

MARTIN KIRVES

Visionäre Erkenntnis

Caspar David Friedrichs Konkretionen des Unsichtbaren

Caspar David Friedrichs Bilder üben auf den Blick eine wie magnetisch wirkende Anziehungskraft aus. Jede Loslösung aus diesen visuellen Gravitationsfeldern kommt einem Abbruch gleich, der die Betrachtung nicht erfüllt entlässt, sondern einzig temporär suspendiert. Um welches seiner Werke es sich auch handelt, stets bemächtigt sich des Betrachters der Eindruck, ihm teile sich etwas der Darstellung Transzendentes mit, dass er noch nicht gänzlich zu fassen vermochte, sich ihm bei eingehenderer Betrachtung jedoch offenbaren wird, weshalb Johann Heinrich Meyer im Namen der Weimarer Kunstfreude Friedrichs Bilder zurecht unter die ‚neu-deutsche religio-patriotische Kunst‘ subsumiert.¹ Doch inwiefern offenbart sich etwas in diesen Bildern und auf welche Weise geschieht dies? Der Versuch, diese Fragen zu beantworten, sieht sich auf die Darlegung von Friedrichs bildlich formulierter visueller Erkenntnistheorie verwiesen.

Hinsichtlich eines solchen erkenntnistheoretischen Gehalts zeichnen sich im Bemühen, das Geheimnis der einnehmenden Kraft von Friedrichs Bildern zu lüften, zwei konträre Positionen ab: Der benennbaren, zeichenhaft eindeutigen Signifikanz, die Friedrichs Bilder begrifflich dem Emblem annähert, steht eine den Allegoriebegriff für sich beanspruchende Sinnoffenheit gegenüber, die ihnen eine eindeutige Sinnsetzung abspricht.² Die Bilder seien durch eine semantische Offenheit gekennzeichnet, die selbst kontradiktorische Bilddeutungen zulässt, welche eben aufgrund der offenen Struktur nicht kriteriell durch das Bild als ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ ausgewiesen werden könnten, sondern gleichberechtigt als jede ‚für sich wahr‘ nebeneinander stünden. Der Status dieser ‚Wahrheit‘ ist allerdings ein subjektiv-relativer, der die Rede von ‚Wahrheit‘ generell fraglich werden lässt. Denn ihrem Wahrheitsanspruch

¹ Johann Heinrich Meyer, „Neu-deutsche religio-patriotische Kunst“, in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., hg. v. Friedmar Apel u. a., Bd. XX, Ästhetische Schriften. 1816-1820. Über Kunst und Altertum I-II, hg. v. Hendrik Birus, Frankfurt a. M., 2000, S. 105-129, hier S. 122-124.

² Exemplarisch formuliert Hartmut Böhme die Fundamentalprämisse der an Umberto Eco's Manifest *Das offene Kunstwerk* (1962) anschließenden Sinnoffenheit: „Wie auch immer das Bild [*Frau vor untergehender Sonne*, Museum Folkwang Essen] semantisch aufgeladen wird, es bleibt jede Deutung Projektion.“ (Hartmut Böhme, „Rückenfiguren bei Caspar David Friedrich“, in: *Caspar David Friedrich. Deutungen im Dialog*, hg. v. Gisela Greve, Berlin, 2006, S. 49-94, hier S. 70).

nach, so Werner Buschs Beweisführung hinsichtlich des Bildes *Zwei Männer betrachten den Mond*, schließen sich die angeführten Deutungen gegenseitig aus.³ Um den piktoraklen Grund dieser semantischen Struktur aufzudecken, die einzig relative, sich in der Konfrontation miteinander auflösende Deutungen hervorruft – ein Sachverhalt, der nicht für alle Bilder der Kunst veranschlagt wird, sondern als Spezifikum der Werke Friedrich gilt – ist der Bezug auf seine Bilder formanalytisch geprägt, was sich bis zur Verabsolutierung der formalen Verhältnisse steigern kann und dazu führt, den Bildsinn auf die Erzeugung formaler Spannungsverhältnisse, etwa zwischen Raamtiefe und Flüchtigkeit, zu reduzieren.⁴

