

## REFLEXION UND VISION IM WERK CASPAR DAVID FRIEDRICHS

Zum Verhältnis von Fläche und Raum

Von Regine Prange

### A. Vorbemerkung

Die Idealisierung des gotischen Doms im Werk Caspar David Friedrichs, zur Gänze entfaltet in den Bildern *Vision der christlichen Kirche* (um 1812, BS 202<sup>1</sup>) (Abb. 3) und *Die Kathedrale* (um 1818, BS 231) (Abb. 4), ist bislang ausschließlich im Kontext der zeitgenössischen christlichen und patriotischen Ideen interpretiert worden.<sup>2</sup> Im folgenden wird versucht zu zeigen, daß dieses Sujet nicht mehr allein als Bedeutungsträger im traditionellen Sinne bewertet werden kann, da es vor allem den künstlerischen Gestaltungsvorgang selbst interpretiert. Die Ausnahmestellung der Kathedralbilder im Gesamtwerk, dessen ästhetisch innovative Züge sicherlich vor allem in den reinen Landschaftsbildern zu suchen sind, erklärt sich aus der Suche nach einer Kompromißfigur, die den im kontrastreichen Stil<sup>3</sup> offenbaren Bruch zwischen gegenstandsbeschreibender und ästhetischer Form aufhebt. Eine gleichsam kunstsymbolische Rolle der Gotik läßt sich, in Anknüpfung an Überlegungen Michael Brötjes,<sup>4</sup> auch aus der ambiva-

<sup>1</sup> Die unter ‚BS‘ aufgeführten Werknummern beziehen sich auf Helmut Börsch-Supan/Karl-Wilhelm Jähnig: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München 1973.

<sup>2</sup> Als Symbol christlicher Transzendenz wird die idealisierte Gotik gedeutet bei Börsch-Supan 1973 und Werner Sumowski: Gotische Dome bei Caspar David Friedrich, in: Kat. Ausst. Klassizismus und Romantik in Deutschland. Gemälde und Zeichnungen der Sammlung Schäfer/Schweinfurt, Nürnberg 1966. S. 39 ff. Zur Interpretation im Rahmen des Neuprotestantismus siehe Gerhard Eimer: Caspar David Friedrich und die Gotik, Hamburg 1963 und ders.: Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich. Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte Bd. 1. Frankfurt 1982. Den politisch-weltanschaulichen Konnotationen der romantischen Kathedrale widmete sich v. a. Hans-Joachim Kunst: Die politischen und gesellschaftlichen Bedingtheiten der Gotikrezeption bei Friedrich und Schinkel, in: Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich, hrsg. von Berthold Hinz u. a., Gießen 1976. S. 17 ff. sowie Peter Märker: Geschichte als Natur. Untersuchungen zur Entwicklungsvorstellung bei Friedrich. Kiel 1974.

<sup>3</sup> Mit diesem Begriff wird bei Helmut Börsch-Supan: Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich. München 1960, Friedrichs zwischen 1806 und 1816 entwickelte streng zweischichtige Kompositionsweise beschrieben.

<sup>4</sup> Michael Brötje: Die Gestaltung der Landschaft im Werk Caspar David Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 19. 1974. S. 43 ff.

lenten Erscheinungsweise der Architektur im Gesamtwerk ableiten. Sowohl im Motiv des Fensterausblicks als auch in Ruinendarstellungen vernachlässigt Friedrich partiell die raumbildende Funktion der Architektur, läßt er sie Bezug aufnehmen zur übergeordneten Kompositionsfigur der Bildfläche. Zugleich deutet sich im Architektonischen die Möglichkeit zur Versöhnung beider Qualitäten, zur Assimilierung des Abstrakten ans Gegenständliche an. Friedrichs *Vision der christlichen Kirche* und *Die Kathedrale* deuten in diesem Sinne den künstlerischen Gestaltungsakt als unmittelbare Schau des Göttlichen und begründen durch Anleihen an mystische Wahrnehmungsweisen die Einbindung der abstrakten Form in ikonologisch-ikonographische Erklärungsmodelle. Sowohl in der Parallele zu Schlegels ‚kristalliner Gotik‘ wie zu Schellings Kunstphilosophie zeigt sich die Instrumentalisierung naturphilosophischer Vorstellungen im Rahmen dieses auf Restauration des klassizistischen Kunstideals gerichteten Einheitspostulats, das wiederum Grundlage ist für auch heute als gültig erachtete Betrachtungsweisen der abstrakten Moderne des 20. Jahrhunderts.

## B. Über das Verhältnis von Gestaltung und Bedeutung in Friedrichs Werk

### 1. Zweischichtigkeit und Synthese

Friedrichs Vorliebe für geometrische Klarheit der Komposition und die damit verbundene Zersetzung des perspektivischen Einheitsraums sind längst beschriebene Merkmale seines Schaffens.<sup>5</sup> Die qualitative Unterscheidung von Raum und Körper, Nähe und Ferne, welche sich nicht mehr in einem räumlich-atmosphärischen Kontinuum vereinen, sondern einander feindlich gegenüberstehen, wurde zum Ausgangspunkt fast aller Werkinterpretationen gemacht, die ausgehend von Börsch-Supans Betonung der symbolträchtigen Zweischichtigkeit des Bildraums diese im Sinne einer Spannung zwischen Realität und Ideal, Gegenwart und Zukunft inhaltlich ausgewertet haben. Weniger berücksichtigt wurde hingegen die ebenfalls von Börsch-Supan analysierte

<sup>5</sup> Ulrich *Christoffel*: *Malerei und Poesie. Die symbolistische Kunst des 19. Jahrhunderts.* Wien 1948, sah formale Konsequenzen der Friedrichschen Kompositionsweise etwa in der gereihten Bildordnung Hodlers. Klaus *Lankheit*: *Die deutsche Frühromantik und die Grundlagen der ‚gegenstandslosen‘ Malerei.* Neue Heidelberger Jahrbücher 1950, S. 55 ff., beschrieb „die weitgehende Flächenhaftigkeit, das Aufgeben bildbestimmender Verkürzungen, die Lösung vom festen Augpunkt, die Zersetzung des perspektivischen Raumes“ (S. 73). Systematisch erschlossen worden sind die geometrischen Formgesetze der Kunst Friedrichs von Börsch-Supan: a. a. O. (Anm. 3).

Flächenordnung, die, dem Prinzip der Reihung oder Symmetrie folgend, jene disparaten Schichten übergreift und ihre Polarisierung in Frage stellt. Diese synthetische Funktion übernehmen z. B. Figuren oder Gegenstände, die den Horizont überschneiden und so eine Verbindung zwischen den gegensätzlichen Schichten schaffen. „Was sich in der Fläche berührt, ist im Raum weit voneinander entfernt.“<sup>6</sup>

Horizontale und Vertikale sind im kontrastreichen Stil bestimmend, wie exemplarisch das Bild *Zwei Männer am Meer bei Mondschein* (1817, BS 223) zeigt. Die Diagonale und damit eine räumliche Beziehung zwischen vorn und hinten ist vermieden; allein die Flächenfigur vereint die Gründe. Eine Lösung vom räumlichen Sehen vorausgesetzt, schließen sich durch das dominierende Achsenkreuz die getrennten Schichten zum Ganzen. Die widersprüchliche Lesweisen in Gang setzende Verklammerung von Raum- und Flächenbedeutung ist jedoch nicht auflösbar; die Flächenfiguration kann die räumliche Lesweise nicht gänzlich aufheben und umgekehrt. Symmetrie und Reihung als Faktoren der Bildordnung sind wie die Vorder- und Hintergrund scheidende Horizontale in ihrer räumlichen Bedeutung ambivalent, sobald sie als konkurrierende Systeme innerhalb eines Bilds erscheinen.<sup>7</sup>

## 2. Die Reduktion des Raums auf die Fläche und der Begriff des Unendlichen

Die Widersprüchlichkeit der Raumqualitäten und die Spannung zwischen räumlichen und flächigen Sehweisen lassen sich in Bezug auf Friedrichs Darstellung der Natur verallgemeinern: Während er in der Darstellung des einzelnen Landschaftsmotivs auf Naturstudien zurückgriff und ihm auch im Gemälde Individualität und Eigenständigkeit ließ, nahm er dennoch der Landschaft den Charakter eines organischen Ganzen. Die Reproduzierbarkeit des individuellen Naturmotivs<sup>8</sup> unterwirft dieses wiederum dem Prinzip der Reihung und damit der abstrakten Flächenordnung. Der Gegensatz zwischen empirischer Gegenstandsbeschreibung und ‚anorganischer‘ Form wiederholt sich zum andern in der Charakterisierung der Motive: Nur dem einzelnen Landschaftsmotiv kommt plastische Individualität zu, weniger dem Menschen und der Architek-

<sup>6</sup> Ebd., S. 21. *Brötje*: a. a. O. (Anm. 4). S. 49, hat die fehlende Verbindlichkeit von Nähe und Ferne als ‚echten‘, d. h. die Einheit der Landschaft konstituierenden Gegensätzen, hervorgehoben.

<sup>7</sup> *Börsch-Supan*: a. a. O. (Anm. 3). S. 34, beschreibt diese Verschränkung mehrerer Symmetrien u. a. am *Eismeer* (1823/24, BS 311).

<sup>8</sup> Siehe *Börsch-Supan*, ebd., S. 48, zur Zitierbarkeit des Eichbaummotivs.

tur, die durch ihre anonyme regelmäßige Gestaltung eher an der Flächenordnung teilnehmen oder diese repräsentieren. Auch der Erdboden wird in seiner physischen Qualität negiert, etwa durch Verschleierung oder Absenkung und nimmt so, mit den Worten Börsch-Supans, „an der Allgemeinheit des Freiraums“ teil.<sup>9</sup> Die Gegenstände sind folglich weniger in ihm organisch verwurzelt, als durch Symmetrie und Reihung in der Fläche verankert. Der ‚Freiraum‘ ist eben nicht der die Dinge umgebende Naturraum, sondern die in Konkurrenz zum Abbild der Naturdinge tretende selbständige ästhetische Struktur. Ihre materiellen Eigenschaften, die komplexen Tonwerte der Pigmentschicht werden in radikalen Bildschöpfungen wie *Der Mönch am Meer* (1808/1809, BS 168) zudem direkt anschaulich im Landschaftshintergrund. Es ist daher die Frage zu stellen, ob nicht der Begriff des Unendlichen, wie er von Börsch-Supan zur Bezeichnung des irrealen Hintergrunds eingeführt wurde, diese tendenzielle Ver selbständigung der Bildmittel eher verdeckt als erhellt.

Börsch-Supans Formanalyse bewahrt das Räumliche im Begriff des ‚Unendlichen‘, indem sie einerseits ‚Körperraum‘ und ‚Freiraum‘<sup>10</sup> einander statisch gegenüberstellt, andererseits an der Zweischichtung des Bildraums in einen zugänglichen Vordergrund und einen ‚unendlichen‘ Hintergrund festhält, ohne die beiden Gegensatzpaare miteinander zu vermitteln. Im ersten ist die Isolierung des Gegenstands von der Umgebung, also ein Kontrast zwischen Körper und ‚Raum‘, bezogen auf das Bildganze, ausgedrückt, im zweiten die willkürliche, d. h. gegenständlich oft nicht motivierte Polarisierung des Bildganzen in bildparallele Schichten beschrieben. Das dualistische Prinzip erscheint so als dominierendes Kompositionselement, ohne daß seine innere Widersprüchlichkeit berücksichtigt würde. Hinzu kommt, daß die ebenfalls isoliert von den antithetischen Strukturelementen betrachtete einheitstiftende Flächenfigur von Börsch-Supan in die Theorie des kontrastreichen Stils nicht einbezogen wird.

Eine Kohärenz der antithetischen und synthetischen Strukturmerkmale wird jedoch nur in ihrer Zusammenschau erkennbar: Die übergreifende Flächenfigur, repräsentiert durch die symmetrische oder gereimte Anordnung der Bildelemente und Motive, sucht die Einheit der Bildgegenstände herzustellen, d. h. die früheren Funktionen des homogenen Bildraums zu übernehmen. In der

<sup>9</sup> Ebd., S. 50 f.

<sup>10</sup> Die für Börsch-Supans Analyse zentralen Begriffe gehen zurück auf Alois Riegls antithetische Stil Kategorien ‚taktisch‘/ ‚optisch‘, die sich auf die „Doppelerscheinung der Naturdinge“ als einzeln in sich geschlossene und im Raum aufgehende beziehen, daher die Brechung der natürlichen Wahrnehmung in der Malerei nicht erfassen können; Alois Riegl: *Naturwerk und Kunstwerk*, Teil I und II (1901). In: *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg/Wien 1928, S. 51 ff., Zitat S. 60.; vgl. auch Hans Sedlmayr: *Die Quintessenz aus Riegls Lehren*, ebd., S. XXI, Anm. 1.

