

Unmittelbares Naturstudium und mathematische Abstraktion bei Caspar David Friedrich



Werner Busch

Weihnachten 1808 hat Caspar David Friedrich einer erstaunlich interessierten Öffentlichkeit in seinem Dresdner Atelier den gerade vollendeten *Tetschener Altar* (Abb. 1) zugänglich gemacht.¹ Er hat die Ausstellung des Bildes inszeniert: Der Tisch, auf dem das *Kreuz im Gebirge* stand, war mit schwarzem Tuch überdeckt, seitlich waren Lampen angebracht. Da Friedrich für das Bild eigens einen selbst entworfenen, vergoldeten Rahmen hatte schnitzen lassen, der unten ein breites, querformatiges Feld, verziert mit den eucharistischen Zeichen, aufwies, und da Bild und Rahmen zudem einen spitzbogigen Abschluss hatten, war die sakrale Atmosphäre der Inszenierung vollkommen. Den Tisch konnte man als Altarmensa, das querformatige Feld als angedeutetes Sakramentsbehältnis lesen. Nur das Bild selbst wollte sich diesem Anspruch nicht recht fügen, wie die ausführliche Kritik des Kammerherrn von Ramdohr mit größtem Nachdruck feststellte.² Nicht Christus am Kreuz auf Golgatha war dargestellt, sondern ein beliebiger metallener Kruzifixus auf einem Berg, noch dazu von den Bildbetrachtern abgewandt. Von Ramdohr sah, mit einigem Recht, die Landschaftsmalerei auf die Altäre kriechen. Doch selbst gesetzt den Fall, Friedrich habe ein Landschaftsbild und nicht eine biblische Historie malen wollen, dann hatte er nach Ramdohrs Meinung auch gegen alle Regeln dieser Gattung, jedenfalls nach klassi-

scher Vorstellung, verstoßen. Das Bild entfalte sich nicht in Stufen von vorne nach hinten, vielmehr wirke der aufragende, die ganze Bildbreite einnehmende Berg wie eine Barriere. Da er zudem vollständig verschattet erscheine, die Lichtquelle tief hinter dem Berg verborgen sei, wirke er wie ein Schemen, seine Struktur sei kaum zu erkennen. Doch auch die Wiedergabe des Atmosphärischen sei irritierend, es bleibe unklar, ob wir eine Morgen- oder eine Abendszene vor uns hätten. Licht- und Luftperspektive seien nicht stimmig. Noch manches hat der Kammerherr zu kritisieren, und wir können ihm nur beipflichten: Ein klassisches Landschaftsbild ist dies nicht, ein Blick in die Landschaft wird nicht gestattet, von Natur in all ihrer Vielfalt keine Rede, von einer sinnstiftenden Staffage keine Spur.

Nun ist die Entstehungsgeschichte des Bildes ausgesprochen kompliziert, und sie kann hier nicht berichtet werden. Es ist durchaus möglich, dass das Bild erst eine Morgenszene geben sollte und dann zu einer Abendszene wurde, und offensichtlich hat sich auch ein Funktionswandel vollzogen: Zu einem Altarbild wurde es wohl erst in einem weit fortgeschrittenen Stadium, und erst als diese Entscheidung gefallen war, wurde der Rahmen mit den konventionell christlichen Zeichen in Auftrag gegeben. Schließlich scheint auch die erwerbende Familie Thun und Hohenstein unsicher gewesen zu



sein – trotz großer Begeisterung für das Werk –, wohin sie mit einem derartigen Bild sollte. Es geriet – auch Friedrich scheint dies verschwiegen worden zu sein – ins Schlafzimmer der Gräfin, begleitet von einem großen Reproduktionsstich nach Raffaels in Dresden aufbewahrter *Sixtinischer Madonna*.³ Dort mag es der privaten Devotion der Gräfin gedient haben, doch mehr noch erscheint es uns wahrscheinlich – gerade auch die Kombination mit Raffaels *Madonna* dürfte dafür sprechen –, dass vor ihm nicht eine geregelte Andacht abgehalten wurde, sondern es vielmehr in seiner besonderen Ausdrucksdimension Anstoß zu einer nicht notwendig zielgerichteten Reflexion zu geben vermochte.

Offenbar beginnt der Status der Bilder unklar zu werden, ihr endgültiger Ort wird schließlich das Museum, in dem ihre vorherrschende ästhetische Dimension zelebriert wird. Die entscheidende Frage nun allerdings ist, wie die besondere Ausdrucksdimension des Bildes zur Wirkung kommt, bzw. wie sie von Friedrich gestiftet wurde. Die vielfältigsten, nicht selten einander widersprechenden Deutungen zum *Tetschener Altar* liegen vor.⁴ Das ist nur möglich, weil seltsamerweise nicht gefragt wurde, mit welchem bildsprachlichen Verfahren

hier argumentiert wird und ob dieses Verfahren Auskunft darüber gibt, inwieweit etwaige Sinnstiftung nachvollziehbar erscheint, bzw. auf welcher Ebene sie sich vollzieht.

Im Gegensatz zu den Bildern eines Carus oder Dahl zeichnet so gut wie alle Bilder Friedrichs eine sofort spürbare Gefügtheit aus. Das, was uns anzieht und vor Friedrichs Bildern verweilen lässt, ist nicht allein ausgelöst durch eine stimmungsvolle Naturwiedergabe, sondern vor allem durch ein manchmal geradezu rigides, dem Naturbild eingeschriebenes Ordnungsgerüst. Da dieses Ordnungsgerüst abstrakt verfügt wird, also an der Bildfläche, ihrem Format und den Koordinaten des Bildgevierts orientiert ist, ist es im Prozess der Bildrezeption besonders wirkmächtig, aber doch per se von den Bildgegenständen unabhängig. Es ist vorgängig, die Naturscheinungen finden nach dem Willen des Künstlers ihren Ort in ihm.