³ Bezüglich dieses Bildes seien, fasst Werner Busch die Forschung zusammen, drei verschiedene Auslegungen geltend gemacht worden, die seiner Ansicht nach unvermittelbar nebeneinander stünden: Erstens die politische, welche die altdeutsche Kleidung der Mondbetrachter auf die Freiheitskämpfe bezieht, zweitens die mittels der Vordergrund-Hintergrund-Dualität entwickelte naturmystische und drittens die ikonografisch hergeleitete religiöse Auslegung, welche die abgestorbenen Eichen mit dem untergegangenen Heidentum und die immergrünen Fichten mit dem christlichen Glauben identifiziert. Alle drei Bedeutungsperspektiven würden offensichtlich vom Bild legitimiert und schlossen sich dennoch gegenseitig aus. (Werner Busch, „Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst“, in: *Romantik* (=Arte-Fakten. Kunsthistorische Schriften 1), Annweiler, 1987, S. 1-29, hier S. 24 ff.).

⁴ An dieser Stelle kann keine ausführliche Auseinandersetzung mit der Friedrich-Literatur geführt werden, weshalb der folgende Parcours einzig ausgewählte Texte aufruft, welche für die Opposition ‚Eindeutigkeit vs. Sinnoffenheit‘ programmatisch sind. Das von Helmut Börsch-Supan zusammen mit Karl Wilhelm Jähnig 1973 veröffentlichte Werkverzeichnis *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen* stellt das Grundlagenwerk der emblematisch-ikonografischen Deutung dar. Die dort vorgenommenen Bedeutungsfixierungen führten in einer Umschlagreaktion zur Proklamation der Resistenz der Bilder Friedrichs gegenüber eindeutigen Sinnzuschreibungen: „C. D. Friedrichs Bilder thematisieren die Landschaft und die Gegenstände um ihrer selbst willen und verweisen dabei den Betrachter auf die reine Zuständlichkeit des Sehens als der einzigen adäquaten Verhaltensform zur erscheinungsmäßigen Sinnoffenheit der Welt. Indem sie dabei alle Bedingungen dieser anschaulichen „Wirklichkeit“ aus sich selber setzen, erweisen sie sich als autonom und einer Sinnerhellung „von außen“ nicht bedürftig.“ (Michael Brötje, „Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 19 (1974), S. 33-88, hier S. 88). Den bei Brötje relevanten, bereits von Börsch-Supan in seiner 1960 erschienenen Dissertation *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich* gewählten formalistischen Ansatz vertieft Regine Prange, „Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs. Zum Verhältnis von Fläche und Raum“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 34/2 (1989), S. 280-310 durch die Analyse der formalen Spannungsverhältnisse. Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt*, München, 1998 betont, ebenfalls von den formalen Verhältnissen ausgehend, die Subjektivität des Betrachterstandpunktes, woraus die Bilder „ihre eigentümliche Offenheit“ (S. 34) bezögen. Reinhard Zimmermann, „„Kommet und sehet““. Caspar David Friedrichs Bildverständnis und die Frage des „offenen Kunstwerks““, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 62 (2002), S. 65-94 hingegen verteidigt das Gegebenen eindeutiger Bedeutungsgehalte in den Bildern Friedrichs. Siehe dazu auch: Börsch-Supan, „Caspar David Friedrich. Forschung, Instrumentalisierung, Verständnis“, in: Greve (Hg.), *Caspar David Friedrich. Deutungen im Dialog* (wie Anm. 2), S. 13-30. Hilmar Frank stützt das Konzept der Sinnoffenheit historisch, indem er den von Christan August Semler mit seiner Schrift *Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Land-*

