

Schleiermacher als Inspiration für Caspar David Friedrich

Werner Busch

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 weniger 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 erwähnt¹ – 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 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 dann für einige Zeit in Berlin zu verweilen, Juli und August sind am wahrscheinlichsten, denn ab September war Friedrich endgültig in Dresden. Im August entwarf Schleiermacher seine Reden »Über die Religion«,² und es ist verlockend, sich schon zu diesem Zeitpunkt eine Begegnung Friedrichs mit Schleiermacher vorzustellen. Denn Friedrich 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 dann ab dem 1. Juni 1800 die Realschulbuchhandlung übernahm. Die erste Erwähnung Reimers durch Schleierma-

1 Karl Ludwig Hoch, »Friedrich Schleiermacher und Caspar David Friedrich«, in: *Deutsches Pfarrerblatt* 84, 1984, S. 167–171; ders. (Hrsg.), *Caspar David Friedrich – unbekanntes Dokumente seines Lebens*, Dresden 1985, S. 42–47, 73–76, dort auch die meisten Fakten zum Folgenden.

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, S. 209f.; Friedrich Wilhelm Kantzenbach, *Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher*, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 48–50.



Abb. 1: Caspar David Friedrich, *Mönch am Meer*, 1808–1810, Nationalgalerie, Berlin

cher findet sich in einem Brief an August Wilhelm Schlegel vom 14. Oktober 1800,³ in dem er diesem vorschlägt, eventuell auf Reimer als Verleger zurückzugreifen. Aus dem Brief wird deutlich, dass er ihn bereits kennt; unklar bleibt, wie lange schon. 1801 erschienen Schleiermachers Predigten bei Reimer, 1802 besiegelten sie feierlich ihren Freundschaftsbund. 1817 im Herbst zog Schleiermacher in Reimers Haus, das ehemalige Sackesche Palais in der Wilhelmstraße in Berlin. Ab 1819 stellte Reimer in diesem Haus die größte Sammlung von Friedrich-Bildern zusammen, die je existiert hat, 31 Gemälde. Die erste nachweisliche direkte Begegnung Friedrichs und Schleiermachers fand 1810 statt, und sie stand 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 solchem oblagen 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 anneh-

3 Doris Reimer, *Passion & 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, S. LVI–LXI; Roger Töpelmann, *Romantische Freundschaft und Frömmigkeit. Briefe des Verlegers Georg Andreas Reimer an Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher*, Hildesheim 1999.



Abb. 2: Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichenwald*, 1809, Nationalgalerie, Berlin

men auf Veranlassung Schleiermachers, denn erstens erstattet er Schleiermacher schriftlich noch während der Reise Bericht und zweitens agierte er ohne Auftrag des für die Ausstellung direkt zuständigen Senats der Akademie, dem er erst nachträglich am 5. September 1810 von seinen Bemühungen Rechenschaft ablegte. Nach Rückkehr von der Reise stattete von Uhden Schleiermacher zusätzlich Bericht ab. Und schon 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, wohl aus Platzmangel, übereinander. Oben der »Mönch am Meer«, unten die »Abtei im Eichwald«. 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 Berliner Kunstakademie gewählt.⁴ Bei alledem möchte man an eine Beförderung durch Schleiermacher denken. Ja, die Vermutungen können durchaus noch weitergehen.

4 Neben Hoch (s. Anm. 1), auch Helmut Börsch-Supan, »Berlin 1810. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit«, in: *Kleist-Jahrbuch*, 1987, S. 52–75; Zusammenfassung

bei: Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 74–76, 161f.

Der »Mönch am Meer«, an dem Friedrich von 1808–1810 arbeitete, ist ein Palimpsest.⁵ Nachweislich ist das Bild viermal übermalt und in seiner Ausdrucksdimension mehrfach grundlegend 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.⁶ 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«,⁷ die später begonnen wurde 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 erreicht, 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 stimmten, 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.⁸ Zum einen spricht vieles dafür, dass sich Friedrich im Mönch selbst gesehen hat,⁹ 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.¹⁰ 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

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

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

7 Börsch-Supan/Jähnig (s. Anm. 5), Kat. Nr. 169.

8 Zur ausführlichen Interpretation des »Mönch am Meer« und der »Abtei im Eichwald« s. Busch 2003 (s. Anm. 4), S. 46–81.

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

10 Busch 2003 (s. Anm. 4), S. 55–59.

identifizieren kann, sind die drei Kirchtürme von Greifswald. Es gibt Mönchgut-Zeichnungen von Friedrich, auf denen sie mit winzigen Strichen angedeutet sind.¹¹ Die Ländereien auf Mönchgut gehörten ursprünglich zum Kloster Eldena bei Greifswald, das Friedrich mehrfach, unter anderem in der »Abtei im Eichwald«, dargestellt hat. 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 damit an den Rand des Ruins gebracht.