Um Missverständnisse zu vermeiden: Natürlich ist jedes ältere, klassische Bild komponiert, es gibt Über- und Unterordnungen, Verhältnisstiftungen, und diese Verhältnismäßigkeiten tragen durchaus den Bildsinn, bzw. unterstreichen ihn. Und sicher kann gerade auch das frühe religiöse Bild bei bestimmten Themen einen ausgeprägt hierarchischen Aufbau mit vorherrschender Achsensymmetrie und ausgeprägter Frontalität des Dargestellten zeigen, die den Beschauer vor dem Gegenstand fixiert und fixieren soll. An diesem Bildtypus orientiert sich Friedrich bei seinen eigenen, zum Glück eher selteneren, religiös-orthodoxen Bildern durchaus: Der Hauptgegenstand erscheint auf der Mittelachse; die Zuordnungen links und rechts, gelegentlich in gänzlicher Symmetrie, sind eindeutig. Derartige Bilder – und mögen sie noch so schön in zarter Lasurtechnik gemalt sein – erscheinen seltsam leblos, sie zurren die Dinge fest, als wollten sie ihre religiöse Wahrheit damit beweisen. Man ahnt, sie behaupten sie nur. Orthodoxie in Zeiten religiösen Zweifels wirkt wenig überzeugend. Doch wichtiger noch: Friedrichs Bilder, die diesem Typus folgen, weisen relativ wenig unmittelbar vor der Natur aufgenommene und im Bild verarbeitete Naturpartien auf. Ihr Zeichencharakter dominiert.

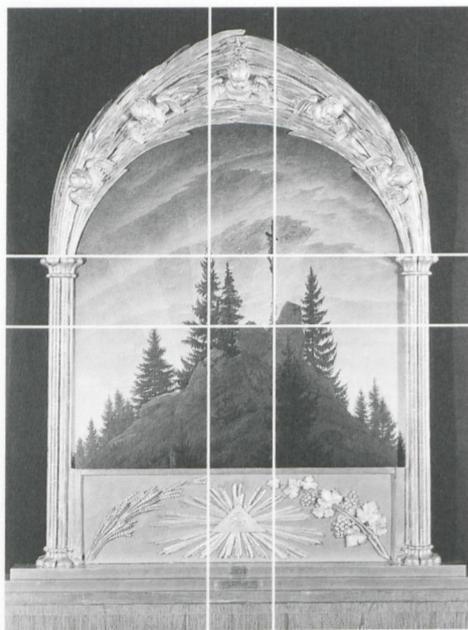
Abb. 1 Caspar David Friedrich, *Der »Tetschener Altar«*, 1808, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister

Der allergrößte Teil von Friedrichs Werk dagegen lebt davon, dass der gesamte Bestand des Bildes bis ins Kleinste vor der Natur studiert ist und Friedrich sich im Detail auch nicht die geringste Abweichung vom Naturvorbild erlaubt, während allerdings die Landschaft durchaus aus verschiedenen studierten Naturpartikeln zusammengesetzt sein kann, deren Zusammenhang die vorgängige abstrakte Bildordnung stiftet. Naturstudium und Bildordnung können dabei insofern in eine – im Gegensatz zum klassischen Bild – unaufgehobene Spannung geraten, als die Natur in ihrer Wiedergabe zwar durchaus naturrichtig erscheint, jedoch das ihr fremde, künstlerisch gestiftete Ordnungsgefüge mehr oder weniger stark spürbar bleibt. Die spannungsvolle Balance erscheint hierbei entscheidend: Das Gerüst fesselt uns vor dem Bild, so dass wir uns in das Naturdetail vertiefen können. Da uns jedoch das Gefesseltsein bewusst bleibt, ist die Naturordnung nicht Selbstzweck und geschieht auch nicht wahllos, sondern konzentriert und gerichtet, auch das Geringste würdigend. Durch die Prävalenz der Bildordnung sehen wir in Friedrichs Bildern nicht nur tautologisch, was wir sehen – dieses oder jenes genau wiedergegebene Stück Natur –, sondern Friedrichs Bilder schauen uns nachdrücklich an, so dass wir, ausgelöst durch ihre Wirkung, in uns schauen, ja: in uns gekehrt sind und so in Auseinandersetzung mit dem Geschauten dieses als auch unsere Lebenswahrheit transzendieren.

Vollziehen wir den Vorgang – denn um einen solchen handelt es sich – am *Tetschener Altar* nach. Was lässt uns das ausgeprägte Gefügtsein erfahren? Ramdohr hatte es schon richtig gesehen: Aus einer gewissen Entfernung, in der wir das Bild als Gesamtheit wahrnehmen können, erkennen wir im verschatteten Vordergrund so gut wie nichts, gehen wir heran – was verhindert, dass wir das Bild als Ganzes fassen können –, so ist jeder Grashalm zu entziffern, ja, wir sehen, dass er schon in der Unterzeichnung eingetragen ist, auch wenn die darüber gesetzten durchscheinenden Lasuren ihn tendenziell verhüllt haben. Es gibt so etwas wie einen Umschlagpunkt von der Detailwahrnehmung

des Erdbereiches zur Gesamtheit des Bildes, die auch den Himmel umfasst. Dieses Ganze jedoch ist, bezogen auf die Bedingungen der Bildfläche, hochgradig organisiert. Eine Mittelachsenbetonung weist nur der Rahmen, nicht das Bild auf. Dennoch existieren wirkmächtige symmetrische Entsprechungen. Sie sind spürbar und machen das Besondere in der Erscheinung des Bildes aus, sind zwar nicht sofort definitiv benennbar, offenbaren sich jedoch beharrlicher Betrachtung und bewusster Rationalisierung. Misst man nach, so stellt man überrascht fest, dass Bildbreite und absolute Bildhöhe so gut wie identisch sind. Vergisst man die altarbildartigen Abrundungen des oberen Abschlusses für einen Moment, so ergeben absolute Höhe und Breite nahezu ein Quadrat, eine zu diesem Zeitpunkt höchst ungewöhnliche Bildform, weil sie die eigentliche Erstreckung, Entwicklung gemäß europäischer Leseweise von links nach rechts verhindert. Die Form ist in sich geschlossen, ruht in sich, lässt uns vor dem Bild verharren und trägt in sich schon eine Tendenz zur Transzendierung, denn das richtungslose Quadrat lädt zur Versenkung ein.