Zu welchem der beiden Lager ein Interpret gehört, entscheidet sich in der Regel mit der Frage, ob Friedrichs Bilder religiöse Gehalte erfahrbar werden lassen. Die Apologeten der Offenheit gestehen dies – immer wieder durch den *Mönch am Meer* exemplifiziert – einzig hinsichtlich der Erkenntnis einer ‚metaphysischen Obdachlosigkeit‘ zu, die sich als Krise des Sinns wiederum in der charakteristischen Sinnoffenheit der Bilder Friedrichs niederschlägt, die – affirmativ positiv pluralistisch gewendet – für einen nachmetaphysischen Diskurs fruchtbar gemacht wird. Die Vertreter einer präzisen Signifikanz hingegen finden im Bild konkrete, aus Andachtsbildern und Emblem Büchern entlehene Bedeutungsträger vor, die tendenziell *pars pro toto* für das Bild als solches eintreten und seinen eindeutigen theologischen Gehalt verbürgen.⁵ Einerseits ist der Offenbarungsgehalt zeichenhaft dechiffrierbar, wobei im intellektuellen Entschlüsseln des Verklausulierten der Bildsinn gegeben wäre, andererseits ist er leer, was gerade der *Mönche am Meer* belege, der den Betrachter mit einer durch die programmatische Abwesenheit deutbarer Zeichen bestimmten Leere konfrontiert. Diese könne einzig subjektiv aufgeladen werden, was entweder resignativ oder als Akt subjektiver Freiheit verstanden wird.

Vor dem Hintergrund dieser hier forcierten Polarität versteht sich der vorliegende Aufsatz als ein genuin aus den Werken Friedrichs hergeleiteter Versuch, von einem ‚naiven Nullpunkt‘ innerhalb seines Œuvre ausgehend, einen tragfähigen semantischen Grund zu erschließen, auf dem sich die konträren Positionen als komplementär erweisen könnten, indem sich die prägnante Zeichenhaftigkeit zur Offenheit weitet, während sich die Offenheit auf eine Eindeutigkeit hin fokussiert. Diesen ‚naiven Nullpunkt‘ stellt Friedrichs frühe

schaftmalerei (1800) für die Betrachtung von Landschaften und Landschaftsbildern verwendeten Begriff ‚Reverie‘ metaphortheoretisch reformuliert. (Hilmar Frank, *Aussichten ins Unendliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*, Berlin, 2004, insb. S. 143 ff.). Eine Annäherung beider Positionen zeichnet sich seitens der ‚Sinnoffenheit‘ durch Werner Buschs Monografie *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion* (2003) ab, welche in den Bildern Friedrichs durchaus die Vermittlung religiöser Gehalte aufzeigt und seitens der Dechiffrierbarkeit durch das die emotive Dimension der Bedeutungsvermittlung einbeziehende Werk Christian Scholls *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgabe bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern* (2007). Jüngst hat Johannes Grave, diese Vermittlung weiterführend, hervorgehoben: „Wenngleich sich die Bedeutung des *Mönchs am Meer* und der *Abtei im Eichwald* nicht einfach in Begriffe fassen lässt, sind beide Bilder keineswegs beliebig interpretierbar (Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, München u. a., 2012, S. 168).

⁵ Als charakteristische Feststellung der religions-reduktionistischen Position sei erneut Hartmut Böhme zitiert. Über den *Mönch am Meer* schreibt er: „Religiöse und metaphysische Deutungsansätze lösen sich vor der Wucht der visuellen Präsenz auf. [...] Das Selbstverhältnis erzeugt sich allein aus dem Anderen unserer selbst. Diese Alterität ist das Fremde und potentiell Niederschlagende schlechthin und in keiner Weise eine Chiffre eines göttlichen oder metaphysischen Sinns. [...] Vor diesem Bild stehend, sehen wir das Ende der Metaphysik und zugleich Nietzsche, aber auch Freud heraufziehen.“ (Böhme, *Rückenfiguren bei Caspar David Friedrich* (wie Anm. 2), S. 85 f.).

Jahreszeiten-Folge von 1803 dar, die als Prolegomena seiner visuellen Erkenntnistheorie angesehen werden kann. Nach über 60 Jahren, in denen die Bilder als Kriegsverluste galten, konnte das Berliner Kupferstichkabinett drei der vier Grafiken erwerben. Abgesehen von dem nach wie vor verschollenen *Sommer*-Bild sind die Originale wieder an die Stelle der fotografischen Schwarzweiß-Reproduktionen getreten und geben den Blick auf Friedrichs ersten Versuch einer Systematisierung seines künstlerischen Anliegens frei.