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 Zeitläufe 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, geborener Rügener, hat ihn entsprechend besungen, als dem Protestantismus Freiheit bringendes Licht aus dem Norden bezeichnet.¹² 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 Schleiermacher 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.¹³

Bei beiden, bei Friedrich wie Schleiermacher, wird man von einem religiös überformten Patriotismus und Antinapoleonismus sprechen können. Beider Engagement für die Freiheitskriege war eindeutig. Schleiermacher beteiligte sich 1813 an der Werbung von Freiwilligen und überlegte, ob er als Feldprediger mit den Freiwilligen gehen solle. Friedrich finanzierte seinem elf Jahre jüngeren Malerfreund Kersting die Ausrüstung der Lützower Jäger. Zwischen dem 8. und 13. April 1813 traf Friedrich seinen Greifswalder Jugendfreund Ernst Moritz Arndt in Dresden und tauschte sich mit ihm aus. 1814 beteiligte sich Friedrich mit mehreren Bildern an der sogenannten »patriotischen

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

12 Ernst Moritz Arndt, *Geist der Zeit. Neue Ausgabe*, hrsg. von E. Schirmer, 2 Bände, Magdeburg 1908, Band 1, S. 190–192.

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



Abb. 3: Caspar David Friedrich, *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, 1819, Staatliche Kunstsammlung, Dresden

Ausstellung« zur Feier der Befreiung Dresdens. Im März 1814 hatte Friedrich Arndt 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, dass Arndt zuvor Friedrich brieflich angeregt hatte, entsprechende Denkmäler zu entwerfen, ja, ihm gar zeichnerische Vorschläge gemacht hatte. Friedrich schrieb: »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.«¹⁴ Dieser Brief wurde 1819 in Arndts Bonner Wohnung beschlagnahmt, 1821 wurde Arndt von der Untersuchungskommission des Deutschen Bundes 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 sogenannten Demagogen,

14 Der Brief zitiert bei Karl Ludwig Hoch, »Caspar David Friedrich, Ernst Moritz Arndt und

die sog. Demagogenverfolgung«, in: *Pantheon* 44, 1986, S. 72.

und in diesem Zusammenhang steht auch der Besuch Schleiermachers, Reimers und von Plehwes in Dresden, bei dem sie am 3. und 4. September 1818 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.¹⁵

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« (Abb. 3) in altdeutscher Tracht 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 ironisch, wie zur Erklärung.¹⁶ 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 stellte auch die »Central Untersuchungs-Commission« des Deutschen Bundes fest, erhoffte sich der Kreis um Schleiermacher, Reimer und Friedrich nur über eine religiöse Erneuerung, sie sollte den Überbau liefern¹⁷ – und an ihm arbeiteten Schleiermacher wie Friedrich, jeder auf seinem Feld.

2. Ein kürzerer Blick auf zwei weitere Bilder Friedrichs, die ebenfalls, wie der »Mönch« und die »Abtei«, 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. 4) – und eine Abendlandschaft, für die der Titel »Mondaufgang am Meer« (Abb. 5) geläufig ist.¹⁸ 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

15 Busch 2003 (s. Anm. 4), S. 174 f.; Hoch 1986 (s. Anm. 14), S. 74.

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

17 Hoch 1986 (s. Anm. 14), S. 74.

18 Börsch-Supan/Jähnig 1973 (s. Anm. 5), Kat. Nr. 298, 299.



Abb. 4: Caspar David Friedrich, *Der einsame Baum*, 1822, Nationalgalerie, Berlin

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 in der Tradition 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 einer wirklichen Vertiefung in die Bilder.¹⁹ 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 sonnenbeschlie-

19 Zur Tradition der Bilderpaare und Friedrichs Veränderung der Tradition: Reinhart Zimmermann, »Das Geheimnis des Grabes und der Zukunft. Caspar David Friedrichs ›Ge-

danken« in den Bilderpaaren«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 42, 2000, S. 183–253; Busch 2003 (s. Anm. 4), S. 142–158.