Doch Friedrichs Ordnungsvorgabe geht weiter. Das von uns abgewandte Kreuz auf dem Berge steht dort nicht zufällig. Wenn man den Umgang mit Bildern gewohnt ist, wird man sofort vermuten, dass es sich auf der rechten Senkrechten des Goldenen Schnitts befindet. Es ist dies der Ort, an dem sich auf zahllosen klassischen Bildern der Bildheld befindet. Er markiert damit ein ästhetisch befriedigendes Zentrum, von dem aus der Held in seinem Heldsein ausstrahlt oder auf das hin das übrige Personal des Bildes in Abstufungen ausgerichtet ist. Der Goldene Schnitt ist ein Teilungsverhältnis, bei dem sich die Gesamtlänge einer Strecke, also etwa eine Bildbreite, zum größeren Abschnitt der Teilung verhält wie dieser größere Abschnitt zum kleineren.⁵ Malern scheint dieses Teilungsverhältnis nicht selten in Fleisch und Blut übergegangen zu sein. Dass wir vor allem die rechte Senkrechte des Goldenen Schnitts als ästhetisch befriedigend empfinden, mag mit unserer europäischen Lese- richtung zusammenhängen. So lesen wir Bilder auch von links unten schräg nach rechts oben, er-



warten den Höhepunkt ein Stück rechts von der Mitte, um von da auf kürzerem Wege zum Ende rechts unten zu kommen. Eine Linie von links unten nach rechts oben empfinden wir als ansteigend, eine von links oben nach rechts unten als abfallend.

Nun ist das abgewandte Kreuz ein seltsamer Bildheld, es scheint uns entzogen. Doch Friedrich hat es noch weiter betont. Denn der Punkt, an dem es auf dem Felsen fußt, ist durch die untere Waagerechte des Goldenen Schnitts markiert. Durch diese doppelte Fixierung kommt ihm etwas ästhetisch Unverrückbares zu, offenbar getreu der Paulinischen Metapher »petra erat Christus« – Christus als der Fels des Glaubens. Einmal auf die Bedeutsamkeit dieser beiden Linien des Goldenen Schnitts aufmerksam geworden, wird man den Verlauf der beiden restlichen befragen, und auch hier wird man fündig (Abb. 2). Die linke Senkrechte verläuft durch das Zentrum der verborgenen Sonne, das durch ihre Strahlen rekonstruierbar ist. Sucht man ihr Zentrum auf, so findet es sich exakt auf der Grundlinie des Gemäldes, die Sonne ist also dabei, den Bereich des Gemäldes zu verlassen und in eine andere Sphäre überzugehen – sagen wir vorläufig, die des Rahmens. Die obere Waagerechte des Maß-

systems scheint auf den ersten Blick eher unspezifisch zu verlaufen, sie geht irgendwo durch den Corpus Christi und markiert ihn damit zwar, jedoch nicht absolut.

Diese Linie ist allentscheidend für den Rahmen, denn sie zeigt auf beiden Seiten an, wo aus den Kapitellen der Säulen die an der Bildspitze sich vereinigenden Palmwedel herauswachsen. Ikonographisch stammt das Motiv der sich neigenden Palmwedel von der »Flucht nach Ägypten« ab, als die Palmen sich herabbeugen, um dem vorbeiziehenden göttlichen Kind ihre Früchte zu reichen.⁶ Doch wichtiger noch ist der Hinweis auf die Leipziger Nicolaikirche, errichtet von Johann Friedrich Dauthe ab 1784, in der nach den Empfehlungen des Architekturtheoretikers Laugier aus allen Säulen und Halbsäulen des Kirchenschiffes das Gewölbe tragende Palmzweige herauswachsen. Eine Rolle dürfte auch die Metapher vom gotischen Innenraum als Wald gespielt haben.⁷ So ist auch Friedrichs spitzbogiger Rahmen als Schnitt durch einen Kirchenraum zu verstehen. Traditionellerweise markiert der Übergang von Säule zu Gewölbe im Kirchengebäude den Übergang vom irdischen zum himmlischen Bereich. Barocke Deckenfresken etwa lassen hier den Himmel sich öffnen, der Übergang ist nicht selten illusionistisch durch Engel betont, die im unteren Teil ihres Leibes in Stuck geformt »realiter« in den irdischen Bereich ragen, während ihre oberen Partien gemalt der Himmelsphäre anverwandelt sind. Auch Friedrich betont genau diesen Übergang von einer Seinssphäre in eine andere, die dem Menschen nicht fassbar ist, die ihm aber durch den Opfertod Christi eröffnet wird.⁸ Benennen kann er sie nur mit den verfassten Zeichen der Christenheit, wie sie sich allein im Rahmen finden, das Bild kann sie nicht »darstellen«.