Die etwa 19 x 27,5 cm messenden Blätter sind in Sepia ausgeführt und teilweise mit hartem Bleistift präzisiert. Die aus dem Tintenfischsekret gewonnene brauntonige Sepia erlaubt eine feine graduelle Abstufung der Deckkraft. Im Gegensatz zur herkömmlichen Tinte können mehrere sichtbar bleibende Schichten lasurartig übereinander gelegt und dadurch malerische Wirkungen erzeugt werden. Als erster hatte der Dresdner Maler und Akademieprofessor Jakob Crescenz Seydelmann im späten 18. Jahrhundert den schichtweisen Auftrag der Sepia angewendet und in dieser Technik Porträts und Historienbilder ausgeführt. Der ebenfalls an der Dresdner Akademie tätige Adrian Zingg stellte daraufhin die Werte der Sepia in den Dienst der Landschaftsdarstellung. 1798 in Dresden angekommen, entdeckte Caspar David Friedrich augenblicklich die Qualitäten der Sepia für sein eigenes Schaffen. Ihre Nuancierungsmöglichkeiten erlaubten es ihm, an der Grenze der Sichtbarkeit zu arbeiten. Erst nachdem er durch die Schule der Sepia gegangen war, begann er 1807 mit dem *Tetschener Altar* in Öl zu malen, wobei er die mit der Sepia erzeugten transluziden Wirkungen durch einen lasierenden, die Unterzeichnung präsent haltenden Farbauftrag in Öl umsetzte.⁶

Die 1803 geschaffene *Jahreszeiten*-Folge, mit der Friedrich die Möglichkeiten der Sepia in höchster Virtuosität ausschöpft, ist zeitgenössisch von Gotthilf Heinrich Schubert ausgelegt worden. In seinen 1807 als Vorlesungen gehaltenen und im Folgejahr publizierten *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* beruft er sich in der zwölften Vorlesung *Ueber die in einem jetzigen Daseyn schlummernden Kräfte eines Künftigen* zur Demonstration eines eingeborenen, über die Welt hinaus strebenden Triebes auf die „Arbeit [die *Jahreszeiten*] eines meiner Freunde (des Landschaftsmalers Friedrich)“.⁷

Schubert hielt sich zwischen 1806 und 1809 in Dresden auf, wo er im Hause Gerhard von Kügelgens wohnte, dem er die Druckfassung der *Nachtseiten* widmete. Kügelgen, der regelmäßig in Friedrichs Atelier verkehrte, führte

⁶ Ingo Sander und Hans-Peter Schramm, „Beobachtungen zur Maltechnik Caspar David Friedrichs“, in: *Caspar David Friedrich. Winterlandschaften*, hg. v. Kurt Wettengl, Heidelberg, 1990, S. 75-81 analysieren die kunsttechnischen Verfahren Caspar David Friedrichs und kommen zu dem Ergebnis, dass Friedrich auf einer weißen oder helltonigen Grundierung mit einem Bleistift präzise die Unterzeichnung anlegt, diese dann mit Rohrfeder und Tusche übergeht und anschließend in dünnflüssigen Lasuren die Malschichten aufrägt.

⁷ Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden, 1808, S. 301.

auch Schubert bei Friedrich ein, der seinen Freunden die Bilder erläuterte. Möglicherweise ist Schubert gerade durch Friedrichs *Jahreszeiten* dazu inspiriert worden, diese visuell formulierte „Bildungsgeschichte des menschlichen Gemütes“⁸, welche die Blätter in „den verschiedenen Stufen ihres Daseins“⁹ veranschaulichen, mit den *Nachtseiten* theoretisch zu fundieren. Die im Austausch mit Friedrich entstandene knappe Auslegung Schuberts wird unserer Betrachtung als begleitender Quelltext dienen.¹⁰



Abb. 1 – Caspar David Friedrich, *Der Frühling*, 1803, Berlin.