Diskontinuität des Friedrichschen Bildraums ist diese Negation des Räumlichen nochmals abgebildet. Die Bildfläche ist nicht nur in der Kompositionsfigur präsent, sondern wird in der aperspektivischen Wiedergabe der Landschaftsferne direkt anschaulich. Letztlich liegt der Staffelung von Raumebenen wiederum das Prinzip der Reihung zugrunde.

Wie Michael Brötje bereits kritisch gegenüber Börsch-Supan eingewandt hat, kann der Mangel an räumlichen Bezugspunkten in Friedrichs Landschaften nicht als ‚Unendlichkeit‘ des Raums schlichtweg negiert werden.<sup>11</sup> Die von ihm erkannte prinzipielle Gleichwertigkeit von Nähe und Ferne in der gemeinsamen Flächenbindung stellt auch die ikonographische Auswertung der Zweischichtigkeit im Rahmen des romantischen Sehnsuchtsbildes in Frage. Gleichwohl erhält Brötje den Begriff des Unendlichen aufrecht, indem er ihn von der Landschaftsferne auf die „unbedingte Größe der Bildfläche“<sup>12</sup> verlegt. So wie Börsch-Supan den Bildhintergrund, idealisiert Brötje die Bildfläche zur „ruhende(n), zeitlose(n) Größe der Unendlichkeit“,<sup>13</sup> deren Widerspruch zur „gegenständlichen Welt als endlicher verlaufender Materialität“ nicht aufgehoben werde.<sup>14</sup> Damit werden die antithetische Interpretation Börsch-Supans wie auch eine rudimentär religiöse Sinndeutung letztlich fortgesetzt, obwohl die Möglichkeit einer ikonographischen Deutung von Friedrichs Werken bezweifelt wird.

Der von Brötje mit Recht in seiner säkularen Flächenwertigkeit hervorgehobene, dann aber im Begriff des Unendlichen wieder sakralisierte Bildraum kann adäquat nur als Struktur begriffen werden, in welche sowohl die Qualitätscheidung als auch die synthetisierende Eigenschaft der Flächenfigur Eingang finden.

### 3. Abstraktion und Symbolik

Das einzelne Landschaftsmotiv, aus seinem natürlichen Zusammenhang herausgelöst, gewinnt Zeichencharakter, denn da es nicht mehr im organischen Ganzen der Natur verwurzelt ist, muß es sich durch eine andere Bezugsgröße definieren. Die von der natürlichen Seherfahrung abstrahierende Isolierung der Raumbereiche in Friedrichs Landschaften entspricht diesem Verfahren und ver-

<sup>11</sup> *Brötje*: a. a. O. (Anm. 4). S. 49.

<sup>12</sup> *Ebd.*, S. 49.

<sup>13</sup> *Ebd.*, S. 69.

<sup>14</sup> *Ebd.*, S. 55.

leht somit auch den in Nähe und Ferne getrennten Raumschichten symbolischen Wert.

Gegenüber der kanonisierten christlichen Symbolik wie der traditionellen Allegorie besteht jedoch ein qualitativer Unterschied darin, daß der Bedeutungsträger vom Künstler in der empirischen Wirklichkeit gesucht, der Gehalt daher subjektiv bestimmt und auf ideologische Festlegung angewiesen ist. Gerade diese Bestimmung eines Sinns wird jedoch durch die Spannung zwischen Empirie und Abstraktion wiederum behindert, wenn nicht unmöglich gemacht. In dem Maße, wie die organischen Bezüge zwischen den Bildteilen durch formale Ordnungen überlagert werden, verweist das Einzelmotiv nicht nur auf den ihm zugewiesenen Kontext außerhalb des Werks, sei es die natürliche Gestalt der Landschaft, sei es ein durch einzelne Gegenstände symbolisierter weltanschaulicher Inhalt, sondern es wendet sich auch zurück auf die abstrakte Flächenstruktur.<sup>15</sup> Analog zur oben beschriebenen Ambivalenz zwischen Raum- und Flächenordnung wird die Bedeutung des Sujets durch seine strukturelle Verankerung im Bild nicht getragen, sondern im Gegenteil desavouiert.

Das Spezifische der widerstreitenden Bezugssysteme in Friedrichs Bildern zeigt sich am deutlichsten im Vergleich mit Runges künstlerischem Verfahren. Entwürfe und Gemälde des Zyklus *Die Zeiten* (1801–1809)<sup>16</sup> weisen wie Friedrichs Landschaften ein kontradiktorisches Verhältnis von naturgetreuer Wiedergabe und strikter Flächenordnung auf. Im *Kleinen Morgen* (1808, Hamburger Kunsthalle) (Abb. 5) sind sowohl die Figurenkomposition des Binnenbilds wie die Arabeske der Rahmenleisten als Flächengebilde konzipiert: Die strenge Achsensymmetrie stellt die Einheit zwischen den Bildfiguren her, während der Raum, in Gestalt von Landschafts- und Himmelsphäre, als Folie behandelt wird, die mit der symmetrischen Anlage des figürlichen Bildvokabulars kongruent ist. So ‚steht‘ Aurora auf dem Wolkenrand, gerahmt von spiegelbildlich sich entsprechenden Wolkenflächen.

Damit sind auch schon die Differenzen zur Flächenstruktur bei Friedrich umrissen. Auch die Rungesche Arabeske ersetzt die organische Bildeinheit durch Regularität und Symmetrie, doch zeigen sich keine Widersprüche zwischen diesen Flächenstrukturen und der figürlichen Staffage, diese ist, im Mittel- wie im Rahmenfeld, attributiv dem beide übergreifenden ornamentalen System zugeordnet. Ein Entschlüsseln der Motivsymbolik im Sinne mystischer

<sup>15</sup> Diesen Zusammenhang beschreibt Brötje, ebd., S. 57, als „Umkehrung“ der Funktionsbedeutung räumlicher Gliederungsmomente“.

<sup>16</sup> Siehe Kat. Ausst. Runge in seiner Zeit. Hamburger Kunsthalle 1977/88. München/Hamburg 1977. Nr. 160–203.

Wechselbeziehungen zwischen Mikro- und Makrokosmos ist zwar erschwert durch den Bruch mit jeder konventionellen Ikonographie; es ist jedoch grundsätzlich möglich, da die Positionen und Korrespondenzen jedes Motivs eindeutig bestimmt sind. Der arabeske Rahmen mit seinen allegorischen Gestalten stellt das ewige Naturgesetz zu seiner in der Bildfläche dargestellten irdisch-zeitlichen Erscheinungsform dar.<sup>17</sup> Der anbrechende Tag, im Motiv des Kindes auch zum ‚Morgen der Menschheit‘ verallgemeinert, wird durch die figurative Kosmologie der Rahmenfläche in eine ‚christliche Naturgeschichte‘ eingebettet.

#### 4. Verlagerung des Bildraums in den Prozeß der Wahrnehmung. Rückenfigur und Fensterwand

Die in Friedrichs Kompositionen beobachtete Widersprüchlichkeit zwischen Empirie und Abstraktion bewirkt eine tendenzielle Umkehrung der traditionellen Sinnbildsprache. Während bei Runge die im Ganzen durchgehaltene Achsensymmetrie noch die ‚natürliche‘ Rezeption einer ‚Figur auf Grund‘ ermöglicht, gestalten die ineinander verwobenen symmetrischen Systeme in Friedrichs Bildern die Wahrnehmung zum Reflexionsprozeß, der in zeitlicher Folge ein Bildelement in unterschiedliche Bezüge stellt. Die Flächenfigur ist in die Landschaftsgestalt integriert, geht jedoch nicht in dieser auf. Sie verfestigt das Dargestellte nicht in der Fläche, sondern neigt zur Aufhebung der Bildgrenzen. Das von Runge beispielsweise in der Cherubsglorie eingesetzte, der Symmetrie des Ganzen jedoch untergeordnete Reihungsprinzip erweist sich bei Friedrich als wichtigstes Formgesetz, das die Unabgeschlossenheit der Komposition in der Rezeption des Betrachters bewirkt.

Im Unterschied zur Bildform bei Runge wird eine doppelte Funktion der einzelnen Linie ebenso wie der Flächenstruktur insgesamt deutlich. Die gegenstandsbeschreibende Linie grenzt ihren Inhalt einerseits scharf gegen die Bildfläche ab, andererseits gleicht sie sich übergreifenden symmetrischen Strukturen an, die den gegenständlichen Charakter des Sujets negieren und es in den flächigen Hintergrund eingliedern.<sup>18</sup> In der Zusammenfügung der Landschafts- oder Gegenstandsbereiche zeigt sich die selbe Verdoppelung der Linienfunktion: Durch die scharfe horizontale Grenzziehung wird das Naturganze zerstückelt,

<sup>17</sup> Werner *Busch*: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985. S. 51.

<sup>18</sup> *Brötje*: a. a. O. (Anm. 4). S. 70 ff., zeigt dies in einem Vergleich von *Frau am Fenster* (1822, BS 293) mit Tischbeins Aquarell *Goethe am Fenster* (Frankfurt/Goethemuseum).

durch formale Analogien und Symmetrien zugleich die Einheit der getrennten Zonen hergestellt. Diese vom Einzelmotiv ausgehende, in zwei Etappen gesteigerte Desillusionierung des räumlichen Sehens aktiviert den Betrachter.<sup>19</sup> In seine Wahrnehmung der vielschichtigen Bezüge innerhalb der Flächenordnung ist der Bildraum verlegt.

Exemplarisch zeigen dies die Motive Rückenfigur und Fensterausblick, die eine Umkehrung der Sujetfunktion vollziehen, indem sie die Wahrnehmung des Bildes im Bilde selbst thematisieren. Der Ausblick in den Raum als Rahmenthema eröffnet nicht nur die Möglichkeit zur Assoziation zeitgenössischer Utopien religiöser oder politischer Natur, sondern bezieht sich auf das Wesen der neuzeitlichen Malerei zurück. Konkret wird die Funktion der perspektivischen Bildraumkonstruktion formuliert, die dem Betrachter die Rezeption des Bildes als Ausblick in den Raum analog zur natürlichen Wahrnehmung gestattete und außerdem die innere Geschlossenheit des Bildwerks herstellte.<sup>20</sup> Zugleich hebt die Flächenwertigkeit der Landschaftsferne, etwa in der oberen Fensteröffnung der *Frau am Fenster* (1822, BS 293) (Abb. 6), die Negation des materiellen Bildträgers und damit die Raumillusion auf.

An der bildparallel aufgerichteten Rückenfigur wie auch an dem zum Motiv der Fensterwand reduzierten Architekturmotiv entfaltet sich der Bruch zwischen Empirie und Abstraktion. Das Allegorische erschöpft sich nicht im Verstehen von Zeichen,<sup>21</sup> sondern entfaltet sich in einem reflexiven Wahrnehmungsvorgang. Hieraus wird eine Parallele zwischen der Bildform bei Friedrich und der Korrelation von Allegorie und Kritik in der Poetik Friedrich Schle-

<sup>19</sup> In der Verknüpfung der bildimmanenten Symmetriesysteme durch den Prozeß der Wahrnehmung realisiert sich nach *Börsch-Supan*: a. a. O. (Anm. 3. S. 29) die Bildeinheit: „Das Auge konzentriert sich auf eine Symmetrie und läßt den Blick auf ihr ruhen, wird dann aber durch eines ihrer Glieder, das gleichzeitig einer anderen Symmetrie angehört, zu dieser geleitet und so fort.“ Das in sich Gebrochene eines solchen Wahrnehmungsprozesses, der diesen von der Rezeptionsweise eines perspektivisch einheitlich konstruierten Bildraums grundsätzlich unterscheidet, wird, mit Bezug auf den *Tetschener Altar* (1807/08, BS 167), von Börsch-Supan allerdings wieder harmonisiert: „Die Staffelung dieser Systeme im Raum führt den Blick bei seinem Weg in die Tiefe von der Mitte nach rechts und dann nach links in einer Bewegung, die mit einem Pendelschlag vergleichbar ist“ (ebd., S. 30). Die Pendel-Metapher setzt an die Stelle des homogenen Bildraums die als Einheit konzipierte Wahrnehmung, eliminiert also den nur durch Reflexion zu erfassenden Widerspruch zwischen Flächen- und Raumordnung. – Zur irrationalen Raumkonstruktion Friedrichs, die einen festen Betrachterstandpunkt ausschließt, vgl. auch Wolfgang Kemp: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München 1983. S. 47 f., über den *Tetschener Altar*.

<sup>20</sup> Zum Topos der ‚finestra aperta‘ (Alberti) vgl. Gottfried Boehm: *Studien zur Perzeptivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*. Heidelberg 1969. S. 31 und S. 50.