So kommen alle vier Linien des Goldenen Schnitts zur Wirkung und stiften Sinn, sie markieren Anfang und Ende: den Beginn des Glaubens auf dem Felsen mit dem Kreuz Christi und dem unfassbaren Übergang in etwas anderes. Das spitzbogige Format zeigt ein Streben nach oben, andererseits weist die Quadratur der absoluten Erstreckung auf

Abb. 2 Caspar David Friedrich, »Tetschener Altar«, mit der Angabe der Linien des Goldenen Schnittes

die Notwendigkeit der Versenkung, als Möglichkeit, Anfang und Ende zu bedenken. Friedrich hat das Übergangsphänomen ausdrücklich bedacht. In seinem Rechtfertigungstext zum *Tetschener Altar*, der nach dem Angriff des Kammerherrn von Ramdohr entstand, spricht er davon, dass die Sonne als Gottvater zu verstehen sei, der die Welt verlasse, um sich auf immer zu entfernen.⁹ Das ist ganz protestantisch gedacht. Eine Gnadengewißheit kann es auf Erden nicht geben, nur die Hoffnung im Glauben, gestiftet durch Christi Opfertod: durch den Tod zum ewigen Leben, allein diesen Weg gibt es für den Gläubigen. Die Gegenwart (der Vordergrund) ist dunkel, nur in der Ferne scheint noch ein Abglanz des göttlichen Lichts, reflektiert vom bronzenen Corpus der Christusfigur, einem bloßen Erinnerungszeichen für den dereinst vollzogenen Opfertod. Die Versenkung in die Natur und ihre Erscheinungen lässt diesen schwachen Hoffnungs-schimmer auch auf uns fallen.¹⁰

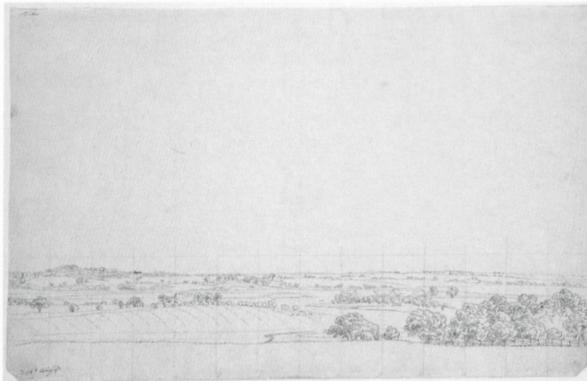
Friedrichs *Tetschener Altar* ist ein programmatisches Bild, ihm haftet etwas Ostentatives an, das in späteren Bildern des Künstlers zumeist verhüllt erscheint, da es dort stärker in den dargestellten Naturphänomenen aufgeht. Gelegentlich allerdings, nicht nur bei den orthodox-religiösen Bildern, greift Friedrich auf das Ordnungsschema des *Tetschener Altars* direkt zurück, so auf der aquarellierten Federzeichnung der Hamburger Kunsthalle, die eine gotische Klostersruine zeigt und um 1810 zu datieren sein dürfte (Abb. 3). In diesem Jahr unternahm Friedrich eine Riesengebirgswanderung mit seinem Freund und Malerkollegen Kersting, während der zahlreiche aquarellierte Federzeichnungen mit exakter Datierung entstanden. Die Hamburger Kunsthalle besitzt ein besonders schönes Exemplar einer direkt auf der Wanderung aufgenommenen Zeichnung vom 12. Juli 1810 (Kat.-Nr. 83), bei der man annehmen darf, dass die Naturaufnahme unmittelbar vor dem Objekt in Bleistift geschah, dass abends die Zeichnung mit der Feder präzisiert und dann aquarelliert wurde. Wie auch die Pinselproben am Rand zeigen, handelt es sich um eine Studie zur weiteren Verwendung.



Auf derartigen Studien sind die bildmäßigen Ordnungsvorgaben naturgemäß gering, aber sie fehlen nicht völlig. Eine leichte Mittelachsenbetonung, welche die Stellung des aufnehmenden Malers vor dem Motiv angibt, stellt die geläufigste Form der Verankerung vor. In der Hamburger Zeichnung steht hierfür ein Baumstamm ein, hinter dem eine männliche Figur – wir dürfen Kersting annehmen – verschwindet. Der Baumstamm wächst auf einem schmalen hochrechteckigen Felsblock, der selbst hell erscheint, links und rechts jedoch von den dunkelsten Schatten des Blattes begleitet ist, so ebenfalls die Mitte betonend, der sich die übrigen Bildgegenstände zwanglos zuordnen.

Um Friedrichs Prinzipien ganz zu verstehen, müssen wir noch einmal ganz an den Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit zurückgehen – in jene Zeit der Rügenwanderungen 1801, als er das in Kopenhagen an der Akademie bloß Erlernte hinter sich ließ und seine eigenen Ausdrucksformen fand.¹¹ Die Hamburger Kunsthalle besitzt zwei ausgesprochen wichtige Zeichnungen der zweiten Rügenwanderung vom August 1801. Von dieser Wanderung hat sich ein knappes Reisetagebuch überliefert, so dass wir die Route relativ genau verfolgen können. Friedrich hatte von Greifswald kommend bei Stahlbrode die Glewitzer Fähre genommen, in Garz übernachtet und war von hier am nächsten Tag an die Küste gewandert. Bei Neukamp hat er am 16. August die erste Hamburger

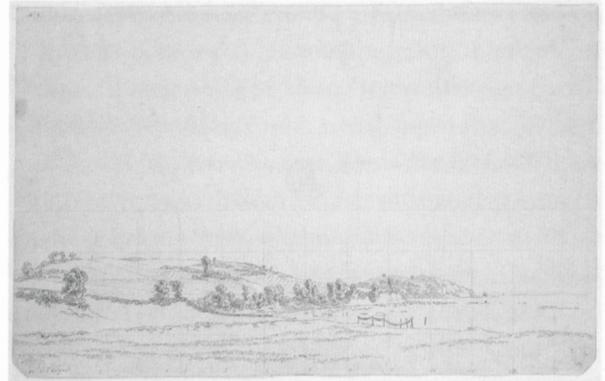
Abb. 3 Caspar David Friedrich, *Gotische Klostersruine*, um 1810, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett



Zeichnung (Abb. 4) aufgenommen. Friedrich wählte einen weiten Blick, er schaute über den Wreechener See mit der in ihm liegenden Halbinsel auf die Putbuser Hügel mit dem weit links situierten Putbuser Schloss, von da schwenkte der Blick über Vilmnitz, Lauterbach im Mittelgrund, an der fernen Stresower Bucht entlang bis zur ganz rechts am Horizont auftauchenden Halbinsel Mönchgut.