⁸ Ebd., S. 308.

⁹ Ebd., S. 303.

¹⁰ Ebd., S. 301-308. Alle folgenden Zitate Schuberts sind diesem Abschnitt entnommen. Sie geben teilweise wörtlich eine 1803 verfasste, das Frühlingsbild antizipierende Tagebuchnotiz Friedrichs wieder, so dass Schuberts Text als Erweiterung der Äußerung Friedrichs angesehen werden kann. Die Passage ist abgedruckt in: Caspar David Friedrich, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hg. v. Sigrid Hinz, Berlin, 1974, S. 81. Eine Darstellung der *Nachtseiten* und ihre Einordnung in Schuberts Œuvre bietet: Heike Petermann, *Gott-hilf Heinrich Schubert. Die Naturgeschichte als bestimmendes Element*, Erlangen - Jena, 2008, S. 193-240.

Frühling

Die erste, rückseitig eigenhändig mit der Jahreszahl 1803 versehene *Sepia* zeigt eine morgendliche Frühlingslandschaft (Abb. 1). Über allem liegt, wie Schubert formuliert, ein „Abglanz des Göttlichen“, der sich zusehends verbreitet und die Schattenzonen durchlichtet. Selbst in den noch dunklen Gefilden des üppig im Vordergrund aufkeimenden floralen Lebens profilieren sich bereits deutlich die individuellen Merkmale der klar voneinander differenzierten Pflanzen. Die sich aufrichtenden halbtransparenten Blattgewächse werden förmlich vom Licht durchtränkt, das sie als Nährstoff materialiter aufzusaugen scheinen. Verbreitet sich die organische Kraft der niederen Gewächse in ihrer ganzen Fülle, stehen die Bäume noch am Anfang der Entwicklung. Den Bereich der üppigen Niederungen verlassend tasten sie sich in die hellere obere Bildzone vor, um dort in die Breite auszugreifen und erst im weiteren, sich auf den nächsten Bildern fortsetzenden Wachstumsprozess eine geschlossene Kontur auszubilden.

Auf der hell erleuchteten, lichtungsartigen Wiese unterhalb der Bäume, veranschaulichen Kinder das Erwachen der Menschheit im Schoße der aufsprießenden, sie nestartig einbettenden Natur. Die drei in das gleißende Licht der aufgehenden Sonne getauchten Knaben sind als *ein* Bewegungsmotiv zu lesen, welches die Schöpfung des Menschen als Prozess der Bewusstwerdung schildert: Die Ruhelage mit dem aufgestützten Arm und den angezogenen Beinen der ersten Position beinhaltet die sich im Moment des Erwachens vollziehende Loslösung vom vegetativen Grund der Schöpfung, aus dem der Mensch mittels des göttlichen Licht hervorgegangen ist. Mit der ersten Eigenregung, dem Erheben, ist das bewusste Innwerden der Lichtquelle verbunden, auf welche die deiktische Geste des aufstehenden Knaben zielt. Auf diese Erkenntnis folgt die lächelnde Hinwendung zum Lichtquell, deren anziehende Kraft die ersten Schritte in der Welt lenkt. Das auf sie zulaufende Kind scheint sich im nächsten Moment gänzlich vom Boden zu lösen und dem Licht entgegen zu schweben. Doch dieser Putto ist menschlicher Natur und wird bodenverhaftet bleiben. „Da berührt“, schreibt Schubert „ein frühe aufblühendes Gemüth der erste Strahl jenes Sehnsens, das uns von der Wiege bis zum Grabe führt, und unbewußt der unendlichen Ferne, die uns von dem ewigen Quell des Lichtes trennt, breiten sich die kindlichen Arme aus, das nahe geglaubte zu umfassen.“¹¹ Dieser ‚metaphysische Trieb‘ ist mit der Genese des