<sup>21</sup> Vgl. Oskar Bättschmanns Kritik an diesem traditionellen, aristotelisch geprägten Begriff der Interpretation in: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*. Darmstadt 1984, 31988. S. 57 f.

gels<sup>22</sup> deutlich. Nur im Sinne dieser Schlegelschen ‚Allegorie des Unendlichen‘, gerichtet auf Vollendung des Werks durch die Vielheit seiner einander ablösenden Kritiken, die sich in der Negation potenzierende Reflexion,<sup>23</sup> fände der Begriff Unendlichkeit berechtigt Anwendung auf Friedrichs Werk. Nicht durch eine vermeintlich absolute Größe der Bildfläche wird der Bildraum entgrenzt, sondern durch seine Verlängerung in den Wahrnehmungsraum des Betrachters.<sup>24</sup> Dies soll an einigen Bildbeispielen verdeutlicht werden.

Die Anonymität und tendenzielle Flächigkeit zum Beispiel der *Frau vor der untergehenden Sonne* (um 1818, BS 249) läßt keine Einfühlung im psychologisch konkreten Sinne zu. Keineswegs fordert sie den Betrachter zu persönlicher Teilnahme auf, wie es die Aufgabe der Repoussoirfigur war. Trotz ihrer relativen Größe hält sie kaum das Interesse fest, das sich vielmehr sogleich dem Hintergrund zuwendet und die Gestalt eher wie den eigenen Schattenwurf erscheinen läßt. Weder inhaltliche noch räumliche Bezüge entfalten sich zwischen Figur und Landschaft. Der Weg, auf dem die Frau steht, führt wie in anderen

<sup>22</sup> Siehe hierzu Walter *Benjamin*: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Frankfurt a. M. 1973. S. 62 ff., auch in bezug auf Novalis.

<sup>23</sup> In bezug auf die bildende Kunst muß diese Verlagerung des Allegoriebegriffs auf die kritische Rezeption scharf gegen Motive aus der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts abgehoben werden, die in der emotionalisierten subjektiven Betrachtung des Werks dessen Verlebendigung sucht; dazu Oskar *Bätschmann*: Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Hrsg. von Wolfgang *Kemp*. Köln 1985. S. 183 ff.

<sup>24</sup> *Brötje*: a. a. O. (Anm. 4). S. 52, stellt fest, daß die Landschaftszonen als linear begrenzte homogene Flächenstreifen sich zwar auf das Bildfeld als „Flächengröße bzw. Raumgröße beziehen, aber nicht in ihrer Gesamtheit als mit dieser identisch gesehen werden können, weil sie als Streifen ihre Grenzen unterlaufen.“ Hieraus glaubt Brötje den Schluß ziehen zu müssen, „daß die Landschaft in ihrer räumlichen Erstreckung teil hat an einer feststehenden, unveränderlichen Raumgröße, mit der sie nachgewiesenerweise niemals identisch werden kann und die deshalb die Unendlichkeit des Raumes zur Anschauung bringt.“ Umgekehrt wäre aus der partiellen Unabhängigkeit der Linie von der Bildfläche zu folgern: Nicht die traditionelle Begrenztheit des Tafelbilds durch seine Rahmung, sondern die innere ästhetische Struktur begründet die Öffnung der geschlossenen Komposition zu einer potentiell unendlich fortsetzbaren. Dies bedingt die schon von Börsch-Supan beobachtete ‚Teilbarkeit‘ von Friedrichs Landschaften und bringt wiederum das Prinzip der Reihung zur Geltung. Auch Friedrichs Vorliebe für Bilderzyklen sprengt bereits die autonome Größe des begrenzten Bildfelds. Der Begriff des ‚Unendlichen‘ ergibt nur dann einen Sinn, bezieht man ihn auf die in der gereihten Flächenstruktur Friedrichscher Landschaften sich andeutende Möglichkeit einer Aufhebung des geschlossenen Werkcharakters. – Dieses Ausgreifen der ästhetischen Struktur über die ihr durch die Gattung des Tafelbilds gesetzten Grenzen findet zwar auch in Friedrichs Gesamtkunstideen einen Niederschlag, die wie seine Bilder die Rezeption ins Zentrum stellen. Allerdings handelt es sich hier um eine religiöse Konzipierung der Bildwahrnehmung, die dem Gebet gleichgestellt wird, das Bild also als das Göttliche schlechthin auffaßt. Jene Wesensschau, in der die reflexiven Qualitäten der Wahrnehmung wieder aufgehoben werden, ist nicht nur der Kern von Friedrichs Kunstauffassung, sie macht auch den Inhalt der ‚Gotik als Vision‘ aus, wie im folgenden zu zeigen ist.

Darstellungen nicht in den Bildraum hinein, sondern scheint plötzlich zu enden. Die genau bildparallele Aufrichtung der Rückenfigur, die meist weder in einem ‚realistischen‘ Größenverhältnis zur Landschaft erscheint, noch als Person charakterisiert wird, zeigt die Verdoppelung des Betrachters an. In dem zur altdeutschen Tracht oder zum bürgerlichen Anzug<sup>25</sup> verallgemeinerten Zeitkostüm ist der zeitgenössische Bildbetrachter, keine dem Bildgeschehen angehörende Figur, zur Darstellung gebracht.<sup>26</sup> Der Betrachter wird in das Bildinnere versetzt, insofern also die Funktion des perspektivischen Bildraums als fiktiver Verlängerung des Betrachterstandpunkts scheinbar erfüllt. Als axiale, den Landschaftsraum übergreifende Rückenfigur negiert der im Bild reproduzierte Betrachter zugleich jedoch den homogenen Bildraum, verweist er den Betrachter wiederum *vor* die Bildfläche. Der Bildraum wird durch diesen Umschlag zwischen ihm und das Bild, in den Prozeß der Wahrnehmung, verlegt.<sup>27</sup>

Radikal ausgeprägt zeigt sich die Funktion der Rückenfigur im *Mönch am Meer* (1808/1809, BS 168), obgleich hier die Verdoppelung des Betrachters weder durch die bürgerliche Tracht vermittelt wird, noch die Flächensynthese durch die Größe der Figur verdeutlicht wird. Gleichwohl ist die überlängte Mönchsgestalt, zumal die im Bogen verlaufende Strandlinie sich kaum einer räumlichen Lesweise erschließt,<sup>28</sup> in den Bildraum nicht integrierbar, zeigt sich die Figur allein in der Fläche verankert. Ins Schwanken gerät dadurch eine allegorische Lesweise, die aus der räumlichen Distanz zwischen dem Mönch und der Weite des Meeres die Verkörperung eines transzendentalen Inhalts ableitet.

Die Verkehrung von Innen und Außen, wie sie durch die Verdoppelung des Betrachters in der Rückenfigur gegeben ist, zeigt sich auf andere Weise in der

<sup>25</sup> Exemplarisch *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1818, BS 250).

<sup>26</sup> *Kemp*: a. a. O. (Anm. 19). S. 51 f., sieht ebenfalls eine „Institutionalisierung der Betrachterperspektive durch einzelne stellvertretende Figuren“, deutet die Rückenfigur jedoch im Sinne eines traditionellen Sujets als Ausdruck für einen „transzendentalen Standpunkt“, ein „verinnerlichtes Sehen“, das „aus der vorgegebenen Distanz des Menschen zur Natur einen Zustand der Distanzlosigkeit zu erreichen“ suche.

<sup>27</sup> Die Transformierung des Bildraums in den Prozeß der Rezeption spiegelt sich auch im romantischen Vergleich der Malerei mit der Musik, der mit Vorliebe als Grundlage der Abstraktion angeführt wird; siehe z. B. Klaus *Lankheit*: Die deutsche Frühromantik und die Grundlagen der ‚gegenstandslosen‘ Malerei. In: *Neue Heidelberger Jahrbücher* 1950. S. 55 ff. Da Lankheit bei der bloßen Aufzählung von formalen und ideengeschichtlichen Erscheinungsformen der Abstraktion verharrt, ist für ihn der Widerspruch unauflösbar, daß „sich die Musik in einem zeitlichen Nacheinander entwickelt, die Malerei aber in der Gleichzeitigkeit der Fläche wirkt“, für die Romantik dieses aber „kein Hindernis für die Vergleichbarkeit“ darstelle (ebd. S. 81).

<sup>28</sup> Vgl. *Brötje*: a. a. O. (Anm. 4). S. 66 f.

Architekturdarstellung. Architektonische Elemente werden von Friedrich mit Vorliebe auf das Prinzip der Öffnung konzentriert. Fensterausblicke ebenso wie die Bogenöffnungen gotischer Ruinen vermitteln zwischen Innen und Außen, Vordergrund und Hintergrund; meist ‚rahmen‘ sie ein Stück Himmel und verweisen durch ihre Einbindung in übergeordnete Bildsymmetrien zugleich auf den planen Bildgrund als ästhetisch strukturierter Fläche. Die ambivalente Beziehung des architektonischen Sujets zur Raumordnung auf der einen, zur Flächenstruktur auf der andern Seite läßt sich wie folgt in Analogie zur Funktion der Rückenfigur beschreiben.

Am Beispiel der *Frau am Fenster* (Abb. 6) zeigte Brötje, daß die Architektur der Fensterwand nur in ihren unteren und seitlichen, asymmetrisch geordneten Bereichen als raumorganisierendes Element gezeigt ist, während das Fensterkreuz eine vollkommene Symmetrie in sich und zur Bildfläche entwickelt, so daß Innen und Außen als Werte einundderselben Flächenbildung erscheinen, d. h. die Fensterfläche für den Betrachter zu einem Teil der Bildfläche wird.<sup>29</sup> Der Rückbezug in der Fensteröffnung auf die Bildfläche ersetzt hier die flächenbindende Funktion der Rückenfigur. Denn die Frauengestalt in diesem Bild ist im Unterschied zur *Frau vor untergehender Sonne* in ihrer körperlichen Eigenwertigkeit gegenüber der Architektur weitgehend betont. Der Bildschwerpunkt liegt dabei auf der großen Fensteröffnung, die das darunter dargestellte Aus-dem-Fenster-Sehen auf den Betrachter bezogen wiederholt und diesen dabei vor die Bildfläche verweist. Im Bild selbst ist damit der schon beschriebene Wechsel vom illusionistischen Bildraum zum Wahrnehmungsraum vorgenommen, Bildraum wird zur reflektierenden Betrachtung umgedeutet. An die Stelle eines symbolischen Verweises auf feststehende inhaltliche Größen tritt die Selbstbewegung der Wahrnehmung. Es wäre im Anschluß an Wilhelm Emrichs Überlegungen zum Symbol in Goethes Werk<sup>30</sup> zu fragen, ob nicht die Brechung der Raumwahrnehmung in Friedrichs Bildern dem Wesen des philosophischen Begriffs, wie ihn Hegel entwickelte, nahekommt. Ein Verständnis der Friedrichschen Sujets als unmittelbar in ihrer Anschaulichkeit sich erschlie-

<sup>29</sup> Ebd., S. 70 f. . . . Friedrich nimmt durch diese innerbildlich hergestellte Analogie zwischen Architektur und Flächenkomposition die Ende des 19. Jahrhunderts von Hildebrand vorgenommene theoretische Begründung der künstlerischen Form als des ‚architektonischen‘ Inhalts vorweg, der deutlich gegen den ‚imitativen‘ Gehalt abgesetzt und allen Gattungen zugesprochen wird. Adolf Hildebrand: *Kunsttheoretische Schriften*. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Strasbourg 1893, Baden-Baden/Strasbourg 1916; Vorwort zur dritten Auflage, S. 5: „Architektur fasse ich dann nur als Bau eines Formganzen unabhängig von der Formensprache.“

<sup>30</sup> Wilhelm Emrich: *Symbolinterpretation und Mythenforschung*. Möglichkeiten und Grenzen eines neuen Goetheverständnisses. In: *Euphorion*. Zeitschrift für Literaturgeschichte, 47. 1953, bes. S. 41 und S. 60 ff.

ßende, durch Zeitdokumente nur zu ergänzende Sinnbilder läßt ihre innerbildliche Metamorphose hingegen unberücksichtigt. Im folgenden soll gezeigt werden, daß diese methodische Harmonisierung von ästhetischer Form und Sujethalt durch die Romantik in Gang gesetzt worden ist, daß sogar von Friedrich selbst die Rückbindung der bereits verselbständigten künstlerischen Bildmittel an konventionelle Inhalte versucht wurde.

### C. Strategien der Assimilation

#### 1. Versöhnung von Geometrie und Natur in der Identitätsphilosophie Schellings

Lankheit hat die Grundgedanken der Schellingschen Philosophie nicht nur als verbindlich für alle Romantiker hingestellt, sondern sie zum Inhalt der abstrahierenden Formensprache schlechthin erklärt. Die neueren ikonographischen Untersuchungen zu Friedrichs Kunst sind ihm hierin gefolgt, wenn die naturmystische Grundhaltung auch nicht mehr nur bei Schelling, sondern bei Schleiermacher, Arndt u. a. gefunden wurde. Hier soll gezeigt werden, inwiefern das naturmystische Denken Abstraktion abbildet, um die Eigenwertigkeit der künstlerischen Abstraktion deutlicher hervortreten zu lassen.