Vollzieht man dies auf einer Karte nach, so staunt man nicht wenig: Es handelt sich um einen Blickwinkel von fast 180 Grad, der hier in die Fläche gebreitet erscheint. Wir wollen hier nicht versuchen nachzuvollziehen, wie Friedrich dies gemacht hat. Er wird die Konstruktionsprinzipien in Kopenhagen an der Akademie gelernt haben, die, so kann man verkürzt sagen, auf Perspektivkonstruktionen spezialisiert war, von Abildgaard bis Eckersberg, die nicht nur praktische Künstler waren, sondern auch als Perspektivtheoretiker hervorgetreten sind. Bei Ersterem hatte Friedrich gelernt, mit Letzterem war er befreundet.¹² Wichtiger sind zwei Bemerkungen Friedrichs aus seinen um 1830 zu datierenden kunstkritischen Aufzeichnungen. Er schreibt: »Denn was die neueren Landschaftsmaler in der Natur in einen Kreiß von 180 Graden gesehen pressen sie unbarmherzig in den Schwinkel von 45 Grade zusammen.«¹³ Und an anderer Stelle: »Nichts ist kostbarer als der Blick auf eine Landschaft, die sich nach allen Seiten öffnet.«¹⁴

Friedrichs frühe Rügenzeichnungen gehören zur Frühgeschichte des Panoramas, in der nicht



nur Rundpanoramen im vollen Kreis von 360 Grad, sondern auch Halb- bzw. Zimmerpanoramen von 180 Grad zum Einsatz kamen.¹⁵ Bei Letzteren schaute man durch ein Guckloch mit Linse auf einen – durch die Linse – mit einem Blick wahrnehmbaren Halbkreis. Würde man Friedrichs Zeichnung wölben und durch eine Linse betrachten, so hätte man den identischen Effekt. Was könnte der Sinn von Friedrichs Halbpanoramen sein? Offenbar wollte er seine individuelle Blickerfahrung ohne Auslassungen und Einschränkungen wiedergeben; als Gottes Schöpfung schien die Natur ein Recht darauf zu haben, und der Künstler hatte davon Rechenschaft abzulegen.

Die zweite Zeichnung (Abb. 5) ist auf den 17. August 1801 datiert, und ihr Motiv ist bis heute falsch lokalisiert worden. Friedrich war am 16. August am Rügischen Bodden weitergewandert, hatte die Stresower Bucht umkreist, dann offensichtlich am Gobbiner Haken ein Boot genommen, war in zwei Etappen auf die Halbinsel Mönchgut übergesetzt, dann über die Halbinsel gewandert und hatte schließlich nach etwa fünf Kilometern am Großen Strand bei Lobbe Station gemacht, um die zweite Hamburger Zeichnung anzufertigen. Der Blick geht über eine kleine Bucht bis zur vorkragenden Spitze, dem sogenannten Lobber Ort und darüber hinaus auf das Nordperd, den östlichsten Punkt von Rügen, und dessen ausgeprägte Steilküste. Fotos machen allerdings deutlich, dass Friedrich wieder eine ausgeprägte Weitwinkel-Ansicht zeichnete: Man schaut weit ins Land hinein. Zudem steigerte Friedrich den fernen Küsten-

Abb. 4 Caspar David Friedrich, *Flachlandschaft auf Rügen*, 16. August 1801, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Abb. 5 Caspar David Friedrich, *Blick über die Ostküste von Rügen*, 17. August 1801, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett



streifen ein wenig in der Größenordnung. Gelegentlich holte er die fernen Dinge mit dem Fernrohr heran, um die Bildmäßigkeit des im Detail durchaus »richtig« Gezeichneten zu steigern. Ein Foto mit leichtem Zoom kann den entsprechenden Effekt erzeugen.¹⁶ Wieder also wird mit technischen Mitteln ein ästhetischer Mehrwert erzeugt.

Wichtig ist die zweite Zeichnung auch aus einem anderen Grunde: Der gesamte Vordergrundstreifen mit seiner durchlaufenden Profillinie ist wortwörtlich, bis in jeden Halm des kargen Bewuchses hinein, für den Vordergrundstreifen im *Mönch am Meer* (Abb. 6) genutzt worden.¹⁷ Allerdings: Der Streifen ist im *Mönch* um ein gutes Stück nach links verrückt worden, sein höchster Punkt liegt also nicht mehr wie auf der Hamburger Zeichnung in der exakten Bildmitte und stiftet insofern auch keine Bildordnung mehr. Der gesamte Streifen tritt auch nicht – und das ist das Besondere oder Ungewöhnliche am *Mönch am Meer* – in eine neue Bildordnung ein, auch der Mönch selbst fügt sich keiner solchen Ordnung. Damit wird der eher trostlose Eindruck dieses Bildes noch unterstrichen; eine vom Künstler abstrakt gestiftete Bildordnung scheint der *Mönch am Meer* ausdrücklich zu verweigern. Dazu gibt es im Œuvre Friedrichs kaum Vergleichbares, es verlangt somit nach einer Erklärung.

Ohne all die ungezählten und sich einander nicht selten widersprechenden Deutungen erneut referieren zu wollen, lässt sich doch sagen, dass diese Ordnungsverweigerung nur möglich ist, weil das Bild in der *Abtei im Eichwald* (Abb. 7) ein



Pendant besitzt, das in seiner Form all das im *Mönch am Meer* Verweigerte durchaus dialektisch ergänzt. Doch dazu später. Vorerst gilt es festzuhalten, dass der Streifen durch die bewusste Verückung von der Zeichnung zum Gemälde eine gänzlich andere Funktion übernimmt, obwohl er bis ins Detail identisch ist. Ästhetikgeschichtlich ist ein äußerst folgenschwerer Punkt erreicht: Das Ordnungslose wird tendenziell als ein ästhetischer Wert an und für sich erkannt. Denn die erfüllte Formgestalt des Pendants mag zwar eine dialektische Aufhebung des Formlosen des ersten Bildes für unsere Erfahrung angesichts der beiden Bilder bewirken, doch ist es unsere Gedankenoperation, die dies stiftet. Der *Mönch* selbst bleibt tendenziell gestaltlos.