¹¹ In Hölderlins *Hyperion* (1797) findet sich eine literarische Vorwegnahme der dargestellten Szene: „O es sind heilige Tage, wo unser Herz zum erstenmale die Schwingen übt, wo wir, voll schnellen feurigen Wachstums dastehn in der herrlichen Welt, wie die junge Pflanze, wenn sie der Morgensonne sich aufschließt, und die kleinen Arme dem unendlichen Himmel entgegenstreckt.“ (Friedrich Hölderlin, *Hyperion* [1797]. In: Ders., *Sämtliche Werke und Briefe* in drei Bänden, hg. v. Jochen Schmidt. Bd. 2: *Hyperion*. Empdokles. Aufsätze. Übersetzungen. Frankfurt a. M., 1994, S. 18).

menschlichen Bewusstseins gleichursprünglich gegeben und auch in der Fauna und Flora wirksam. Die Lämmer wiederholen das Motiv des kindlichen Strebens zum Licht und spannen es nahezu über das ganze Bild aus: Das Tier am linken Rand grasst, während das neben ihm stehende die Nahrungsaufnahme unterbrochen hat, um sich dem Licht zuzuwenden, auf welches das dritte Tier bereits bis zur natürlichen Grenze, dem Fluss, zugehoben ist. Von diesem Bewegungszug wird auch die Pflanzenwelt beherrscht. Besonders deutlich artikuliert er sich in dem wiederum als Bewegungsabfolge lesbaren Aufrichten der schaufelartigen Blätter, wie sie unter dem laufenden Knaben zu sehen sind. Aber auch in den filigraneren Gewächsen – sie neigen sich sämtlich leicht nach links – ist dieselbe Strebekraft wirksam, ebenso wie in den Zweigen der Bäume, die sich den Kinderarmen gleich dem Licht entgegen recken. Die ganze Natur durchwaltet ein auf ihren transzendenten generischen Quell gerichteter Trieb. Das In-der-Welt-Sein ist durch ein Über-die-Welt-Hinausstreben bestimmt.

Friedrich schildert die menschliche Bewusstwerdung als Erweckung seitens eines dem Bewusstsein transzendenten generischen Grundes, der selbst nicht zur Bewusstseinsstruktur gehört. Das ins Individualbewusstsein eingelassene, bereits präreflexiv wirksame Ausgerichtet-Sein auf diesen Ursprung kann daher, so lange die Individuierung in dieser Seinsform anhält, nicht zur Erfüllung kommen. Dem Geschöpf ist der unmittelbare Zugang zum Ursprung verstellt, auf den es dennoch innerlich gerichtet bleibt, weshalb die Grunddisposition des Menschen durch eine im Leben nicht zu vermittelnde Dualität bestimmt wird.

Innerhalb der von Friedrich dargestellten Schöpfungsgeschichte ist der als Etablierung der Differenz verstandene Sündenfall in den transzendentalen Bereich verlagert: Das präreflexiv wirksame Ursprungsstreben, das – reflexiv geworden – zur Sehnsucht wird, resultiert aus dem unüberbrückbaren Hiatus einer fundamentalen Differenz, die das Apriori des Bewusstseins bildet. Hören wir dazu Schuberts Ausführungen: „Einem von den Kindern fallen die ersten Strahlen der aufgehenden Sonne an die Stirne. Er will ihr mit ausgebreiteten Armen entgegen, eilt aber, statt zurück und weiter aufwärts auf den Hügel, gerade vor- und herabwärts, wo noch Schatten ist.“¹² „Schon die ersten Schritte“,

¹² Diese Passage hat die Frage aufgeworfen, ob sich der Text Schuberts tatsächlich auf die *Jahreszeiten* von 1803 bezieht. Börsch-Supan bestreitet dies aufgrund der inhaltlichen Text-Bild-Differenz des angeführten Zitats (zuletzt in: „Caspar David Friedrichs Zeiten-Zyklus von 1803“, in: *An der Wiege der Romantik. Caspar David Friedrichs Jahreszeiten von 1803*, hg. Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 2006, S. 25-38, hier S. 27). In demselben Band widerspricht ihm Hein-Th. Schulze Altcapenberg (S. 17). Es gibt jedoch weitere Indizien, die Börsch-Supans These stützen. So spricht Schubert etwa angesichts des *Herbst*-Bildes vom „Strom [...], welcher Schiffe mit sich hinabführt“ und beim *Sommer*-Bild von auf der Sepia nicht vorhandenen Rosen, Lilien und Sonnenblumen. Diese sind auf der wahrscheinlich 1807 entstandenen Ölversion des *Sommers* (Abb. 5) ausgeführt, zu der als Pendant ein 1931 im Münchener Glaspalast verbranntes *Winter*-Bild bekannt ist. Beiden Bildern, die laut Christian