Novalis wollte in der Poesie das mathematische Denken zur Aufdeckung des ‚Geistes der Natur‘ einsetzen und begriff infolge seiner Beschäftigung mit Integral- und Differentialrechnung die endliche Welt als Reduktion unendlicher Dimensionen. Er glaubte an die Möglichkeit, das Innere der Natur durch ihre Zurückführung auf abstrakte Formeln entschleiern zu können, die zugleich a priori gelten, also nicht durch Erfahrung begründet sein sollten. Folgerichtig war in seiner Vorstellung das Arbeiten mit gegenständlichen Größen durch das Denken in Funktionen und Beziehungen zu ersetzen.<sup>31</sup>

Das hierdurch als formale Einheit beschriebene Verhältnis zwischen dem Endlichen und Unendlichen, dem Einzelnen und Ganzen, kennzeichnet auch Schellings Denken. Die charakteristische Einzelform zu bewahren und in ihr dennoch das Allgemeine zu zeigen, war ein Postulat seiner Kunstphilosophie, die „die Basis der Kunst und also auch der Schönheit in der Lebendigkeit der

<sup>31</sup> Wilhelm Emrich: Der Universalismus der deutschen Romantik. Mainz/Wiesbaden 1964. S. 12 ff., stellt ebenfalls eine Verbindung zur abstrakten Kunst her.

Natur“ nachzuweisen suchte.<sup>32</sup> Die Natur sollte nicht formal idealisiert, sondern in ihrem ‚Wesen‘ erfaßt werden, die an Winckelmanns Auffassung kritisierte Trennung des Begriffs des Schönen und der schönen Form überwunden, „das Bedingte zum Unbedingten gehoben, das Menschliche ein Göttliches werden“,<sup>33</sup> die „lautere Kraft der Dinge mit der Kraft unseres Geistes“ zusammenfließen, so daß „aus beiden nur Ein Guß wird“.<sup>34</sup> Das Natur und Begriff einende Prinzip findet sich jedoch nicht in der äußeren Gestalt der Natur: „Betrachtet die schönsten Formen, was bleibt übrig, wenn ihr das wirkende Prinzip aus ihnen hinweg gedacht habt? Nichts als lauter unwesentliche Eigenschaften, dergleichen Ausdehnung und räumliches Verhältniß sind“. Gesucht ist vielmehr die „Kraft . . ., welche die Mannichfaltigkeit der Theile der Einheit eines Begriffs unterwirft, von der Kraft an, die im Krystall wirkt, bis zu der, welche wie ein sanfter magnetischer Strom in menschlichen Bildungen den Theilen der Materie eine solche Stellung und Lage untereinander gibt, durch welche der Begriff, die wesentliche Einheit und Schönheit sichtbar werden kann.“<sup>35</sup> In der ‚unbewußt‘ entstandenen Regelmäßigkeit von anorganischen und organischen Strukturen und physikalischen Gesetzmäßigkeiten erscheint der ‚Begriff‘ der Natur, den die Kunst erfassen soll: „Die Wissenschaft, durch welche die Natur wirkt, ist freilich keine der menschlichen gleiche, die mit der Reflexion ihrer selbst verknüpft wäre: in ihr ist der Begriff nicht von der That, noch der Entwurf von der Ausführung verschieden. Darum trachtet die rohe Materie gleichsam blind nach regelmäßiger Gestalt, und nimmt unwissend rein stereometrische Formen an, die doch wohl dem Reich der Begriffe angehören, und etwas Geistiges sind im Materiellen. Den Gestirnen ist die erhabenste Zahl und Meßkunst eingeboren, die sie, ohne einen Begriff desselben, in ihren Bewegungen ausüben . . . Diese werktätige Wissenschaft ist in Natur und Kunst das Band zwischen Begriff und Form, zwischen Leib und Seele . . ., so wird das Kunstwerk in dem Maße trefflich erscheinen, in welchem es uns diese unverfälschte Kraft der Schöpfung und Wirksamkeit der Natur wie in einem Umrisse zeigt.“<sup>36</sup>

<sup>32</sup> K. F. A. Schelling: Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur (1807). In: Schellings Werke. Hrsg. von Manfred Schröter, 3. Ergänzungsband, München 1968. S. 391 ff., Zitat S. 421; vgl. dazu Lorenz Dittmann: Schellings Philosophie der bildenden Kunst. In: Probleme der Kunstwissenschaft I. Berlin 1963, S. 38 ff.

<sup>33</sup> Schelling: a. a. O. (Anm. 32). S. 396.

<sup>34</sup> Ebd., S. 399.

<sup>35</sup> Ebd., S. 399. Hier werden Korrespondenzen zu Franz Anton Mesmers Theorie des allgemeinen Fluidums deutlich; vgl. Wolfgang Kretschmer: Magie und Naturwissenschaft – Franz Anton Mesmer, Arzt und Magier. In: Antaios. VII. Stuttgart 1966. S. 405 ff.

<sup>36</sup> Schelling: a. a. O. (Anm. 32). S. 399 f.

Als Emanation eines im Prozeß der Kristallisation sinnfälligen „Kunsttrieb(s)“<sup>37</sup> wird das Kunstwerk selbst zur Natur. „Werke, denen dieß Siegel bewußtloser Wissenschaft fehlt, werden durch den fühlbaren Mangel an selbständigem von dem Hervorbringenden unabhängigem Leben erkannt, da im Gegentheil, wo diese wirkt, die Kunst ihrem Werk mit der höchsten Klarheit des Verstandes zugleich jene unergründliche Realität ertheilt, durch die es einem Naturwerk ähnlich erscheint.“<sup>38</sup> Der Künstler gelangt zur Erkenntnis des ‚Naturgeistes‘ durch Abstraktion von der sichtbaren Natur: „Er muß sich also vom Produkt oder vom Geschöpf entfernen, aber nur um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben und diese geistig zu ergreifen.“<sup>39</sup> Zuvor aber muß er „sich selbst verleugnen und ins Einzelne hinabsteigen, die Abgeschiedenheit nicht scheuend, noch den Schmerz, ja die Pein der Form.“<sup>40</sup> Den Weg vom Charakteristischen zur höchsten Schönheit, in der die Form ‚vernichtet‘ werde, stellt Schelling an der Naturgeschichte wie der Kunstgeschichte dar. Winckelmanns Ideal der höchsten Einfalt wird durch die organische Einbindung des Charakteristischen schließlich nur ergänzt: „Wenn wir daher diese hohe und selbstgünstige Schönheit nicht charakteristisch nennen können, inwiefern dabei an Bedingtheit der Erscheinung gedacht wird, so wirkt in ihr das Charakteristische dennoch ununterscheidbar fort, wie im Krystall, ist er gleich durchsichtig, die Textur nichtsdestoweniger besteht: jedes charakteristische Element wiegt, wenn auch noch so sanft, mit, und hilft die erhabene Gleichgültigkeit der Schönheit bewirken.“<sup>41</sup>

Eine unmittelbare Identifizierung des Einzelnen mit dem Ganzen ist auch für Friedrichs Anschauung kennzeichnend, die das Charakteristische als Gerüst versteht, das durch eine wie auch immer vorstellbare Erfahrung mit dem ‚Naturgeist‘ bekleidet wird. Dieser ‚Geist der Natur‘, den Schelling mit dem im Kristall wirkend vermuteten unbewußten Formwillen der Natur in Verbindung brachte, korrespondiert mit dem mathematischen Grundgesetz Friedrichscher Bildkompositionen. Seine vom empirischen Naturstudium streng abgegrenzte Kompositionsarbeit im Atelier, mithin die Zusammensetzung der Einzelmotive nach den beschriebenen geometrischen Gesetzen verbindet sich für Friedrichs Vorstellung mit dem ‚Göttlichen‘ in der Natur. Die in der Innenschau ‚empfundene‘ geometrische Kompositionsfigur, nicht die im einzelnen abgebildete Natur macht für ihn, durchaus im Sinne der Schellingschen Kunstphilosophie, das

<sup>37</sup> Ebd., S. 404.

<sup>38</sup> Ebd., S. 400 f.

<sup>39</sup> Ebd., S. 401.

<sup>40</sup> Ebd., S. 404.

<sup>41</sup> Ebd., S. 407.

Wesen der Natur wie der Kunst aus.<sup>42</sup> Im Gegensatz jedoch zu dieser Denkfigur ist mit Friedrichs künstlerischem Prinzip keineswegs ein Aufgehen des einzelnen Motivs in der abstrakten Flächenfigur verbunden. Die von der Flächenkomposition geleistete Verlegung des Bildraums in den Wahrnehmungsprozeß bedeutet das Gegenteil einer mystischen Aufhebung der Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, da der Betrachter immer wieder auf die eigene Rezeptionsweise zurückgeworfen wird. In Schellings Übertragung der Naturphilosophie auf die Ästhetik ist also die abstrahierende Vereinzelung des Bildmotivs nur teilweise abgebildet, wie sie Friedrich, in Fortsetzung klassizistischer Tendenzen, radikal verwirklichte, insofern nämlich das Beharren auf dem ‚Charakteristischen‘ unvermittelt neben dem nur durch mystische Union mit ihm verbundenen Ganzen bleibt. Diese Auffassung entspricht eher Runge's Technik, der das figürliche Detail von der Flächengliederung getrennt hält und zugleich mit dieser kongruent zeigt. Das Naturmotiv bei Friedrich verweist zwar auch auf die Flächenordnung, die, in Schellings Diktion, den ‚lebendigen Begriff‘ der Natur und der Kunst zeigt und in Friedrichs Vorstellung der von einer ‚inneren göttlichen Stimme‘ eingegebenen, von der empirischen Natur unabhängigen, Kompositionsfigur entspricht. Wie an *Frau am Fenster* gezeigt wurde, ist das Gegenständlich-Figürliche jedoch nicht wie bei Runge als unabhängiges Element auf die Flächenordnung projiziert, es steht vielmehr in einer spannungsvollen Beziehung zu dieser, so daß das Rezeptionsverhalten in der beschriebenen Weise verändert wird. Das einzelne Motiv, wie in jenem Bild z. B. die Architektur, ist zum einen durch den fehlenden physisch vermittelten Zusammenhalt auf sich selbst zurückgeworfen – verdinglicht. Zum andern wird es, seiner Dinglichkeit entkleidet, selbst zur Flächenfigur. Bei Runge stehen dagegen die sinnlichen und die abstrakten Qualitäten seines Bildvokabulars unvermittelt nebeneinander. Ihr Verhältnis ist das der Addition.

Schellings Forderung einer zugleich ‚seienden‘ und bedeutenden Symbolik<sup>43</sup> thematisiert die an Friedrichs Werk beschriebene doppelte Bindung der Linie an Gegenstand und Flächenfigur. Die Dimension des Bedeutens im Sinne eines symbolischen Verweisens ist bei Schelling wie bei Friedrich durch die Beziehung des Einzelnen zu einem abstrakten Ganzen gekennzeichnet, darin jedoch

<sup>42</sup> Ein vom Gegenstandsschen abgezogenes ‚reines Sehen‘ ist der Inhalt folgender Passage: „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere von außen nach innen“ (zit. nach Sigrid Hinz: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. München 1968. S. 92).

<sup>43</sup> Zum Symbolbegriff Schellings siehe Bengt Algot Sörensen: Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Kopenhagen 1963. S. 248 ff.

auch tendenziell aufgehoben. Während aber die mystische Union von Geist und Natur *jede* Spannung zwischen dem Charakteristischen und dem Ganzen aufhebt, setzt der partielle Verlust symbolischer Verweisungskraft Friedrichscher Bildmotive eine Wechselbeziehung zwischen beiden – dem empirischen Naturmotiv und dem ästhetischen Ganzen – in Kraft. Wie am Beispiel der *Frau am Fenster* gezeigt, ist die Architektur insofern Bedeutungsträger, als sie auf die als reine Fläche gestaltete Himmelssphäre verweist. Durch den Begriff des Verweisens, der die Losgelöstheit des bezeichnenden Gegenstands vom bezeichneten Inhalt voraussetzt, ist jedoch die besondere Art dieser Beziehung des Einzelnen zum abstrakten Ganzen nicht zu fassen. Die Architektur in *Frau am Fenster* wird selbst zur Flächenfigur, d. h. Einzelnes und Ganzes fallen im Bereich des Fensterkreuzes in eins, während die anderen Teile der Architektur in ihrer reinen Dinghaftigkeit verbleiben.<sup>44</sup>

In der naturmystischen Anschauung Schellings wie Friedrichs wird die Transformierung des Naturgegenstands in ein abstraktes Ordnungssystem als Schau des Göttlichen zwar abgebildet, doch ist das Spezifische der romantischen Allegorie, die Spannung zwischen Konkretion und Abstraktion in dieser Abbildung zugleich ausgelöscht. Darin liegt die assimilierende Funktion auch der religiös-patriotischen Interpretationen des Friedrichschen Werks begründet. Die Übernahme der von den Romantikern wiedereingeführten mystischen Formel der ‚Wesensschau‘ durch die Ikonologie, ob nun als Vision des Göttlichen oder der nationalen Zukunft definiert, akzeptiert jene irrationalistischen Denkmuster als adäquate Interpretationsmodelle. Friedrichs Kunst wird damit historisiert, künstlerische Form und traditionelle Gegenständlichkeit werden über den Umweg mystischer Synthesegedanken wieder vereint.