Friedrichs Grundlegung der Bildfigur erschöpft sich mitnichten in Mittelachsenbetonung und Verwendung des Goldenen Schnitts, wenn beides auch zu seinen zentralen und häufigsten Prinzipien gehört. Vielen Bildern kann man allerdings in einem ersten Zugriff mit der Überprüfung etwaiger Anwendung dieser Prinzipien im Wortsinne zu Leibe rücken. Der *Hamburger Wanderer über dem Nebelmeer* (Kat. Nr. 75), diese um 1818 entstandene Friedrichsche Ikone, besitzt eine so ausgeprägte Mittelachsenbetonung wie sonst nur Friedrichs religiös-orthodoxe Bilder. Auch gibt es kaum ein anderes Friedrichsches Bild, in dem die menschliche Figur eine derartig herausgehobene Rolle spielt. Die Größe der gezeigten Figur und ihre Mittelachsenbetonung machen sie zu einem Monument. Sinn scheint dies nur zu machen, wenn man

Abb. 6 Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, 1808/1810, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Abb. 7 Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichwald*, 1809/1810, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

annimmt, dass es sich um ein Erinnerungsbild handelt, bei dem Dargestellten also um einen bereits Verstorbenen.¹⁸

Die weitere ästhetische Ordnung des Bildes kann diese Vermutung unterstreichen. Die beiden senkrechten Linien des Goldenen Schnitts rahmen den Dargestellten links und rechts, von der linken Fußspitze bis zur rechten Stockspitze. Entscheidend ist jedoch die obere Waagerechte des genannten Teilungssystems. Ihre Funktion lässt sich durchaus mit derjenigen der entsprechenden Linie beim *Tetschener Altar* vergleichen. Nicht nur markiert sie am linken und rechten Bildrand den Beginn des von hier jeweils sanft ansteigenden Geländestreifens, sondern sie trennt bei der Figur des Wanderers den Kopf vom Leib. Denken wir vom *Tetschener Altar* her, so ragt allein der Kopf des Wanderers in die himmlische Sphäre – die damit verbindbare Bedeutungssetzung scheint für Friedrich in der Tat nur für einen bereits Verstorbenen formulierbar: Sie gibt der Hoffnung auf seine bereits erfolgte Erlösung Ausdruck. Der *Wanderer* erscheint als geradezu überreiztes Bild, auch in seinem forcierteren Montagecharakter in den Naturpartien. Dabei gehen alle Fels- und Bergpartien auf unmittelbar vor der Natur Studiertes zurück: Von der Sächsischen Schweiz bis zu den Böhmischen Bergen haben verschiedene Ansichten Pate gestanden.¹⁹ Doch selbst wenn die Nebelzonen ihren Zusammenhang verschleiern, ein denkbarer Naturgesamteindruck entsteht nicht.

Nicht weniger pathetisch – und von daher immer mit der Ästhetik des Sublimen in Verbindung gebracht, worüber sich entschieden diskutieren ließe – erscheint das *Eismeer*-Gemälde der Hamburger Kunsthalle (Kat.-Nr. 76). Die Mittelachsenbetonung findet sich dort im Vordergrund in dem ostentativen Eispeil. Er weist auf das im Eis begrabene Schiffswrack. Die wichtigste Linie des Goldenen Schnitts ist hier jedoch die linke Senkrechte, denn sie markiert exakt die absolute Spitze des Eisbergs. So ist selbst dieses bedrohlich ungeordnete Naturgebilde letztlich in eine ästhetische Ordnung überführt worden. Für den Nachvollzug verliert es damit seine Bedrohlichkeit und offen-

bart die Schönheit seiner farbigen Erscheinung. Dieses Verfahren weist durchaus eine Ähnlichkeit mit dem Vorgehen Caspar Wolfs auf (siehe Kat.-Nr. ##), der das gestaltlose Hochgebirge in eine ähnlich abstrakt gestiftete Ordnungsstruktur einbindet und damit goutierbar macht.²⁰

Und auch Goethes Forderung, dem Gestaltlosen Gestalt zu geben, dem Formlosen Form, kann einerseits durch wissenschaftliche Erkenntnis erfüllt werden, die sich etwa Berge und Wolken mittels der Findung geologischer und meteorologischer Strukturgesetze aneignet, andererseits im Kunstwerk durch die Veranschaulichung dieser naturwissenschaftlichen Strukturgesetze durch ästhetische Formstiftung. Naturwissenschaft und Kunst sollen sich nach Goethes Vorstellung durchdringen und eins werden.²¹ Für Friedrich dagegen bleiben die Strukturgesetze des Bildes ästhetische. Ihre Wahrheit kann nur als religiöse Hoffnung zum Vorschein kommen. Die Bildfigur ist Abglanz kosmischer, göttlicher Ordnung. Die *Abtei im Eichwald* (Abb. 7) ist in der Lage, diese Dimension zu offenbaren – die dann überraschenderweise doch wieder etwas mit Wissenschaft, und zwar mit höherer Mathematik, zu tun hat.