Abb. 5: Caspar David Friedrich, *Mondaufgang am Meer*, 1822, Nationalgalerie, Berlin

nen erscheint, er bildet eine klare Grenze zum Hintergrund, der sich erst absenkt, von einem Dorf allein 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 nur schwach ausgeprägt sind. Doch dann realisiert man, dass das Bild innerbildlich durch drei Motive zusammengeschlossen wird: durch einen Tümpel im Vordergrund, in dem sich der Himmel spiegelt und der sich nach 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 Berghänge 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 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 auch halb versteckte, aber ihm absolut wichtige Dinge, nicht selten Kirchtürme. So auch bei unserem Beispiel: 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 – Ellipse und Goldener Schnitt.²⁰ 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 – das Bild, wie erwähnt, von 1822 –, für die beiden Eichen ganz rechts im Mittelgrund beispielsweise schon sehr viel mehr. Sie gehen mit-samt 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.²¹

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 verweisen. Anders im zweiten Bild. Nicht der Baum,

20 Diese Ordnungssysteme und ihre Bedeutung stiftende Funktion sind Thema meines Buches über Friedrich: Busch 2003 (s. Anm. 4).

21 Die Vorzeichnungen bei Börsch-Supan/Jähniß 1973 (s. Anm. 5), Kat. Nr. 298 angeführt.

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.²² 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 – Sonne oder Mond – 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. Der Dresdner Maler Ludwig Richter schrieb 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 Friedrichs erstes Bild beziehen – und weiter: »Rot freudig oder prächtig, Violett melancholisch (wie bei Friedrich)...«.²³ Letzteres gilt entschieden 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.

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 aufgespannten 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 Barett den Hyperbelbogen gerade erreicht, doch eben nicht 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

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

23 Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers nebst Tagebuchaufzeichnungen und Briefen*, mit Anmerkungen hrsg. von Erich Marx, Leipzig 1950, S. 437.

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 der Hyperbel 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 geometrische Figuren aufgrund ihrer Abstraktheit und Vollkommenheit religiös aufgeladen werden können, hat eine Fülle von Romantikern realisiert. Es seien nur zwei der mathematischen Fragmente von Novalis zitiert. Man weiß heute, dass die Edition dieser Fragmente nach Novalis' frühem Tod 1801 zwar unter Friedrich Schlegels Namen geschah, doch dass die eigentliche Bearbeitung von Friedrich Schleiermacher vorgenommen wurde.²⁴ Im Gegensatz zu Schlegel verfügte er über einen ausgeprägten mathematischen Sachverstand. Novalis schreibt: »Geometrie ist transzendente Zeichenkunst«²⁵ und noch apodiktischer: »Reine Mathematik ist Religion«.²⁶ Allerdings setzt diese Erkenntnis religiöse Erfahrung voraus, denn, so heißt es bei Novalis: »Zur Mathematik gelangt man nur über eine Theophanie«.²⁷ Dass ein Verständnis von Friedrichs Bildern über deren geometrische Fundierung erfolgen kann und 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 von Schleiermachers Schrift 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 lernte 1802 Caspar David Friedrich kennen und war, wie er in seinen Erinnerungen schreibt, bereits seit der ersten Begegnung besonders von dem Maler beeindruckt. Schleiermachers »Reden« in der zweiten überarbeiteten Auflage erschienen 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

24 Inken Mädler, *Kirche und bildende Kunst der Moderne*, Tübingen 1997, S. 234; dies., »Ausdruckstil und Symbolkultur als Bedingungen religiöser Kommunikation«, in: Ulrich Barth und Claus-Dieter Osthöfener (Hrsg.), *200 Jahre »Reden über die Religion«*, Akten des 1. Intern. Kongresses der Schleiermacher-Gesellschaft, Berlin–New York 2000, S. 901.