## 2. Der gotische Dom als Vereinigungssymbol

### a) Rezeption als Vision. Friedrich Schlegels ‚kristalline Gotik‘

Schellings Postulat einer unmittelbaren Übereinkunft von Kunst und Natur in der Wesensform findet im zeitgenössischen Idealbild des Gotischen eine anschauliche Entsprechung. Die am unvollendeten Kölner Dom inspirierte Hym-

<sup>44</sup> Der dialektische Zusammenhang zwischen Zweischichtung und Synthese bei Friedrich ähnelt dem von *Emrich*: a. a. O. (Anm. 30). S. 63, für Goethes Symbolik reklamierten Prinzip der Verdoppelung des künstlerischen Motivs in eine vordergründig-reale und eine traumhaft-ideale Sphäre.

ne Friedrich Schlegels, in der die Fertigstellung des Baus in einer gleichsam visionären Schau vorweggenommen wird, etabliert im Bild der Gotik den Mythos des ‚reinen Sehens‘ und durch ihn die Synthese aus Baukunst und Natur: Die zukünftigen Türme sollen „gleichsam unermessliche Gewächse von lauter Schnitzwerk zusammengewunden und stolz in die Höhe schießend“ sein, während die „Träger mit all ihren Schwibbogen, ihren Verzierungen, ihren Knospen, Spitzen und Türmen einem Walde“ glichen. „Auch die gotischen Säulen . . . hat man mit der stolzen Wölbung eines hohen Baumganges nicht ungeschicklich verglichen . . . Und wenn das Ganze von Außen mit allen seinen zahllosen Türmen und Türmchen aus der Ferne einem Walde nicht unähnlich sieht, so scheint das ganze Gewächse, wenn man etwas näher tritt, eher einer<sup>45</sup> ungeheuern Krystallisation zu vergleichen. Es gleichen, mit einem Worte, diese Wunderwerke der Kunst, in Rücksicht auf die organische Unendlichkeit und unerschöpfliche Fülle der Gestaltung, am meisten den Werken und Erzeugnissen der Natur selbst. Wenigstens für den *Eindruck* ist es dasselbe, und so unergründlich reich die Struktur, das Gewebe und Gewächse eines belebten Wesens dem untersuchenden Auge ist, ebenso unübersehlich ist auch der Gestaltenreichtum eines solchen architektonischen Gebildes.“<sup>46</sup>

Während der junge Schlegel die Wesensbestimmung der Kunst aus der Natur noch heftig kritisiert hatte,<sup>47</sup> sind für den Apologeten der neudeutsch-christlichen Historienmalerei naturmystische Vorstellungen zu wichtigen Argumentationshilfen geworden. Die Beschreibung des Doms als kristallinisch-vegetables Gebilde formuliert die naturphilosophische Einheitsidee. Das Kristallinische deutet auf „die innere Geometrie der Natur“, die in „tiefer Berechnung der künstlichen Struktur des ganzen Gebäudes“<sup>48</sup> ausgedrückt sei. Der seine Formen aus der Pflanzennatur entlehrende Zierrat, vegetabilische Verkleidung dieses Strukturgesetzes, spricht für die Präsenz des Einzelnen, Charakteristischen, das für die Mannigfaltigkeit des Ganzen verantwortlich ist und es, im Sinne eines nationalen Stils, von den ‚leeren‘ Formen des Klassizismus abgrenzt.

<sup>45</sup> alternative Schreibweise: ‚einem unermesslichen Gebilde der krystallisierten Natur‘

<sup>46</sup> Friedrich *Schlegel*: Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich (1804/5). In: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst. Hrsg. von Hans *Eichner* (Kritische Schlegel-Ausgabe Bd. 4). München/Paderborn/Wien 1959. S. 177 f., Hervorhebung von R. P.

<sup>47</sup> Friedrich *Schlegel*: Über das Studium der griechischen Poesie, in: *ders.*: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Wolf Dietrich *Rasch*. München 1972. S. 124 ff.: „So denken viele: Schöne Kunst sei gar nicht Eigentum der ganzen Menschheit; am wenigsten eine Frucht künstlicher Bildung. Sie sei die unwillkürliche Ergießung einer günstigen Natur . . . So hat man einen einzelnen Bestandteil der schönen Kunst, einen vorübergehenden Zustand derselben in einer frühern Stufe der Bildung mit ihrem Wesen selbst verwechselt.“

<sup>48</sup> *Schlegel*: a. a. O. (Anm. 46). S. 179.

Die Verwandlung des Bauwerks in ein gleichsam natürlich gewachsenes Gebilde beruft sich auf den Augeneindruck, der, die Ebene der Reflexion abschließend, direkt ins Programmatische gewendet wird. Dabei richtet sich die Wahrnehmung nicht auf „das Große dieses erhabenen Bruchstücks“, sondern auf die imaginierte vollendete Domgestalt.<sup>49</sup> Auf diese, nicht auf die zuvor von Schlegel beschriebene „edle Einfalt“ der vorhandenen Bauruine, zielt sein Vergleich von Architektur und Natur. Dem Gedachten, der architektonischen Konzeption also, kommt Naturcharakter zu, im Medium der Vision wird diese auf die Stufe einer höheren Wirklichkeit gehoben.<sup>50</sup>

Die Bestandteile für seine gedankliche Konstruktion entlehnt Schlegel zwei auf den ersten Blick unverbundenen Traditionen. Deutlich nimmt er Bezug auf den Mythos von der Entstehung der Gotik aus dem Wald, welchem durch die Fiktion eines Augeneindrucks ebenfalls Realitätscharakter verliehen wird. Den bereits im 18. Jahrhundert entdeckten und besonders im Landschaftsgarten gepflegten ‚Naturcharakter‘ der Gotik<sup>51</sup> verbindet Schlegel mit dem naturmystischen Kristallmotiv, das den geistigen Charakter der Natur und der mit ihr in eins gesetzten Baukunst verkörpert. Die ein Wahrnehmungserleben suggerierende Beschreibung des vollendeten Baus ist also eine höchst stilisierte, zusammengesetzt aus der naturphilosophischen Metaphorik des Kristalls und der Idee von der ‚natürlichen‘ Gotik. Schlegel lieferte mit dieser ins Visionäre gesteigerten Idealbeschreibung des Gotischen ein Rezeptionsmodell, das bis ins 20. Jahrhundert wirksam und dazu angetan war, das Kunstwerk über die Erfahrung, Empfindung oder Vision als ‚geistige Natur‘ und wie die Natur als unendliche Ausdehnung zu begreifen. Die an der Bauruine des Kölner Doms entfaltete Vorstellung einer idealen Gotik verweist überdies auf das Gegenüber von Ruine und idealisierten gotischen Kathedralen in Friedrichs Werk, Motive, die gleichfalls die Analogie des Gebauten zur Natur thematisieren.

<sup>49</sup> Zitate ebd., S. 177 f.

<sup>50</sup> Hierin liegt der bezeichnende Unterschied zu *Goethes* Schrift ‚Von deutscher Baukunst‘ (1773). In: Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte. Hrsg. von Heinz Nicolai, Bd. 1. Hamburg/München/Stuttgart 1971. S. 479 ff. Im Gegensatz zu Schlegel, der die Gotik „nicht so sehr liebte, wie lieben wollte“ (siehe Anm. 46, S. XXXII), fürchtete Goethe sich „vorm Anblick eines mißgeformten krausborstigen Ungeheuers“, um dann durch den Anblick des Straßburger Münsters wunderbar überrascht zu werden. Sein Hymnus folgt der Betrachtung des Baus „von allen Seiten, aus allen Entfernungen in jedem Licht des Tages“ und gründet sich auf den neu empfundenen Geschmack an „tausend harmonisierenden Einzelheiten“, die „mehr gefühlt als gemessen“ (S. 483) werden müßten.

<sup>51</sup> Zur Entstehung der sentimentalischen Neogotik aus der englischen Gartenästhetik siehe A.Kamphausen: *Gotik ohne Gott. Ein Beitrag zur Deutung der Neogotik des 18. und des 19. Jahrhunderts.* Tübingen 1952. S. 16 ff.

In Schlegels Unterscheidung zwischen vegetabilem Zierrat und geometrischer Struktur ist zudem eine Trennung zwischen ‚Kern‘ und ‚Schale‘ vorgenommen, die in der Gotikrezeption des Sturm und Drang noch nicht zu finden ist. Während Goethe den unendlichen Formenreichtum der gotischen Baukunst als Vielfältigkeit der Mauerfläche ansieht, und für dieses ästhetische Prinzip die Metapher des Baums wählt,<sup>52</sup> ist das Vegetabile für Schlegel allein die Gestalt des Bauschmucks, dem „innere Geometrie“ zugrundeliegt. Während Goethe im Bild des Vegetabilen die Architektur als Ganzes begreift, trennt Schlegel die Baugestalt in den vegetabilen Schmuck und die von ihm umkleideten geometrischen und stereometrischen Figuren: „Dreieck und Quadrat, nebst der Kugel und Kreuzform“.<sup>53</sup> Die Bedeutung der gotischen Baukunst, die „das Unendliche gleichsam unmittelbar darstellen und vergegenwärtigen“ könne, „auch ohne Anspielung auf die Ideen und Geheimnisse des Christentums“,<sup>54</sup> ruht auf der impliziten Voraussetzung, daß die im vegetabilen Ornament nachgebildete Naturfülle symbolisch auf das Wesen der Natur verweise. Die Termini „innere Geometrie der Natur“ und „krystallisierte(n) Natur“, die Schlegel mit den genannten mathematischen Grundformen der Architektur in Verbindung bringt, beziehen sich auf den naturmystischen Begriff einer ‚geistigen Natur‘.

Die gegenüber Goethes Hymnus deutlich gewordene Polarisierung der ganzheitlichen Bauform in eine vegetabile und eine kristallinische Komponente bildet, bezogen auf die Genese der modernen Baukunst, bereits das Auseinander-treten von Konstruktion und Ornament ab, das in der Architekturtheorie mit der Ausbreitung industrieller Bautechnik zum zentralen Problem wird. Voraussetzung für den Einsatz des naturmystischen Einheitspostulats ist also auch hier die Bewußtwerdung einer ‚Zweischichtigkeit‘ künstlerischer Produktion. Das

<sup>52</sup> *Goethe*: a. a. O. (Anm. 50). S. 482. Um die Einförmigkeit des monumentalen Mauerwerks zu vermeiden, habe der Genius Erwin von Steinbach eingegeben: „vermannigfaltige die ungeheure Mauer, die du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hocherhabenen, weit verbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen, und Blättern wie der Sand am Meer, ringsum, der Gegend verkündet, die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters.“ Der Vergleich des Münsters mit der vegetabilen Natur dient der Verteidigung des gotischen und vermeintlich deutschen Baustils gegen die ‚welsche‘ Vorliebe für Maß und Ordnung. ‚Natur‘ und ‚Empfindung‘ rechtfertigen die Ganzheitlichkeit des Gebäudes gegenüber den klassizistischen Prinzipien der Proportion. „Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele (S. 483) . . . wie froh konnte ich ihm meine Arme entgegenstrecken, schauen die großen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Teilen belebt; wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen“ (S. 484). Goethes Naturvergleich bezieht sich auf die „bildende Natur“ und den „gottgleichen Genius“ des Baumeisters, der „aus inniger, einiger, eigner, selbständiger Empfindung“ das Gebilde „zum charakteristischen Ganzen“ (S. 485) schuf.

<sup>53</sup> *Schlegel*: a. a. O. (Anm. 46). S. 179.

<sup>54</sup> *Ebd.*, S. 180.

in Schlegels Gotikvision beobachtete Dissoziieren der organischen Baugestalt läßt sich an diesem Punkt durchaus auch mit den Wesenszügen der zeitgenössischen Malerei in Zusammenhang bringen. Der Trennung von Konstruktion und Ornament entspricht hier der Bruch zwischen geometrischer Flächenkomposition und figurlich-gegenständlichem Sujet, wie er an Friedrichs und Runges Bildgestaltung deutlich wird. Es liegt von daher schon nahe, in Friedrich visionären Gotikbildern einen ähnlichen Versuch zur Thematisierung und Lösung einer innerkünstlerischer Problematik zu vermuten.

Friedrich würde demnach im Thema der Gotikvision die kunstsymbolischen Funktionen der Architekturdarstellung fortsetzen und dabei, in Analogie zu Schlegel, ein mystisches Wahrnehmungskonzept Einheit stiften lassen zwischen Natur- und Kunstform.

