Mathematiker. Ein Brief von ihm an den Reichsburggrafen und Grafen Friedrich Ferdinand Alexander zu Dohna-Schlobitten 1791, in: Archiv der Mathematik und Physik II/16 (1898), 343 f.

45 Börsch-Supan und Jähnig: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, a.a.O. (Anm. 5), Kat.Nr. 245; Busch: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, a.a.O. (Anm. 4), 126.

46 Börsch-Supan und Jähnig: Caspar David Friedrich, a.a.O. (Anm. 5), Kat.Nr. 257; Johannes Grave: Eine „wahrhaft kosegartensche Wirkung“? Caspar David Friedrichs „Kreidefelsen auf Rügen“, in: Pantheon 58 (2000), 138–149.



sie darüber hinaus noch konnotiert. Sie ist gleich zweifach Asymptote der Hyperbelzweige, denn sowohl die Mastspitzen, der sich kontinuierlich dem Ufer nähernden Boote bilden eine entsprechende Kurve oberhalb des Horizontes, wie auch die Bootskörper selbst unterhalb der Horizontlinie – und wie sich das für diese mathematische Kurve gehört, sind Anfang und Ende ihres Verlaufes unbestimmbar und außerhalb des Bildes zu denken. Doch damit nicht genug, bilden die Boote auch eine wie auch immer genaue arithmetische Reihe, wie an einer Perlenkette gezogen. Alle Boote haben dunkle Segel, doch selbst die beiden Boote mit weißen Segeln am Horizont greifen den Rhythmus der Zuordnungen auf. Woher die Boote kommen, wohin sie segeln, das bleibt ebenso ungeklärt wie das Ziel des Blicks der auf dem Felsen ruhenden Frau. Jedes klassische Bild trägt sein Ziel in sich, sonst kommt es nicht zur Erfüllung. Dieses hier erfüllt sich eben nicht, führt nur einen Sog vor auf etwas hin, das wir nicht definitiv benennen können. Im Sinne der negativen Theologie veranschaulicht es etwas – das Transzendente? – im Modus seiner Abwesenheit. Schleiermachersche Gedanken dürften Friedrich auch hier zu dieser gänzlich ungewöhnlichen Bildlösung gebracht haben.

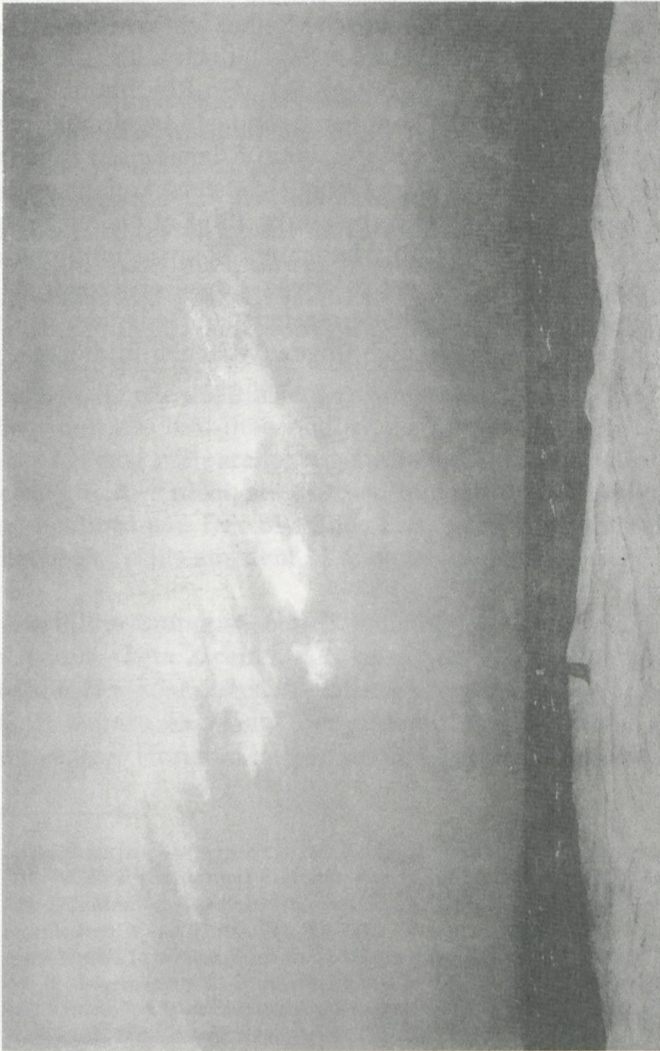


Abb. 1: Caspar David Friedrich, Der Mönch am Meer, 1808-10, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

19. Jahrhundert: Romantische Malerei und die Natur. Caspar David Friedrich, Gemälde: Der Mönch am Meer, 1808-10, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. In: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1 (Anm. 5), Kat.Nr. 247; *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2 (Anm. 4), 136.

20. *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1 (Anm. 5), Kat.Nr. 237; *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2 (Anm. 4), 136. Caspar David Friedrich, Gemälde: Der Mönch am Meer, 1808-10, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. In: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1 (Anm. 5), Kat.Nr. 247; *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2 (Anm. 4), 136.





Abb. 2.: Caspar David Friedrich, Die Abtei im Eichwald, 1809-10, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



Abb. 3: Caspar David Friedrich, Der einsame Baum, 1822, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



„...die Musik meiner Religion“



Abb. 4: Caspar David Friedrich, Mondaufgang am Meer, 1822, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



Abb. 5: Caspar David Friedrich, Frau am Meer, um 1818, Museum Oskar Reinhart, Winterthur