25 Novalis, *Schriften*, 4 Bände, Leipzig 1929, Band 3, S. 160.

26 Ebd., S. 296.

27 Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, 4 Bände und 1 Registerband, Stuttgart 1960–1988, Band 3, S. 440. Siehe dazu: Käthe Hamburger, »Novalis und die Mathematik«, in: dies., *Philosophie der Dichter. Novalis, Schiller, Rilke*, Stuttgart u.a. 1966, S. 19.

zweiten Vater«, er habe ihm, wie es in einem weiteren Brief des Jahres 1809 heißt, auf ewig den Zugang zur Religion eröffnet.²⁸ Friedrich lernte Schulze 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.²⁹ 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, so dass einiges dafür spricht, dass der Einfluss von Schleiermachers »Reden« auf Friedrich ab 1806 besonders stark war.

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«³⁰ ... »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 ...«³¹ – 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 ...«³² Diejenigen, die alles nur verstandesmäßig »zerstückeln und anatomieren«³³ »fragen ... nicht darnach, ob und wie das, was sie verstehen wollen, ein Ganzes ist ...«³⁴ »Jedes Ding, um es als Element des Ganzen anzuschauen [muss] notwendig in seiner eigentümlichen Natur und in seiner höchsten Vollendung ... betrachtet«³⁵ werden. »Denn im Universum kann es nur etwas sein durch die Totalität seiner Wirkungen und Verbindungen; auf diese kommt alles an, und um ihrer innezuwerden, 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«.³⁶ 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

28 Hoch 1984 (s. Anm. 1), S. 167; Schleiermacherarchiv Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Schleiermachernachlass Nr. 386 Briefe J. Schulzes an Schleiermacher, 13. September 1809 und 4. Dezember 1809.

29 Hoch 1985 (s. Anm. 1), S. 35–37.

30 Schleiermacher (s. Anm. 2), S. 99.

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 100.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 102.

36 Ebd.

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«,³⁷ und für diese Erfahrung ist Kunst als Mittler prädestiniert.

Doch wie ist dies praktisch vorzustellen? Der menschliche Verstand, hatte Schleiermacher gesagt, will »zerstückeln und anatomieren«³⁸ und zerstört damit die Ganzheit, das, was »ein Ganzes ist in sich selbst...«.³⁹ Der Anschauung ist immer nur das Einzelne in seiner eigentümlichen Form zugänglich. In der Versenkung in seine Erscheinung entsteht religiöses Gefühl und damit die Vorstellung von Ganzheit. »Religion haben heißt das Universum anschauen...«.⁴⁰ So haben wir also eine Doppelbewegung. Die Anschauung nimmt das Einzelne wahr, die vollkommene Kontemplation seiner Eigentümlichkeit hebt es in religiösem Gefühl auf, hebt es aus dem bloßen Zusammenhang der Gegenstände heraus und schlägt es der Unendlichkeit zu, lässt es im Universum ausgehen. Zugleich führt uns die Anschauung des Universums nicht etwa über uns hinaus, vielmehr lässt sie uns die eigene Nichtigkeit erkennen und löst damit Demut aus.

Ziel ist es, das Unendliche in uns selbst zu erkennen. Doch, so Schleiermacher, nicht viele sind geschickt, es wahrzunehmen. Sie brauchen einen Mittler, theoretisch kann dies jeder sein, der – und hier bleiben Pietismus und Herrnhutertum für sein Denken wirksam – ein Erweckungserlebnis gehabt hat.⁴¹ Jeder hat sein eigentümliches geistiges Leben und kann erfahren, »wie auf einmal mitten unter dem Endlichen und Einzelnen das Bewusstsein des Unendlichen und des Ganzen sich ihm entwickelt hat«.⁴² Damit kann er zum Mittler für andere werden – womit Schleiermacher das Laienpriestertum propagiert. Die vierte Rede ist zu einem Gutteil diesem Gedanken gewidmet. »Wo ist denn in dem Allen jener Gegensatz zwischen Priestern und Laien, den Ihr als Quelle so vieler Übel zu bezeichnen pflegt? Ein falscher Schein hat Euch geblendet: dies ist gar kein Unterschied zwischen Personen, sondern nur ein Unterschied des Zustandes und der Verrichtungen. Jeder ist Priester, indem er die Andern zu sich hinzieht auf das Feld, welches er sich besonders zugeeignet hat und wo er sich als Virtuosen darstellen kann: jeder ist Laie, indem er der Kunst und Weisung eines Andern dahin folgt, wo er selbst Fremder ist in der Religion.«⁴³