## b) Der gotische Dom als Allegorie auf die künstlerische Gestaltung im Werk Friedrichs

### (1) Ästhetische und mystische Transparenz. Die Doppelgestalt der Gotik

Im Motiv der Ruine wiederholt sich die Flächenfunktion der Fensteröffnung „als Moment einer Relativierung des Gegenständlichen“.<sup>55</sup> Wie bereits beschrieben wurde, tendiert Architektur als Ruine bei Friedrich nicht nur selbst tendenziell zur Flächengestalt, sondern sie verweist außerdem, im Fensterausblick, auf den planen Bildgrund. Die bildzentrale Position der Bogenöffnung in *Ruine im Riesengebirge* (1830/34, BS 415) etwa unterstreicht diese Aufgabe der Architektur als eines Flächen- oder Formsymbols gegenüber dem in seinen zweckhaften Funktionen noch unangetasteten Haus vor der Ruine. Das Phänomen der Transparenz erscheint also doppelt interpretierbar als physische Öffnung zum Naturraum zum einen, als Changieren zwischen Raum- und Flächenstruktur zum andern.

In *Abtei im Eichwald* (1809/10, BS 169) ist wie in *Frau am Fenster* die durch die angedeutete Bildhandlung noch ansatzweise räumlich interpretierbare untere Öffnung in einer zweiten darüberliegenden Fensteröffnung wiederholt, die den eigentlichen Bildschwerpunkt bildet und ohne direkten Bezug zum erzählerischen Beiwerk bleibt. In ihrer bildparallelen Ausrichtung thematisiert sie wiederum den Betrachterblick auf den Bildraum als strukturierter Fläche. Konzen-

<sup>55</sup> Brötje: a. a. O. (Anm. 4). S. 59.

triert sich die Wahrnehmung auf diese Öffnung, erscheinen die vom Betrachter zunächst der Landschaftsgestalt insgesamt räumlich zugeordneten horizontal verlaufenden Farbzonen *hinter* der Bogengliederung und damit als Elemente einer von der Landschaftsfigur losgelösten farbigen Ebene. Gleichwohl ist dieser Eindruck nicht konstant, denn der beleuchtet erscheinende obere Teil der Ruine erhält die Möglichkeit aufrecht, den Landschaftsraum als Ganzes zu interpretieren und die helle obere Bildzone als lichten Himmelsbereich in die Landschaft zu integrieren. Diese unendlich fortsetzbare Irritation des Betrachters zwischen Raum- und Flächenwahrnehmung ist durch das gotische Bogenfenster, das im übrigen auch hier in der Mittelachse des Bildes liegt, sowohl motiviert wie auch zu einem vorläufigen Stillstand gebracht.

Die im Motiv der Ruine angelegte Transparenz zum Naturraum kennzeichnet das Verhältnis zwischen Landschaftsmotiv und Flächenfigur in Friedrichs Werk insgesamt. Als Symbole der künstlerischen Technik selbst werden die Bildgegenstände tendenziell zu Synonymen: Sowohl die Rückenfigur wie der Fensterausblick und die Ruine zeigen die Verdoppelung der Bildfläche an und werden so mit unterschiedlicher Wirkung zu Sujets, die ihr eigenes Sujet-Sein, also die Rezeption des Bilds reflektieren.

Im mystischen Sinne veranschaulicht das Phänomen der Transparenz eine Aufhebung des Einzelnen ins Ganze, wie an Schellings Kristallbeispiel und Schlegels ‚Vision‘ zu exemplifizieren war. Die Friedrichs Ästhetik zugrundeliegende Transparenz ist nicht jene von der Mystik in Dienst genommene ‚buchstäbliche‘. Sie kann, in Anlehnung an einen von Rowe und Slutzky<sup>56</sup> eingeführten Begriff, als ‚übertragene Transparenz‘ gekennzeichnet werden, insofern sie die Spannung zwischen Raum und Fläche in der potentiell unendlichen Wahrnehmungsbewegung des Bildbetrachters meint und damit einer unmittelbar erfahrbaren Einheit entgegensteht. Während die illusionistische ebenso wie die mystische Aufhebung der Grenzen Kunstraum und Naturraum vollständig zu vereinen scheinen, bleibt in der beschriebenen Wechselbeziehung zwischen Betrachter- und Bildwelt bei Friedrich die Eigenwertigkeit von Gegenstand und Flächenstruktur in der Reflexion erhalten. Im Ruinen- bzw. Fenstermotiv be-

<sup>56</sup> Colin Rowe und Robert Slutzky: *Transparenz. Le Corbusier Studien 1*. Basel, Stuttgart 1968. Ausgehend von der kubistischen Malerei unterscheiden die Autoren von einer stofflich begründeten Transparenz die ästhetisch überlegene übertragene Bedeutung, die nicht wie im Sprachgebrauch Klarheit und Eindeutigkeit, sondern Mehrdeutigkeit meint. Ihr ist nicht eine bestimmte metaphorische Inhaltsbestimmung zugeordnet, sondern die Aktivierung der räumlichen Bezüge, wie sie nur in der ästhetischen Struktur möglich ist. In *Frau am Fenster* sind beide Arten der Transparenz miteinander konfrontiert, die physische Transparenz im anekdotischen Motiv des Fensterausblicks und die übertragene Transparenz, wie sie im ‚Umspringen‘ des räumlichen auf das flächige Sehen präsent ist.

finden sich physische und ästhetische Transparenz in einem Gleichgewicht, das durch ein permanentes Verweisen der räumlichen auf die flächige Sehweise zustandekommt.

Schon die Transparenz physisch vermittelnde Bogenöffnung in *Abtei im Eichwald* zeigt eine gewisse Verfestigung dieser Raum-Flächen-Spannung gegenüber dem *Mönch am Meer*. Im Motiv der gotischen Ruine kündigt sich eine freilich unbewußt bleibende Intention Friedrichs an, durch das Zitat einer mystischen Union zwischen Natur und Geist die seinem Werk immanenten Gegensätze zwischen Gegenstand und abstrakter Form zu versöhnen. Im gotischen Kirchenfenster gewinnt die Bildfläche sakralen Wert, so daß der säkularen Rückbeziehung auf die Rezeption ein Teil genommen wird. Die durch innere Rahmung und religiöse Bildmotive veranschaulichte und ‚vergegenständlichte‘ Transparenz nimmt der ästhetischen Flächenwirkung ihre tendenziell über die Bildgrenzen hinweg wirkende Ausdehnungskraft.

Die Option auf eine Betrachter- und Bildwelt vereinende ‚Kunstnatur‘ läßt sich auch der Transparentmalerei<sup>57</sup> ablesen, die durch die Entmaterialisierung der Bildfläche diese zum Bedeutungsträger überhöht und zugleich die im neuzeitlichen ‚Beleuchtungslicht‘<sup>58</sup> angelegten Intentionen zur Entfaltung bringt. Diese Option macht auch den wesentlichen Inhalt der Neogotik aus, wie ihn Hans-Joachim Kunst am Beispiel von Schinkels Entwurf des Mausoleums für

<sup>57</sup> Friedrichs Transparentbild *Gebirgige Flußlandschaft am Morgen und ... bei Nacht* (um 1830, BS 439), zeigt eine gotische Stadt im Hintergrund. Weitere Transparentbilder: BS 438 und BS 440. Durch die Transparenz des Malgrunds war es möglich, Tag- und Nachtdarstellung in einem Bild zu vereinen und durch Beleuchtung von vorn oder hinten jeweils hervortreten zu lassen. Das Verfahren entmaterialisiert die Bildfläche und verleiht ihr zugleich die Bedeutung einer höheren Wirklichkeit; sie wird als Träger von Tag- und Nachtszene zum Kosmosymbol. Die in der Perspektive angelegte Entmaterialisierung der Bildfläche durch die Illusion eines Raumblicks ist in eine neue Qualität eingetreten, denn die Entmaterialisierung des Bildträgers läßt die Landschaft als künstlich verfertigte Montage sichtbar werden, die durch äußere Einwirkung, wie die Verschiebung der Lichtquelle, ihr Aussehen ändert. Die Verselbständigung des Technischen geht dabei mit seiner Aufwertung als Repräsentation des Weltganzen einher. Die Gattung des Panoramas liegt hier nahe.

<sup>58</sup> Wolfgang *Schöne*: Über das Licht in der Malerei. Berlin 1954. S. 11. Das bei Signorelli zuerst beobachtete „Beleuchtungslicht“ ist dadurch bestimmt, „daß es von einer außerhalb des Bildes befindlichen unsichtbaren Lichtquelle in die Bildwelt hineinfällt, die Bildgegenstände beleuchtet und sie Schatten bilden und werfen läßt.“ Stellt man sich in einem Gedankenexperiment vor, „die Lichtquelle verlösche, so würde es im Bilde zwar dunkel, die Bildwelt würde unsichtbar, sie bliebe aber bestehen und würde sich nur ähnlich verändern, wie sich unser Leben bei Nacht gegenüber unserem Leben bei Tage verändert.“ – Der transparente Malgrund will die zwischen Betrachter und Bildraum errichtete Grenze völlig verschwinden lassen. Indem das Transparentbild die Lichtquelle realiter aus der dargestellten Landschaft in den Außenraum verlegt, erhält dieser selbst Anteil am Bildraum. Das neuzeitliche ‚Beleuchtungslicht‘ und seine Intention, der Bildwelt Realitätscharakter zu verleihen, sind damit zur Entfaltung gebracht. Die Bildwelt selbst erhebt den Anspruch Realität zu sein.

die Königin Luise (1810) geschildert hat. „Die gotischen Architekturelemente . . . wurden zu Naturgebilden umgewandelt, indem die Pfeiler die Gestalt von gebündelten Ästen oder Baumstämmen angenommen haben und die Gewölberippen zu Palmenzweigen wurden, so daß die gotische Halle das Bild des lichten Haines und damit eines Landschaftsraumes angenommen hat. Da sich der Innenraum als ein Teil des Außenraumes definiert, was in der mittelalterlichen Architektur undenkbar gewesen wäre, wird verständlich, wenn die Raumgrenzen . . . sich nicht als solche konstituieren.“<sup>59</sup> Dieses Konzept entspricht nicht nur Schlegels Idealbeschreibung des Gotischen, sondern dem bereits früher gezogenen Vergleich des Innenraums gotischer Kathedralen mit dem Wald.<sup>60</sup> Bei Schinkel handelt es sich also um eine zum Bauprojekt stilisierte Rezeption der Gotik, die, wie Kunst betont, mit dem gotischen Baustil wenig zu tun hat. Vielmehr wird die mit der Gotik verknüpfte Idee der Transparenz als Fortsetzung der englischen Gartenästhetik deutlich; Schlegel hat sozusagen die im englischen Garten als Augeneindruck hergestellte ‚Kunstnatur‘ in seiner mystischen Schau des vegetabil-kristallinen Doms fortgeführt.

Im Motivkreis der Domvisionen vollzieht sich im Werk Friedrichs mithin die tendenzielle Aufhebung der ästhetischen Transparenz im Zitat mystischer Transparenz, insofern die phantastisch-ideale Gestalt der gotischen Dome den Wirklichkeitseindruck der Landschaft insgesamt aufhebt.

Aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist Börsch-Supans Hinweis auf das Motiv der körperlosen Lichterscheinung, wie es z. B. im *Tetschener Altar* (1812, BS 201) zur Darstellung kommt. Der Konflikt zwischen Körperraum und Freiraum, zwischen bedeutendem Gegenstand und unendlichem Raum, so in der Terminologie Börsch-Supans, sei in dieser Synthesform vermieden, denn hier könne Friedrich „den Freiraum in seiner Mächtigkeit sogar steigern . . .“,<sup>61</sup> ohne den Bedeutungsaspekt vernachlässigen zu müssen. Zu ergänzen wäre, daß die Gestaltung des Freiraums durch Strahlenbündel, ein älteren christlichen Vorbildern entlehntes Motiv, deutlich auf die Fläche Bezug nimmt. Der ‚Freiraum‘ wird in seiner Flächigkeit gezeigt, indem ihm symbolische Bedeutung übertragen wird. Noch deutlicher ist dies an dem Gemälde *Kreuz im Walde* (um 1835, BS 450), in dem ein von Wolken ausgespartes Lichtkreuz im Himmelsbereich über dem Kruzifix erscheint und so die Transzendierung des

<sup>59</sup> *Kunst*: a. a. O. (Anm. 2), S. 21 ff.

<sup>60</sup> Arndt glaubt sich 1797 bei einem Besuch St. Sebalds in Nürnberg „in einem Wald heiliger Tannen, durch deren erhabene Kronen ein mattes Licht des leuchtenden Himmels bricht . . .“ (zit. nach Eimer: a. a. O. 1963, wie Anm. 2, S. 22, ohne Quellenangabe).

<sup>61</sup> *Börsch-Supan*: a. a. O. (Anm. 3), S. 45.

Gegenstands in die Flächenfigur demonstriert. Abstraktion wird hier bereits ‚ikonologisch‘ erklärt und überhöht.