Die *Abtei* ist später begonnen worden und war eher vollendet als der *Mönch am Meer*, dessen komplizierter Werkprozess sich von 1808 bis 1810 hinzog. Die radikale Leere des *Mönch*-Gemäldes ist das Ergebnis vielfacher Übermalung, die *Abtei* wirkt eher aus einem Guss, allein die Staffage scheint später eingefügt. Auf den ersten Blick ist auch die *Abtei* kein »positives« Bild, das die Negativität des *Mönchs* am Meer aufheben könnte. Zu düster scheint die winterliche Schneelandschaft, zu traurig das Motiv der mönchischen Beerdigungsprozession, die gerade mit einem Sarg am Tor der Kirchenruine angelangt ist. Ein schwaches Licht ist aufgesteckt, viel Hoffnung verspricht es nicht, und auch die kahlen Eichen, die die Ruine mit den wenigen stehengebliebenen Chorfenstern rahmen, unterstreichen eher den Charakter der Trostlosigkeit. Doch lässt man sich auf eine längere Betrachtung ein, so wird deutlich, dass sich am Ende doch noch ein Hoffnungsschimmer zeigt. Friedrichs

protestantische Grundüberzeugung – oft von ihm geäußert, auch in Gedichtform – dass man sich dem Tod im Leben ergeben müsse, um überhaupt eine Hoffnung auf das ewige Leben nähren zu können²², scheint in der *Abtei im Eichwald* verbildlicht. Das Werk hat, bei aller düsteren Szenerie, eine feierliche Bildform. Nicht nur nimmt die Ruine die genaue Bildmitte ein, rahmen die Eichen die Architektur beinahe symmetrisch und markieren die beiden größten Eichen links und rechts der Ruine mit ihren Stämmen die linke und rechte Senkrechte des Goldenen Schnitts, sondern vor allem lässt der Himmel in seiner Lichtform Hoffnung aufkeimen.

Die fahle, neblige Dunkelheit, die den Erdboden umhüllt und damit auch den mönchischen Trauerzug, scheint die Ruine und die Bäume hinaufzukriechen. Die Sonne, genau im Rücken auch des Betrachters zu denken, ist bereits untergegangen, der Himmel bewahrt noch einen letzten Schein des Abendlichtes, der in einem sanften gleichmäßigen Bogen Licht und Dunkel in fließendem Übergang scheidet. Diese Bogenform, die sich – mit der tiefsten Absenkung in der Mitte – regelmäßig vom linken zum rechten Bildrand erstreckt, wurde früh als hyperbelartig erkannt.²³ Friedrich verwendet diese Form vielfach, und man hat von seinem hyperbolischen Schema gesprochen – allerdings nie gefragt, warum er gerade diese Form verwendet.

Die erste Antwort darauf, warum Friedrich gerade die Hyperbelform in seinen Bildern so oft verwendet, ist im Grunde leicht zu geben: Man braucht sich nur die Definition der Hyperbel zu vergegenwärtigen. Die Hyperbel besteht aus zwei spiegelsymmetrisch einander zugeordneten Armen. Auch bei Friedrich antwortet auf die Himmelshyperbel, die beinahe immer in ihrem »Inneren« die Sonne, das Licht des scheidenden Tages oder das Mondlicht birgt, eine abgeschwächte Erdhyperbel, den Bogen in umgekehrter Form andeutend. Man kann das auch bei der *Abtei* so sehen. Die Zweige der Hyperbel-Äste jedoch nähern sich qua definitionem ihren sich kreuzenden Asymptoten unendlich an, ohne sie je zu erreichen. Man könnte

sagen: Diese unendliche Annäherung setzt sich außerhalb des jeweiligen Bildes fort. Eine überzeugendere Metapher für die Unendlichkeit Gottes, für das immerwährende und auf Erden nicht erfüllbare Streben zu Gott als die Hyperbel scheint es kaum zu geben.

Friedrich verwendet neben der Hyperbel auch die Parabel und die Ellipse als das Bild prägende Grundformen, wenn auch nicht ganz so häufig. Alle drei Formen sind Kegelschnitte. Zu ihnen gehört als absolute, bei Friedrich nicht dargestellte Form der Kreis. Durch Verschiebung der Schnittachse beim Kegelschnitt gehen alle genannten Formen auseinander hervor. Man könnte sagen, im Kreis, bewirkt durch den Horizontalschnitt, kommen sie zur Erfüllung. Das heißt aber auch, dass den drei Grundformen eine Tendenz zur Vollendung innewohnt. Hyperbel und Parabel, erstere in gesteigertem Maße, streben ins Unendliche, sie haben etwas Sehnsüchtiges; die Ellipse als geschlossene Form hat etwas Bergendes, Schützendes an sich, und Friedrich setzt sie durchaus entsprechend ein.

Derartige Charakterisierungen, vor allem ihre bedeutungsmäßigen Übertragungen auf Friedrichs Bilder, mögen etwas von bloßer Projektion an sich haben. Doch lassen sich diese Projektionen historisch einholen: Sie entsprechen vollständig den Überzeugungen romantischer Mathematik. Das Neue in der Mathematik – vor allem in der Infinitesimalrechnung – besteht, verkürzt gesagt, vor allem darin, dass sie die Bedeutung von Dynamik und Entwicklung in Arithmetik und Geometrie mit bedenkt.²⁴ Schon bei Leibniz stellen die Betrachtung der Kegelschnitte und ihrer Entwicklungen im Raum und die Berechnung ihres kontinuierlichen Hervorgehens auseinander die zentrale mathematische Aufgabe dar. Die Romantik denkt diese Berechnung eines absoluten Prozesses gleichsam auf Gott hin. Es mag hier genügen, auf eine Reihe der mathematischen Fragmente von Novalis hinzuweisen, die diesen Zusammenhang ausdrücklich benennen: »Geometrie ist transzendente Zeichenkunst«.²⁵ Oder noch apodiktischer: »Reine Mathematik ist Religion«.²⁶ Und zu den Grundformen schreibt er: »Das Höchste und Reinste ist das Ge-

meinste, das Verständlichste. Daher ist die Elementargeometrie höher als die höchste Geometrie.«²⁷ Schließlich heißt es auf die Kunst gemünzt: »Poetik der Mathematik ... Mathematik der Poesie.«²⁸ Die Mathematik ist für Novalis »ein Hauptbeweis der Sympathie und Identität der Natur und des Gemüths«²⁹, denn: »Zur Mathematik gelangt man nur über eine Theophanie.«³⁰ Was heißen soll, dass die Erkenntnis des Absoluten in der Mathematik nur Sinn macht, wenn man es in seinem göttlichen Ursprung, als ein Bild Gottes begreift – das einzige, das aufgrund seiner gänzlichen Abstraktheit möglich ist.