Das führt in der Kunst zu einem, wie Schleiermacher es nennt, »höheren Realismus«.⁴⁴ Doch die Gegenstände dieses höheren Realismus sind nicht etwa solche, die das Gefühl am meisten aufregen, sondern diejenigen, gleich wie gering sie sind, die anschauliche Vertiefung, das heißt Absorption ermöglichen. Damit argumentiert Schleiermacher deutlich gegen das Sublime: »Nicht im Donner des Himmels noch in den furchtbaren Wogen des Meeres sollt Ihr das allmächtige Wesen erkennen... diese Empfindungen

37 Ebd., S. 39.

38 Schleiermacher (s. Anm. 2), S. 100.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 84.

41 Diesen Gedanken hat Schleiermacher breit

entwickelt, s. ebd., S. 9f., 67, 92, 123, 155 (Priester), 178 (Erweckung), 201f.

42 Ebd., S. 178.

43 Ebd., S. 123.

44 Ebd., S. 37.

selbst sind nicht Religion.«⁴⁵ Das scheint mir besonders wichtig in Hinblick auf Friedrichs Bilder: Weder geht der vor der Natur Stehende pantheistisch in ihr auf, noch erhebt er sich über die Natur, indem er in Kants Sinn seine eigene Erhabenheit angesichts der Natur erfährt, sondern er wird sich im Gegenteil angesichts der Natur seiner eigenen Nichtigkeit bewusst, kann nur in staunender Anschauung von Gottes Schöpfung auf die eigene Erlösung hoffen.

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 der Schleiermacherforscherin Imken Mädler und versuche eine Nutzenanwendung für Friedrich.⁴⁶ Wenn die dritte Rede Schleiermachers, aus der wir bisher zitiert haben, sich mit der Bildung der Religion beschäftigt, so die zweite, berühmtere, mit ihrem Wesen. Was 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 nun allerdings zu nennen. Zum Verständnis von Friedrichs Kunst ist die Passage absolut zentral. Ein Grundfehler der bisherigen Friedrich-Forschung scheint darin zu bestehen, dass sie ein Gutteil seiner Kunst, wie es schon Heinrich von Kleist im Falle des »Mönch am Meer« tat, dem Konzept des Sublimen zuschlägt.⁴⁷ Es reicht schon, Friedrichs eigenen, allerdings erst spät wiederentdeckten Text zum »Mönch am Meer« 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, erweist du der Nachwelt ein Licht zu werden, zu enträtseln der Zukunft Dunkelheit! Was heilige Ahnung nur ist, nur im Glauben gesehen und erkannt; endlich klähr zu wissen und zu Verstehen! – Tief zwar sind deine Fußstapfen am öden sandigen Strande: doch ein leiser Wind weht darüber hin, und deine Spuhr wird nicht mehr gesehen: Thörlicher Mensch voll eitlen Dünkel!«⁴⁸

Die Selbstbehauptung, im Sinne von Kants Definition des Erhabenen als verstandesmäßige Bewältigung des Übermächtigen, wäre nach Friedrich nur Faustische Selbstüberhebung. Friedrich fordert vielmehr, wie Schleiermacher noch und noch in den »Reden«, demütige Selbstbescheidung.⁴⁹ 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 gehet aus von einem Einfluß des Angeschauten auf den Anschauenden.«⁵⁰ Ich würde sogar soweit gehen

45 Ebd., S. 53.

46 Busch 2003 (s. Anm. 4), bes. S. 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*, Aust.-Kat., Hamburger Kunsthalle, Hamburg-München 2002, S. 17–26; Mädler 1997 (s. Anm. 24); dies. 2000 (s. Anm. 24), S. 897–908.

47 Dem hat bereits Johannes Grave, *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen*, Weimar 2001 entgegengearbeitet; ferner Busch 2003 (s. Anm. 4), S. 47, 71–73, 113–118.