## (2) Vision der christlichen Kirche

Gegenüber dem alltäglichen Motiv des Fensterausblicks oder der Wandöffnung in den Ruinenbildern stellt das Thema Vision die programmatische Steigerung des natürlichen Sehens zur mystischen Schau dar, in der Innen und Außen, Naturerfahrung und Empfindung der ‚Stimme des Innern‘ zusammenfallen. Mit der Metamorphose des natürlichen zum mystischen Sehen wird zwar die innerbildliche Thematisierung der Wahrnehmung, mithin der Bildrezeption durch den Betrachter, fortgesetzt, ihr reflexiver Charakter jedoch aufgehoben. Während in *Frau am Fenster* der Ausblick in die Ferne immer wieder mit dem Bewußtwerden der formalen Flächenstruktur konfrontiert ist, wird das Ziel des Schauens in der Vision eindeutig beschrieben. In die Kirchnererscheinung gehen die formalen Qualitäten der Landschaftsferne bzw. der Kompositionsfigur lediglich als Eigenschaften eines Sujets ein, das im Rahmen der romantischen Gotikrezeption ideengeschichtlich ableitbar ist. Die schwebende Gestalt der Kathedrale in der *Vision der christlichen Kirche* (Abb. 3), ihre Transparenz, Lichthaftigkeit und flächige Symmetrie sind als geistige Qualitäten eines christlichen Ideals verstehbar. Schlegels Betrachtung der Gotik als ‚kristallisierter Natur‘ verdeutlicht am ehesten den Bedeutungsrahmen der Kathedrale bei Friedrich.<sup>62</sup> Von hier aus ergibt sich auch die Rückbindung des Motivs an die Kunstauffassung Friedrichs, die eng mit seinen religiösen Vorstellungen verknüpft ist. Wie schon angeführt, verbindet sich das Göttliche für ihn nicht mit dem empirischen Naturstudium, sondern wird vor allem erfahrbar in der Innenschau, die zur Bestimmung der Kompositionsfigur führt. Das Bildthema Vision der Kathedrale ist deshalb auch ein Versuch, das eigene künstlerische Schaffen abzubilden. Die immaterielle Domarchitektur ist als allegorische Gestalt der Kompositionsfigur lesbar, die durch diese Vergegenständlichung ihres artifiziellen, säkularen Charakters enthoben und zum unmittelbaren Abbild des Göttlichen avanciert, also wiederum dem Prinzip der traditionellen Allegorie subsumierbar ist. Die Einheit von Form und Inhalt scheint wieder hergestellt. So gesehen führt Friedrich selbst die ikonographische Lesweise des irrealen Hintergrunds als des Unendlichen oder Göttlichen ein.

<sup>62</sup> Zur Parallele von Schlegels und Friedrichs Gotikbild im Kontext der Zeitideen vgl. Eimer: a. a. O. 1963 (Anm. 2), S. 12 f. und Alina Dobrzecki: Die Bedeutung des Traums für Caspar David Friedrich. Gießen 1982. S. 188 ff.

In der *Winterlandschaft mit Kirche*<sup>63</sup> ist die Materialisierung des ‚unendlichen‘ Landschaftsraums in der Kirchengestalt noch nicht als eine dem Wanderer widerfahrende Vision inszeniert. Die Bereiche bleiben räumlich geschieden. *Vision der christlichen Kirche* zeigt dagegen, anders auch als *Die Gartenlaube* (um 1818, BS 253), eine motivische Verknüpfung von Vorder- und Hintergrund, so daß die Kirchengestalt eindeutig als visionäre Erscheinung interpretierbar wird. Im Vordergrund dargestellt sind zwei mit Eichenlaub bekränzte, antikisch gekleidete Figuren, offenbar Priester einer heidnischen Religion, denen während einer Opferhandlung die Vision jener gotischen Kathedrale zuteil wird. Das Gemälde wirkt im Vergleich mit Friedrichs Landschaftsbildern eigenartig archaisch, obgleich die Zweischichtung des Bildraums hier geradezu zur Montage-technik radikalisiert ist. Für den Eindruck des Anachronistischen ist wohl die gänzliche Vergegenständlichung des Himmelsraums durch die Kirchengestalt verantwortlich, die eindeutig eine symbolische Intention ausspricht. Auch die Maltechnik trägt zur Aufhebung des Wirklichkeitscharakters bei, der hingegen der *Winterlandschaft* noch zukommt. Verantwortlich hierfür ist das veränderte Verhältnis von Zeichnung und Farbe. Infrarotaufnahmen haben in jüngster Zeit die Bedeutung der Unterzeichnung in Friedrichs frühen Ölgemälden verdeutlicht;<sup>64</sup> unbeachtet blieb ihre unterschiedliche Behandlung in Vorder- und Hintergrund. Während etwa die dem Kruzifixus im *Tetschener Altar* unterlegte Zeichnung<sup>65</sup> durch den Farbauftrag verdeutlicht, plastisch gemacht wird und so in der gemalten Figur aufgeht, bleibt die überraschend sorgfältige Zeichnung der Kirchenfassade in der *Winterlandschaft*<sup>66</sup> zwar als solche bestehen; sie wird aber durch den freien Farbauftrag überlagert und so ihrer plastischen Qualität zum großen Teil beraubt. Die Pigmentschicht gewinnt im Hintergrund also eine ihr im Vordergrund nicht gestattete Unabhängigkeit von der Zeichnung, wenn diese Freiheit auch durch die mögliche Assoziation von Nebel und Dunst eingeschränkt und so mit der Landschaftsgestalt vereinbar bleibt.

Diese komplexe Ambivalenz geht in der *Vision* verloren. Der Kirchenaufriß ist durch pastos aufgetragene Farbe linear verdeutlicht und tritt so in einen eindeutigen Gegensatz zur plastischen Bodenebene und den Staffagefiguren. Zu-

<sup>63</sup> Von diesem Motiv existieren zwei Fassungen. Heute gilt das Bild der Londoner National Gallery als das um 1811 entstandene Original, während die Dortmunder *Winterlandschaft* (BS 194) nun als spätere eigenhändige Kopie eingeschätzt wird; siehe Kat. Ausst. Caspar David Friedrich. Winter Landscape. The National Gallery London. Hrsg. v. John *Leighton*, London 1990, Nr. 17.

<sup>64</sup> Siehe hierzu Aviva *Burnstock*: *The Materials and Technique of the Winter Landscape*, ebd., S. 53 f.

<sup>65</sup> Abb. ebd., S. 54, fig. 31.

<sup>66</sup> Abb. ebd., S. 40, fig. 25.

gleich wird jeder Widerspruch eliminiert: Die kristalline Lichtgestalt ist durch die spiegelsymmetrische Kompositionsfigur mit der Staffage zusammengefaßt, die V-förmig auseinandertretenden Rauchwolken des Opfers verlaufen parallel zu dem darüberliegenden Dunststreifen, dem die Domgestalt in planer Aufrißzeichnung entsteigt; die Flächenordnung ist mithin zum Achsenkreuz formalisiert, dessen Mittelachse die Kathedrale und das Figuren paar in beinahe identische Teile schneidet, während die Rauch- und Dunstflächen sich zum Bildrand hin der Horizontale nähern. Mit der Einschränkung des Landschaftsraums auf eine enge Raumbühne verliert sich trotz der zugespitzten Gegensätzlichkeit der Ebenen jede Spannung zwischen Raum- und Flächenstruktur. Alle Bildelemente ordnen sich dem einen symmetrischen System unter, Zeichnung und Farbe treten auch im Hintergrund nicht in Konkurrenz zueinander. Es siegt hier also die synthetische Flächenfigur, während sie in Bildern wie *Frau am Fenster* mit der Raumstruktur im Widerstreit bleibt.

Die Dominanz der Flächenordnung bringt dennoch eine ikonographische Deutung in Schwierigkeiten, die das apokalyptische Motiv der diamanten strahlenden Himmelsstadt gegen die Sphäre der heidnischen Priester abgrenzt, um das Bild als Darstellung der geistigen Wende vom Heidentum zum Christentum zu verstehen.<sup>67</sup> Das Problem dieser Deutung ist die doppelte Erscheinung des Absoluten zum einen in Gestalt der Kirchengvision, zum andern in der übergreifenden Achsensymmetrie der Bildfläche. Die alle räumlichen und inhaltlichen Differenzen tendenziell aufhebende Flächenkomposition verbietet es, in der Gestalt des Doms *allein* das Ideale verkörpert zu sehen, noch erlaubt sie eine moralische Peiorisierung der heidnischen Opferszene. Die Position des Sujets ist wesentlich verändert, denn es ist aufgrund der mit dem homogenen Bildraum verlorenen Hierarchisierung der Bildteile nicht mehr als Bildinhalt konkretisierbar.

Diesen Bruch mit der Bildtradition zeigt deutlich ein Vergleich mit Jan Luykens Illustration zu John Bunyans allegorischem Roman ‚Pilgrim's Progress‘ (Abb. 7), wo nicht nur die Friedrichsche Rückenfigur, sondern auch das Motiv der visionären Kirchengerscheinung, als Verkörperung der Stadt ‚Sion‘, Ziel christlicher Pilgerschaft, vorgebildet ist.<sup>68</sup> Während Jan Luyken Nähe und Ferne als räumliche Qualitäten innerhalb eines einheitlichen Landschaftsraums

<sup>67</sup> Märker: a. a. O. (Anm. 2). S. 95 f., deutete das Gemälde in diesem Sinne als Historienbild.

<sup>68</sup> Der ideale Bereich wird skizzenhaft angedeutet gegenüber dem plastisch und detailliert wiedergegebenen Vordergrund mit dem mühselig bergan steigenden Wanderer, ohne daß freilich die organische Landschaftsgestalt angetastet würde. Den Hinweis auf dieses Bild erhielt ich von Prof. Tümpel.

trennt und durch ihre unterschiedliche Charakterisierung zu Bedeutungsträgern im Sinne von Diesseits und Jenseits macht, ist bei Friedrich die symmetrische Flächenordnung das einheitsstiftende Prinzip. Die Rezeption kann nicht von einer bildräumlichen Einheit ausgehend in einem zweiten Schritt zur qualitativen Scheidung und Inhaltsdeutung der Bildbereiche gelangen, umgekehrt ist die Bildeinheit erst das Resultat eines abstrahierenden Sehens, das die plastischen Qualitäten des Vordergrunds und die linear-flächigen Eigenschaften des Hintergrunds auf die ihnen gemeinsame Flächengestalt reduziert. Fungiert der homogene Landschaftsraum als statische Folie, die eine Dechiffrierung der Motive je nach ihrer räumlich bestimmten Position erlaubt, ist die geometrische Flächenordnung bei Friedrich nicht Anfang, sondern Ende der Bildrezeption; die Bildordnung thematisiert sich schließlich im Sujet der Kathedrale selbst. Die Kathedrale verweist nicht nur, wie schon das Fenstermotiv, auf die ästhetische Flächenfigur, sie ist vielmehr Symbol der künstlerischen Form und hebt auf diese Weise deren Widerspruch zur empirischen Naturform auf.<sup>69</sup>

### (3) Die Kathedrale

Eine äußerste Radikalisierung des zweischichtigen Bildraums, die seiner Aufhebung gleichkommt, ist in dem unvollendeten Gemälde *Die Kathedrale* (Abb. 4) erreicht. Die Trennung eines idealen ‚Innen‘ von einem realen ‚Außen‘ ist hier nicht im Bild selbst thematisiert, sondern zwischen Betrachter- und Bildwelt verlegt. Zur gegenständlichen Welt der Betrachtenden gehört der spitzbogenförmige Bildrahmen, der, ursprünglich mit Kleeblättern und Blüten besetzt, die Natur als Ausblick in die Transzendenz verkörpert.<sup>70</sup> Das Bild ist Epiphanie des Göttlichen, die Kunstbetrachtung dem Gebet gleichgesetzt. Der Betrachter ist auf seinen angestammten Platz vor das Bild verwiesen, das sich aber nicht als

<sup>69</sup> Dies mag durch einen Vergleich der Friedrichschen Flächenfigur mit der Flächenbindung mittelalterlicher Malerei verdeutlicht werden: Während der Bildträger dort, wie durch den Goldgrund sinnfällig, das ‚hinter den Dingen‘ wirkende Göttliche darstellt, die christliche Heilslehre, auf welche die dargestellten Motive verweisen, ist die Flächenordnung in Friedrichs *Vision* keine transzendente mehr. Die symbolische Immaterialität des mittelalterlichen Bildgrunds ist vielmehr an die perspektivische Raumkonstruktion übergegangen und setzt sich, als Fragment, in Friedrichs Bildschöpfungen fort. Eben der Bruch mit der Perspektive als dem gleichsam verbliebenen Sakralen der Kunst und die Schaffung einer neuen ästhetischen Einheit setzt einen Materialisierungsprozeß in Gang, der die Komposition als Artefakt und die Dinglichkeit des Bildes offenlegt. So fungiert in Friedrichs *Vision* die dem Bildganzen zugrundegelegte und in der transparenten Geometrie der Architektur verdoppelte Achsenkonstruktion nicht als transzendente Projektionsfläche, sie dominiert vielmehr als ein nicht weiter ableitbares eigenständiges Ordnungsprinzip über die Motive.