so Schuberts Schlussfolgerung, „sind Irrthum, und wir eilen von dem einsamen Hügel der kindlichen Träume, auf dem wir die ersten aufgehenden Strahlen empfangen, hinabwärts, in das tiefe Gewühl des Lebens, wo uns neue Dämmerung umfängt.“ So wie, können wir ergänzen, das am Wasser stehende Lamm vom Lebensfluss daran gehindert wird, auf dem jenseitigen Ufer womöglich zur Quelle des Lichts zu gelangen. Dort verliert die diesseitig in ihrer ganzen Phänomenalität gegenwärtige Natur nahezu all ihre Bestimmtheit. Der Himmel erscheint als beinahe leere Fläche, die aber doch von einer hochverdünnten, leicht changierenden Lasur gebildet wird und dunkler wirkt als die hell erleuchteten Partien der Kinderkörper. Die optisch hellste zusammenhängende Fläche im Bild ist daher, um eine von Wolfgang Schöne geprägte Kategorie zu verwenden, kein für einen metaphysischen Urgrund einstehendes ‚Eigen-‘ oder ‚Sendelicht‘, sie veranschaulicht vielmehr den ganz realen Himmel, der im Grenzbereich des Sichtbaren als Diffusionsmedium des von rechts ins Bild einfallenden Lichts Präsenz gewinnt.¹³ Diese Materialisierung des Himmels ist kein metaphysisches Erscheinen, sie ist das unbestimmt Atmosphärische, worin der Ausblick auf das andere Ufer verschwebt.

Indem die Unbestimmtheit ohne dazwischentretenden Mittelgrund überganglos an die diesseitige Flusslandschaft anschließt, entsteht ein Sprung zwischen Vorder- und Hintergrund, der sich als Kontrast zwischen sichtbarem und erahnbarem Bildraum artikuliert. Die Differenz zwischen Konkretem und Vagem führt, insbesondere auf der linken Seite des Bildes, dazu, dass sich die Erdzone und der Himmel zu einer Fläche zusammenschließen. Diese Flächigkeit hebt aber keineswegs den Bildraum auf, vielmehr wird er geradewegs durch ihren optischen Charakter *ex negativo* konstituiert. Die nahsichtig eintretende Diffusion des Wahrnehmungsfeldes verhindert zwar die tiefenperspektivische Erschließung des Raums, dieser verliert aber nicht seine Tiefendimension als solche – der Bereich des anderen Ufers bleibt durchaus räumlich erfahrbar. Und dennoch bewirkt der Hiatus zwischen Vorder- und Hintergrund, dass der optische Horizont des Bildes nicht zwischen Himmel und Erde verläuft – eine Wahrnehmung, die zusätzlich durch das nach rechts abfallende Gelände erschwert wird –, sondern am anderen Flussufer entlangführt, welches die Wahrnehmungsgrenze des Konkreten markiert, hinter der sich die Welt ins Sphärische verliert. Von solchen subtilen atmosphärischen Wirkungen ausgehend, die, in Farbwerte übertragen, das Œuvre Friedrichs durchziehen, ist die Anwendung des Begriffs ‚Abstraktion‘ auf seine Bilder zu hinterfragen. Der Raum wird nicht zur Fläche abstrahiert und Friedrich zum Urvater einer raumnegierenden Moderne; die Mehrzahl seiner Bilder zielt ganz im Gegenteil darauf, den Bildraum ins *plus ultra* hinein zu weiten. Im

August Semler zu einer Jahreszeitenfolge ergänzt werden sollten, liegt möglicherweise eine weitere, graduell variierende Sepia-Folge zugrunde.