48 Börsch-Supan 1987 (s. Anm. 4), S. 74 f.

49 Etwa Schleiermacher (s. Anm. 2), S. 11, 36, 47, 73 etc.

50 Ebd., S. 38.

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 ...«. ⁵¹ 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 sind nicht ihre Massen, sondern ihre Gesetze«. ⁵² 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 transzendenten Mathematik, die auf Leibniz und Euler zurückzuführen ist, vollkommen gewachsen. Jede Linie, betont Schleiermacher, besteht aus Einzelpunkten, sie entsprechen den Einzeldingen der Anschauung. Zugänglich sind uns nur der Einzelpunkt und sein momentaner Ort, doch er gehört zu einer Linie oder Kurve, deren Gesetz uns verstellt bleibt. Wie der jeweilige 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. ⁵³ In der Mathematik ist für ihre Berechnung die Infinitesimalrechnung zuständig, sie vermag etwa das Auseinanderhergehen 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 aussehen haben mag. Der Vorschlag, ineinandergeschachtelte Ellipsen anzunehmen, leuchtet mir sehr ein. ⁵⁴ Es sei nur an Friedrichs »Einsamen Baum« mit seinen drei übereinander geordneten Ellipsen erinnert. 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, mathematisch gesprochen, 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. ⁵⁵ Der Mensch mag auf ihrer Kurve Punkt für Punkt fortrücken, seinem ethischen Ziel näherkommen, doch

51 Ebd., S. 47.

52 Ebd., S. 56.

53 Friedrich Schleiermacher, »Grundlinien einer Kritik der bisherigen Sittenlehre« (1803, 1834), in: Friedrich Schleiermacher, *Sämtliche Werke*, 3. Abteilung, Zur Philosophie, Band 1, Berlin 1846, S. 69; Mädler 1997 (s. Anm. 24), S. 237.

54 Friedrich Schleiermacher, *Aus Schleiermachers Leben in Briefen*, hrsg. von Wilhelm Dilthey, 4 Bände, Berlin 1860–1863, Band 3, S. 333 (Brief vom 22. Januar 1803); Mädler 1997 (s. Anm. 24), S. 256–258.

55 Schleiermacher (s. Anm. 53), S. 93f.; Mädler 1997 (s. Anm. 24), S. 258f.



Abb. 6: Caspar David Friedrich, *Frau am Meer*, 1818, Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur

erreichen wird er es nie, denn die Kurve der Hyperbel, wir haben es gehört, nähert sich ihren Asymptoten zwar unendlich an, doch wird sie sie nie schneiden und damit 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.⁵⁶

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 sei zum Schluss vorgestellt, Friedrichs sogenannte »Frau am Meer« (Abb. 6),⁵⁷ 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«⁵⁸ trägt. Auch

56 Schleiermacher (s. Anm. 53), S. 78f.; Mädler 1997 (s. Anm. 24), S. 237, 239, 273–277; Mädler 2000 (s. Anm. 24), S. 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, S. 343 f.

57 Börsch-Supan/Jähniß 1973 (s. Anm. 5), Kat. Nr. 245; Busch 2003 (s. Anm. 4), S. 126.

58 Börsch-Supan/Jähniß 1973 (s. Anm. 5), Kat. Nr. 257; Johannes Grave, »Eine »wahrhaft kosogartensche Wirkung? Caspar David Friedrichs »Kreidefelsen auf Rügen«, in: *Pantheon* 58, 2000, S. 138–149.

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, den nördlichsten Punkt von Rügen. 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 sie darüber hinaus noch konnotiert. Sie ist Asymptote zweier 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 auf eine Perlenschnur 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, führt es innerbildlich vor, 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 wir das Transzendente nennen können, und zwar im Modus seiner Abwesenheit. Schleiermachersche Gedanken dürften Friedrich auch hier zu dieser gänzlich ungewöhnlichen Bildlösung gebracht haben, für die es in der Zeit nichts Vergleichbares gibt.

Werner Busch

Abb. 1: Caspar David Friedrich, *Mönch am Meer*, 1808–1810, Nationalgalerie Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz / Jörg P. Anders

Abb. 2: Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichenwald*, 1809, Nationalgalerie Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz / Jörg P. Anders

Abb. 3: Caspar David Friedrich, *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, 1819, Staatliche Kunstsammlung Dresden

Abb. 4: Caspar David Friedrich, *Der einsame Baum*, 1822, Nationalgalerie Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz / Jörg P. Anders

Abb. 5: Caspar David Friedrich, *Mondaufgang am Meer*, 1822, Nationalgalerie Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz / Jörg P. Anders

Abb. 6: Caspar David Friedrich, *Frau am Meer*, 1818, Museum Oskar Reinhart, Winterthur

Abbildungen, auf die nicht gesondert hingewiesen wird, stammen aus den Archiven der Autorinnen und Autoren. Wir haben uns bemüht, alle Fotografen und Inhaber von Rechten ausfindig zu machen. Sollten versehentlich Rechteinhaber übersehen worden sein, werden berechnigte Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.