<sup>70</sup> Siehe *Sumowski*: a. a. O. (Anm. 2). S. 41.

Verlängerung seines Standorts, sondern als ‚andere Welt‘ darbietet. Darin unterscheidet sich das Gemälde auch vom *Tetschener Altar*, dessen Bogenrahmung zwar auch die Scheidelinie zwischen Bild- und Betrachterwelt betont, überdies jedoch im Bild selbst, zwischen der ‚Rückenfigur‘ des Kruzifixus und den Strahlenbündeln des Himmels, die Position des Betrachters thematisiert. Wie in *Vision der christlichen Kirche* ist die symmetrische Verankerung der Bildmotive besonders auffällig. Die schwebende Idealgestalt der gotischen Kathedrale bildet genau die Mittelachse des Bilds. Ein Engelchor ist vor dem Domportal um das Kreuz versammelt, in dessen Zentrum ein Licht, umgeben von Sternen, glänzt.<sup>71</sup> Außer der homogenen symmetrischen Ordnung stellen Farbe und Licht die Bildeinheit her. Die Farben des Regenbogens über den Engeln kehren im Dekor der Kirchenfassade wieder; das vom Kreuzmittelpunkt ausgehende Licht wird von den Engeln reflektiert. Der Eindruck von Transparenz ist gegenüber der *Vision* weniger ausgeprägt. Infolge ihrer ästhetischen Funktion, beide Qualitäten des kontrastreichen Stils in sich zu vereinen und aufzuheben, besitzt diese Kathedrale eine bestimmtere Materialität. Die Spannung zwischen Raum und Fläche ist im gotischen Dom nun vollends vergegenständlicht, die sonst im Bildhintergrund anschauliche Flächengestalt zum traditionellen Sujet rückübersetzt. Das Eigenlicht der Architektur ist wie in *Vision der christlichen Kirche*, wo es aber noch mit dem Beleuchtungslicht der Bodenebene kontrastiert, mystisch interpretierbar und tritt auf dieser Ebene nicht in Konkurrenz zum Abbildungsprinzip. Durch das Kirchenfensterzitat des Bildrahmens wird auf die Verbindung zur mittelalterlichen Lichtmystik hingewiesen.<sup>72</sup>

Dem ‚inneren Licht‘, das in dieser Lesweise *Die Kathedrale* versinnbildlicht, kommt in der Auffassung der Romantik eine dem Kristall und der geometrischen Ordnung vergleichbare Bedeutung zu. Es ist „Seele der Natur“ und „Symbol der göttlichen Allgegenwart und Allwissenschaft.“<sup>73</sup> Seine innere Schau in Traum und Vision hieß die Vereinigung von Mensch und Universum erfahren. Der Naturphilosoph Gotthilf Heinrich Schubert beschrieb den durch einen ‚Magnetiseur‘ hervorgerufenen somnambulen Zustand als Freiwerden und Aufscheinen des astralischen Leibs, vergleichbar dem Phosphor bzw. dem Phä-

<sup>71</sup> Zur Deutung der christlichen Motive siehe *Sumowski*, ebd., S. 41; *Börsch-Supan*: a. a. O. (Anm. 1). S. 341; *Eimer*: a. a. O. 1982 (Anm. 2). S. 202 ff.

<sup>72</sup> Zur Lichtmystik in Friedrichs Gotikbildern im Kontext der Zeitideen siehe auch *Dobrzecki*: a. a. O. (Anm. 62). S. 194 ff. Wie in der Kristallmetaphorik geht es um eine im Wahrnehmungserleben lokalisierte Offenbarung der Einheit des Einzelwesens mit dem Weltganzen.

<sup>73</sup> August Wilhelm *Schlegel*: Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der deutschen Literatur, In: Kritische Schriften und Briefe. Bd. 3. Geschichte der klassischen Literatur. Hrsg. von E. *Lohner*, Stuttgart 1964, S. 62.

nomen der Elektrizität. Jene „kosmischen Momente“ stellten sich ihm als Vorwegnahme des Todes dar: „Sie sind . . . die Momente wo die menschliche Natur die Anker nach einer schöneren Heymath lichtet, und wo die Schwingen eines neuen Daseyns sich regen“.<sup>74</sup> Ähnlich brachte auch Friedrich das transzendente Verständnis des Lichts in einem Gedicht zum Ausdruck, das mit den Zeilen endet: „Aber Glaube und Liebe sieht / Freude und Licht jenseits des Grabes.“<sup>75</sup>

Der gotische Lichtdom verbindet, bezogen auf diese Gedankenwelt, das Lichtreich der Innenwelt mit der kristallisierten Natur, in ihm sind Kunst und Natur symbolisch vereint. Der symmetrischen Gestalt der Kathedrale fehlt das empirisch erfaßte Naturmotiv als Gegenüber und mit ihm fehlt die eigenartige Spannung, wie sie die ‚typischen‘ Bilder Friedrichs aufweisen. Die totale Entfaltung des ‚unendlichen Raums‘ in Gestalt neogotischer Architektur setzt paradoxerweise die Allegorie wieder in ihre traditionellen Rechte ein. Anders als in *Vision der christlichen Kirche* ist die Kathedrale hier uneingeschränkt herrschendes Hauptmotiv, dem die übrigen Elemente attributiv zugeordnet sind und dessen symmetrische Gestalt für die Ordnung des Übrigen maßgeblich ist. Die Bildeinheit ist wiederhergestellt. Zwischen allegorischen Bildmotiven und symmetrischer Struktur herrscht ein ähnliches Verhältnis wie in Runges *Zeiten*. Der allegorischen Ausdeutung ist durch die eindeutige Dominanz der ‚Figur auf Grund‘ nichts in den Weg gestellt, wenngleich die Entschlüsselung der theologischen Systematik wegen der individuellen Zusammensetzung der Motive sich nur auf die Auswertung von zeitgenössischen Dokumenten berufen kann. Gleichwohl bleibt die Relevanz einer ausschließlich religiösen Interpretation fragwürdig, stellt man *Die Kathedrale* in den Kontext des Gesamtwerks, das eine solche Motivdeutung weitgehend nicht zuläßt. Die traditionelle Bildsprache erweist sich vor diesem Hintergrund als Versuch, die Bildfläche als Ausblick in die Natur wieder zu etablieren, wenngleich statt des realistisch wiedergegebenen Naturraums die Vision der ‚göttlichen Natur‘ gegeben ist.

#### D. Schluß

Der Ausblick in die Transzendenz, wie ihn *Die Kathedrale* versinnbildlicht, ist der Höhepunkt einer Entwicklung, die in der Abgrenzung und Erhöhung der Kirchengestalt gegenüber der Landschaft in frühen Zeichnungen ihren Ausgang

<sup>74</sup> Gotthilf H. Schubert: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1927. S. 302.

<sup>75</sup> Zit. nach Sigrid Hinz: a. a. O. (Anm. 42). S. 77.

nahm.<sup>76</sup> Das Moment des Kristallinen, Durchsichtigen, das die Domvision auszeichnet, bricht zwar wie die irrealen Landschaftshintergründe Friedrichs mit der perspektivisch-räumlichen Darstellung, doch ist dieser Verstoß gegen die Regeln illusionistischer Naturabbildung ikonographisch als apokalyptische Schau bzw. im Kontext der religiösen und patriotischen Gotikrezeption der Zeit Friedrichs begründet.

Der Rückbezug zur Rezeption ist nicht ästhetisch, sondern ideologisch vermittelt in der Neogotikern und Klassizisten gemeinsamen Auffassung, die Idee des Baues, der „nichts aus sich in seiner Endlichkeit und klaren Begrenztheit“ sei, vollende sich erst im Menschen.<sup>77</sup> Die zugleich schwebende *und* der Natur entwachsene, durchsichtige *und* körperhafte Kirchengestalt erhebt die autonom gewordene künstlerische Technik zur ‚zweiten Natur‘. Die kristalline Gotik, vor allem präsent in den beiden beschriebenen dominanten Dombildern, ist daher als Ausdruck einer Krise verständlich, eines Versuchs, die im kontrastreichen Stil auftretende Spannung zwischen gegenstandsgebundener und freier Form aufzuheben durch die Verknüpfung der abstrakten Kunstfigur mit einem hinter dem Sichtbaren liegenden, nur mystischer Erfahrung zugänglichen Wesen der Natur. *Die Kathedrale* steht Friedrichs Kunstauffassung, die jene Ideologie der Innenschau enthält, näher als seine Landschaftskompositionen, die sich dem Einheitspostulat verweigern.

Die aus der Naturphilosophie abgeleiteten Strategien zur Assimilation der autonomen Form an die gegenständliche lassen sich in den Kunstgeschichtstheorien des 19. Jahrhunderts weiterverfolgen und entwickeln sich schließlich in der künstlerischen und theoretischen Produktion des Expressionismus zu einem auch in neuerer Zeit für gültig erachteten Erklärungsmodell der abstrakten Moderne.<sup>78</sup>

Auf der Basis metaphysischer Vorstellungsinhalte wurde nicht erst bei Robert Rosenblum Friedrichs Landschaftsmalerei als Auftakt zur abstrakten Malerei des 20. Jahrhunderts verstanden.<sup>79</sup> Für die ikonologisch ausgerichtete Fried-

<sup>76</sup> Siehe z. B. die Zeichnungen *Kirche von Lingby* (um 1795, BS 5), *Freundinnen unter einem Baum* (1801, BS 54) und das Gemälde *Brennendes Haus und gotische Kirche* (um 1810, BS 185).

<sup>77</sup> Hermann *Beenken*: Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944. S. 59.

<sup>78</sup> Siehe hierzu die in Kürze erscheinende Dissertation der *Verf.* zum Thema ‚Das Kristalline als Kunstsymbol. Studien zur Reflexion des Abstrakten bei Bruno Taut und Paul Klee‘.

<sup>79</sup> Robert *Rosenblum*: *Modern Painting and Northern Romantic Tradition*. Friedrich to Rothko. London 1975. (dt: Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko. München 1981). Die Grundidee dieses Buchs formulierte bereits Klaus *Lankheit* (siehe Anm. 5), der die Identitätslehre Schellings zum „allgemeinen Weltgefühl“ (S. 82) und „Kunstwollen“ der „vorwiegend germanischen Völker“ (S. 83) erho-

rich-Forschung ist das Pathos der Unmittelbarkeit, ob in Gestalt der Schleiermacherschen Religiosität oder des Arndtschen Geschichtsmodells, zugleich Gegenstand und Methode. Aber auch die Formanalyse Brötjes hält im Begriff des Unendlichen an der Idee der absoluten Einheit des Werks fest. Hier ist dagegen versucht worden, eine alternative Betrachtungsweise zu skizzieren, die den historischen Bruch zwischen der künstlerischen Form und ihren mimetischen Funktionen, also sowohl ihre Emanzipation vom Prinzip der Naturabbildung wie die Aufgabe der Versinnbildlichung konventioneller Stoffe, nicht rückgängig zu machen sucht, sondern in seinen Widersprüchen sich entfalten läßt. Grundlage einer solchen, dem inneren Widerspruch folgenden Methodik ist eine Neubestimmung des Verhältnisses zwischen Kontext und Werk, zwischen den zur Erklärung künstlerischer Innovation herangezogenen weltanschaulichen Motiven einerseits und der Werkstruktur andererseits. Nicht nur der Einspruch des Künstlers gegen seine eigene künstlerische Radikalität als Versuch, diese herrschenden Konventionen zu subsumieren, sondern auch die Integration solcher ideologischer Motive in die künstlerische Produktion selbst gehören zu dieser Selbstbewegung des Widerspruchs, den es nachzuvollziehen gilt.

ben hat. Der Hang zum Ungegenständlichen wird in der „nordischen Malerei“ (S. 83) verankert, womit Worringers Konzept des ‚Abstraktionsdrangs‘ seine Fortsetzung findet. Eine historische Sicht auf das Phänomen der Abstraktion ist durch die mystische Vorstellung aufgehoben, die Kunst und besonders die ‚germanische‘, sei in der Abstraktion zum ‚Wesen der Natur‘ geläutert. Die Verknüpfung von Abstraktion und Metaphysik fand in neuerer Zeit vor allem im Blick auf die deutsche Kunst der Moderne Anwendung, die als Ganzes ‚dem Expressionistischen‘ zugeordnet und als Ausdruck eines irrationalistischen ‚nordischen‘ Kunstwillens aufgefaßt wurde; siehe z. B. Norman Rosenthal: Kunstwillen im Deutschland des 20. Jahrhunderts. In: Kat. Ausst. Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905–1985. Staatsgalerie Stuttgart 1986, München 1986. S. 13.