



Sinnbild und Bauelement in den Landschaften C.D. Friedrichs und K.F. Schinkels

## Der Baum – so göttlich wie profan

Von Helmut Börsch-Supan

1 Caspar David Friedrich (1774-1840), *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, 1819, Öl/Lwd., 35 x 44 cm; Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden

Foto: Sächsische Landesbibliothek, Abt. Deutsche Fotothek

**D**ie Erfahrung unserer Zeit ist die einer tödlichen Gefährdung des Lebens auf unserem Planeten. Umso intensiver erleben die hierfür Sensiblen die Würde der Natur. Und so wird es auch wieder verständlich, warum Bäume früher geradezu Verehrung genießen konnten. Besonders die Maler und Zeichner der Romantik besaßen ein Gefühl für das Wesen der Bäume. Gleichwohl gab es unter ihnen sehr verschiedene Auffassungen darüber.

Das belegt eine fast zornige Tagebuchnotiz Ludwig Richters vom 30. Januar 1825, in der er Caspar David Friedrichs Sicht der Landschaft als einer gleichsam redenden Natur verwirft: »mir scheint die Auffassungsweise Friedrich's auf einen Abweg zu führen, der in unseren Zeiten sehr epidemisch werden kann; seine meisten Bilder athmen

jene kranke Schwermuth, jenen Fieberreiz, welcher jeden gefühlvollen Beschauer mächtig ergreift, aber immer ein untröstliches Gefühl hervorbringt. – Das ist nicht der Ernst, nicht der Charakter, noch der Geist und die Bedeutung der Natur, das ist hineingezwungen. – Friedrich fesselt uns an einen abstracten Gedanken, gebraucht die Naturformen nur allegorisch, als Zeichen und Hieroglyphen, sie sollen das und das bedeuten; in der Natur spricht sich aber jedes Ding für sich selbst aus, ihr Geist, ihre Sprache liegt in jeder Form und Farbe.«

Richter hat Recht in bezug auf die Naturgegenstände, aber er hat Unrecht in bezug auf Friedrichs Absicht. Dieser wollte nicht ein »untröstliches Gefühl« erzeugen, sondern im Gegenteil angesichts der Bedrohung des Lebens durch den Tod religiösen Trost spenden, indem er die Natur nicht nur als

Schöpfung Gottes, sondern auch als dessen Botschaft an den Menschen begreift. Friedrich schrieb 1815 der Malerin Luise Seidler über eine seiner Kreuzlandschaften: »... denen, so es sehen, ein Trost, denen, so es nicht sehen, ein Kreuz.« Er wollte in der Natur wie in der Bibel lesen. Besonders die Bäume waren ihm bedeutungsvolle Zeichen.

Immer schon hat die christliche Ikonographie Naturgegenstände so gedeutet. Die immergrüne Fichte, die im Winter ihre Nadeln nicht verliert, war schon vor Friedrich Symbol der Hoffnung auf einen Frühling und damit der »Christbaum«. Doch durch unmittelbare künstlerische Anschauung, begleitet von botanischem Wissen, hat Friedrich doch manche neuen Bedeutungen entwickelt.

In welchem Maß bei Friedrich Bäume feststehende Begriffe sind, wird bei einer Übersicht über das Gesamtwerk deutlich. Es zeigt sich nämlich, daß manche Baumarten bei Friedrich nicht vorkommen. Linden, von den Dichtern oft besungen, gibt es bei ihm beispielsweise nicht. Untersucht man die Zusammenhänge, dann fallen Regelmäßigkeiten auf, die es erlauben, seine Baumsprache zu entziffern.

Birken sind Frühlingsbäume. Sie begegnen uns bei Friedrich stets im Zusammenhang mit Orten des Todes, weil sie die christliche Auferstehungshoffnung anzeigen. Das hängt mit der weißen Farbe des Stammes zusammen. Sie bedeutet Reinheit, Läuterung, aber auch das Bleichwerden im Tod. Man wird bei Friedrich keine abgestorbene Birke finden können, weil das ein Widerspruch wäre. Tote Bäume sind bei ihm vor allem Eichen, denn mit ihrer Härte, ihrer festen Verwurzelung im Boden und dem bizarren Ornament ihrer Äste vertreten sie das im Diesseits verhaftete Heidentum. So begegnen uns bei Friedrich Eichen oft im Zusammenhang mit Hünengräbern. Die Kombination von Fichte und Hünengrab war dagegen für ihn ein unhaltbarer Gegensatz.