Novalis' mathematische Fragmente sind 1803 von Friedrich Schlegel in Auswahl publiziert worden. Ob Friedrich sie gelesen hat, wissen wir nicht. Doch neuerliche Forschung hat sehr wahrscheinlich gemacht, dass Schlegel ihre Herausgabe mit Hilfe Schleiermachers unternommen hatte, der über eine ausgeprägte mathematische Kompetenz verfügte.³¹ Und mit Schleiermacher hatte Friedrich relativ engen Kontakt. In Schleiermachers eigenen Überlegungen zur Mathematik erscheint die Hyperbel, noch über der Parabel und der Ellipse, als die sinnträchtigste geometrische Form überhaupt.³² Zum einen verkörpert der Brennpunkt der Hyperbel für Schleiermacher die transzendente Idee Gottes, er bezeichnet das unsichtbare Gravitationsfeld, innerhalb dessen sich die Krümmung der

Hyperbel entfaltet. Zum anderen begreift Schleiermacher die sich dem Unendlichen nähernden Äste der Hyperbel als negativ bzw. positiv determiniert. Der Mensch, so stellt er sich vor, ist in seinem Streben jeweils an einem bestimmten Punkt der Kurve angelangt, mal weiter im negativen, mal weiter im positiven Bereich. Er kann nur hoffen, dass sein Streben ihn auf dem positiven Ast voranbringt, er sich dem Unendlichen annähert, in dem Wissen, dass eine Vermählung aus eigener Kraft nicht möglich ist. Dies gilt für alle Bereiche der Erkenntnis, vor allem aber den religiösen.

Es scheint durchaus erlaubt, diese Vorstellung, wenigstens der Tendenz nach, auf Friedrich und seine Kunst zu übertragen. Die Hyperbel der *Abtei* ist nicht als eine absolute, für immer feststehende Form gedacht, sie ist nicht das Absolute an sich, sondern sie entwickelt sich von links nach rechts zum rötlichen Schein in der Hoffnung auf einen neuen Tag. Sie umfängt alles in der Wirklichkeit Erscheinende und verweist es durch seine spürbare Formbestimmtheit auf ein Höheres, nicht wirklich Benennbares. So ist alles Erscheinende, auch das Geringste, im Bilde Gottes aufgehoben und zugleich in seinem hoffnungsvollen Streben vorgeführt. Für Friedrich vermag dem allein die abstrakte Mathematik des Bildes Ausdruck zu geben – als Gegenpol zur konkreten Wirklichkeit, die für sich ohne Hoffnung ist.

1 Zur komplizierten Geschichte des *Tetschner Altars*: Reitharova/Sumowski 1977; Busch 1998.

2 Ramdohrs Text: Hinz 1984, S. 138-156.

3 Hoch 1981 (2), Abb. S. 324.

4 Es sei nur verwiesen auf: Börsch-Supan/Jähniß 1973, Nr. 167, Ausst.-Kat. Hamburg 1974, Kat.-Nr. 74; Schneider 1976; de Chapeaurouge 1981; Mitchell 1987; Koerner 1990, S. 47-68, 97-148.

5 Zum Goldenen Schnitt: Fredel 1998.

6 Zu diesem Motiv und seiner emblematischen Dimension: Möseneder 1981, Exkurs.

7 Herrmann 1962, S. 186 f. (zu Laugier und zur Nicolaiikirche); Lovejoy 1978, S. 152-155 (zur Waldmetapher), wichtig für die deutsche Tradition bezogen auf die gotische Kathedrale: Sulzer 1792-1794, Bd. 2, S. 435 (Art. Gotik).

8 Zur architekturikonologischen Deutung des barocken (Kirchen-)Gebäudes von unten nach oben: Bandmann 1962.

9 Friedrichs Antwort auf Ramdohr: Eimer 1982, S. 136-138.

10 Zu Friedrichs Religiosität bei weitem am überzeugendsten: Hoch 1981 und Eimer 1982.

Die einseitige Deutung Friedrichs von der frühromantischen Literaturtheorie her stellt den Blick auf Friedrichs Religiosität.

11 Zu den Rügenwanderungen von 1801: Zschoche 1998, S. 17-27. Zschoche druckt auch die Kommentare Friedrichs zur zweiten Reise von 1801 ab.

12 Zu Friedrich und Dänemark: Bailey/Monrad 1991.

13 Friedrich 1999, S. 69, Z. 1448.

14 Ausst.-Kat. Bonn 1993, S. 107.

15 Auch in Dresden: Ausst.-Kat. Bonn 1993, S. 214, Nr. IV, 16.

16 Ausführliche Begründung der Örtlichkeit in meinem im Druck befindlichen Buch über Friedrich (Beck Verlag, München, erscheint Frühjahr 2003) in Kap. 3.

17 Ohara 1983, S. 226-228.

18 Vgl. Börsch-Supan/Jähniß 1973, Nr. 250, S. 349.

19 Zur Identifizierung der »Einzelteile«:

Hoch 1995, S. 58, auch Hoch 1981 (1), S. 185.

20 Busch 1994 (1), S. 490-494 und Kat.-Nr. 175-183.

21 Busch 1994 (1), bes. S. 492, ferner Busch 1994 (2), S. 522-524.

22 Hinz 1984, S. 84.

23 Wolfradt 1924, S. 126.

24 Zur romantischen Mathematik: Cassirer 1907; Hamburger 1966; Frank 1991, S. 166 f. Die Zusammenhänge werden in dem genannten Buch, s. Anm. 16, ausführlich entfaltet.

25 Novalis 1929, Bd. 3, S. 160.

26 ebd., S. 296.

27 ebd., S. 20.

28 ebd., S. 19.

29 Novalis 1960-1988, Bd. 3, S. 684; s. Hamburger 1966, S. 43

30 Novalis 1960-1988, Bd. 3, S. 479.

31 Mädler 1997, S. 234; Mädler 2000, S. 901.

32 Mädler 1997, S. 258 f.; 256-258.