In dem berühmten Bild »Zwei Männer in Betrachtung des Mondes« (Abb. 1) in der *Dresdner Galerie* ist der Kontrast von Fichte und Eiche besonders sinnfällig. Die beiden Wanderer auf steinigem, ansteigendem und gefährvollem Weg stehen unter einer Fichte, während rechts eine abgestorbene Eiche in den Abgrund zu stürzen droht. Wurzeln ragen schon in die Luft auf und stehen vor der Sichel des zunehmenden Mondes, der als Reflex des göttlichen Sonnenlichtes immer ein Christussymbol ist. In der Nähe des Mondes steht der Abendstern, der zugleich der Morgenstern ist, also einen neuen Tag verheißt. Der Felsblock, der die Eiche noch zu stützen scheint, ist Teil eines Hünengrabes, das Friedrich am 27. Mai 1806 auf Rügen gezeichnet hat.

Manchmal gehört botanisches Wissen dazu, um die Bedeutung eines Baumes zu erkennen. Den Vordergrund der »Gartenterrasse« (Abb. 2) von 1811 oder 1812 – der Zeit der Formierung des patriotischen Widerstandes gegen die Franzosen – bilden zwei Kastanien, die zu einem in geometrischen Formen gestalteten, also die Natur vergewaltigenden Park gehören. Die Frau unter der rechten Kastanie liest in einem Roman, wie es scheint, statt im »Buch der Natur«, das sich jenseits der Park-



mauer im hellen Sonnenlicht ausbreitet. Man gelangt aus der künstlichen Welt des Parkes in die freie Natur durch das mit einem Kreuz geschmückte Tor.

Die Kastanien haben hier im Zusammenhang mit dem Französischen Garten eine negative Bedeutung, denn unter Kastanien gedeihen keine anderen Pflanzen. Der aufmerksame Betrachter entdeckt in ihren Zweigen und am Boden kleine Vögel als Himmelsboten. Auch sie werden von der lesenden Frau nicht wahrgenommen. Vollends klar wird die Bedeutung des Bildes in der Konfrontation mit seinem nur aus Beschreibungen bekannten Gegenstück. Darauf sah man eine spielende Kindergruppe und zwei Frauen vor einem Blumengarten und Weinreben. Dahinter erstreckte sich ein Hang mit Obstbäumen. Auch hier ging der Blick in eine weite Landschaft. Den Kastanien, deren Früchte man nicht essen kann, werden die Obstbäume gegenübergestellt – in der älteren Malerei bemerkenswert seltene Motive – und der lesenden Frau die Mütter. Bäume erteilen demnach ethischen Unterricht.

2 Caspar David Friedrich, Gartenterrasse, 1811/12, Öl/Lwd., 53,5 x 70 cm; Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci

3 Karl Friedrich Schinkel, Der Traunsee bei Gmunden, 1811, Feder und braune Tusche, 57,4 x 62,2 cm; Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

Foto: Jörg P. Anders



Trotz des Symbolcharakters waren die Bäume für Friedrich Individuen. Er nahm jeden einzelnen in seiner einzigartigen Gestalt ernst und notierte sie in zeitaufwendigen, sorgfältigen Naturstudien. 1807 zeichnete er auf einer Reise nach Böhmen ein ganzes Skizzenbuch voller Fichten als Studien für den Tetschener Altar. Bei diesem stets angewandten Verfahren, ein Gemälde aus Naturstudien zusammensetzen, vereinigte er das äußere, die Einzelheiten genau registrierende Sehen mit der inneren Vision. Auf der Gewissenhaftigkeit solcher Arbeit, die Ausdruck der Hingabe an die Natur ist, beruht ein großer Teil der Überzeugungskraft seiner Bildgedanken. Andere Landschaftsmaler begnügten sich mit dem Erlernen einer Manier, so daß sie Bäume mühelos erfinden konnten.

Zwischen Schinkels Landschaftsgemälden und denen Friedrichs gibt es manche Gemeinsamkeiten, vor allem in der Zeit von 1810 bis 1815, der romantischen Phase Schinkels. Auch er benutzt die Natur zu politischen und religiösen Botschaften, aber sein Verhältnis zur sichtbaren Welt ist doch ein ganz anderes. Wie man im Baumeister den Maler erkennt, so im Maler den Baumeister. Er verehrte Bäume, weil er in ihnen ein zweckmäßiges, konstruktives Vorgehen der Natur erkannte. Bäume liefern nicht nur mit ihrem Holz Material zum Bauen, sie sind auch Vorbilder für den Archi-

tekten. Schinkel begeisterte sich an der Vorstellung, die gotische Kirche sei ein Abbild des Waldes. Am reinsten ist diese Idee im Innenraum des lediglich projektierten Mausoleums für die Königin Luise im Schloßpark von Charlottenburg verwirklicht, wo der Bau sich mit den Bäumen des Gartens verbinden sollte. Gleichzeitig mit dem Mausoleumsentwurf entstand 1810 die Lithographie »Gotischer Dom hinter Bäumen« (Abb. 4), die Schinkel mit der Unterschrift versah »Versuch, die liebliche sehnsuchtsvolle Wehmut auszudrücken, welche das Herz beim Klange des Gottesdienstes aus der Kirche herschallend erfüllt.« Die Architektur wird also nicht nur als Analogie zum Wald, sondern auch als »gefrorene Musik« verstanden; die Harmonie der Musik wiederum ist in den Gesetzmäßigkeiten der Natur verankert. Der zeichnende Baumeister verdeckt den größten Teil seines Baues durch Bäume von gewaltigem Wuchs. Wichtig ist ihm dabei, daß man durch das Laubwerk Einsicht in die Struktur von Stamm, Ästen und Zweigen gewinnt. Diese Bildungen werden mit dem architektonischen Maß- und Stabwerk verglichen. Der nach oben strebende Turm konkurriert mit dem Wuchs der Bäume.

Es fällt schwer, die Baumart zu bestimmen. Am ehesten handelt es sich wohl um eine Buche. Darauf kam es Schinkel jedoch nicht an. Wichtig war das Empfinden, daß sich der ganze Reichtum eines großen Baumes aus einem kleinen Samen entwickelt hat. Schinkel hat seine Leidenschaft für die großen Bäume mit runder Krone von Claude Lorrain übernommen. Friedrich hat sie nie geteilt. Allenfalls in einigen Radierungen der frühesten Zeit.

Wir kennen von Schinkel so gut wie keine Naturstudien von Bäumen. Er hat sie beobachtet, sich ihr Bild eingepägt und es aus der eigenen inneren Anschauung heraus neu geschaffen. Auf diese Weise geht dem Baum das Individuelle verloren. Er steht als die Idee des Baumes vor uns. Folglich spielt für Schinkel auch sein Schicksal keine Rolle, das Friedrich oft in Verletzungen, ja Verstümmelungen vor Augen führt.

Für Friedrich war die Natur etwas Göttliches. So konnte er einmal sagen: »Das Göttliche ist überall, auch im Sandkorn, da habe ich es einmal im Schilfe dargestellt.« Deshalb stehen in seinen Bildern die Rückenfiguren stets so ehrfürchtig schauend vor der Natur. Nur im innersten ihrer Seele finden sie das, was sie mit der Natur verbindet. Schinkel kann dagegen bemerken: »Wir sehen einen Baum, der unter seinem Schatten und mit seinen Zweigen eine unschuldige Gesellschaft umfaßt, wie eine Mutter ihre Kinder, und ähnliche behagliche Empfindung wird erzeugt ... Eine Blattform und Blüte ist spitzig, stachelicht, beunruhigend, während die andere weich, schmiegsam, mild ist. Der Charakter der Tiere wird völlig aus dem Menschen gebildet, und in dieser Beziehung ergötzen und reizen ihre Gestalten (vgl. Abb. 3). Unendlich sind diese Beziehungen und in den schönsten Fällen in Worte nicht zu fassen.« Für Schinkel ist also die Natur bewohnbar und spricht alle Sinne des Menschen an. Deshalb konnte er als Architekt das Land gestalten und dem Menschen untertan machen.

4 Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), Gotische Kirche hinter Bäumen, 1810, Federlithographie, 48,6 x 34,3 cm; Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

Foto: Jörg P. Anders