¹³ Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, 1954, S. 12 ff.

Frühlingsbild ist der Raum des Erahnbaren allerdings nicht der eigentliche Bedeutungsraum. Im Vergleich mit Friedrichs Hauptwerken ist die Hierarchie der Bildgründe hier umgekehrt. Es erscheint nichts im einzig erahnbaren Bereich, vielmehr werden die Bildgegenstände zum Vordergrund hin, bis in die Präzisierung botanischer Einzelheiten hinein, zunehmend konkreter. Damit kommt hier auch nicht die für den Vorder-Hintergrund-Kontrast postulierte Diesseits-Jenseits-Opposition zum Tragen.¹⁴ An der Wahrnehmungsgrenze, im Zwischenbereich von Sichtbarem und Unsichtbarem, erkennt der Betrachter, dass das andere Ufer wieder nur ein neues Diesseits ist: Auf einer Wiese grasen Lämmer, die von dort aus die bildjenseitige Lichtquelle bemerken. Das andere Ufer ist weder der Ursprungsort der Konkretion des Diesseits noch sein unerreichbares Telos. Die Diffusion der Landschaft markiert vielmehr die Wahrnehmungsgrenze, hinter der sich ein vom erwachenden Gemüt noch unentdecktes Land erstreckt, einen Bereich, welcher für die unbestimmte Zukunft des neuen Lebens eintreten mag.

Friedrich versetzt den Betrachter in den nahsichtigen kindlichen Blick, der die Welt noch nicht tiefenperspektivisch zu ergründen vermag. Damit entspricht das beschränkte Sehfeld dem Zustand des erwachenden Bewusstseins: Der Wahrnehmungs- ist zugleich Bedeutungshorizont. Entsprechend formuliert Schubert: „noch strebt der Sinn nicht über den ersten Saum der nahen Hügel hinaus.“ Nimmt der Betrachter zunächst die Darstellung des gerichteten Strebens aller vitalen Kräfte wahr, so erlebt er im Blick auf die jenseitige Landschaft das Sehen des anderen Ufers auf eine dem dargestellten Bewusstseinszustand entsprechende innersubjektive Weise. Allerdings mit dem kardinalen Unterschied, dass der Betrachterblick, keinen visuellen Halt findend, selbst diffundiert, während der kindliche Blick im Bild von der alles erleuchtenden Lichtquelle angezogen wird. Dieser erkenntnistheoretischen Defizienz, dem Nichterkennenkönnen wird Friedrich sein programmatisches Werk *Der Mönch am Meer* widmen. Dort ist der innerbildlich dargestellte Sehende in Korrespondenz zum Betrachter auf sich selbst zurückgeworfen, und dauerhaft dem nicht zu Erkennenden ausgesetzt, während die Aufmerksamkeit des Betrachters beim Frühlingsbild auf den im Gegensatz zum einsamen und öden Strand üppig aufsprießenden Vordergrund zurückgelenkt wird, um, nachdem er nichts, was das Streben der ganzen Natur auslöst und zugleich anzieht, erkennen konnte, wieder die Darstellung der Kinder und ihre Wahrnehmung der für den Betrachter unsichtbaren Lichtquelle in den Blick zu nehmen. Während das Kind, noch bevor es der Welt über den nahsichtig gegebenen engsten Umkreis hinaus gewahr geworden ist, vom Transzendenten angezogen wird, ist dem Bildbetrachter diese Quelle nicht allein unerreichbar, sie ist ihm einzig

¹⁴ Die Bildspannung zwischen Vorder- und Hintergrund hat Börsch-Supan systematisch herausgearbeitet. (Börsch-Supan, *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich* (wie Anm. 4), insb. S. 5-43).

indirekt gegeben. Damit wird das Getrennt-Sein vom Ursprung potenziert. Eben hierauf zielt die Äußerung Schuberts, das Bewegen auf den Ursprung hin bedeute einen Irrtum, ein Eintreten in neue Dämmerung, die für den Mönch, der am Ufer des zum wogenden Meer angeschwollenen Flusses steht, opak wird.

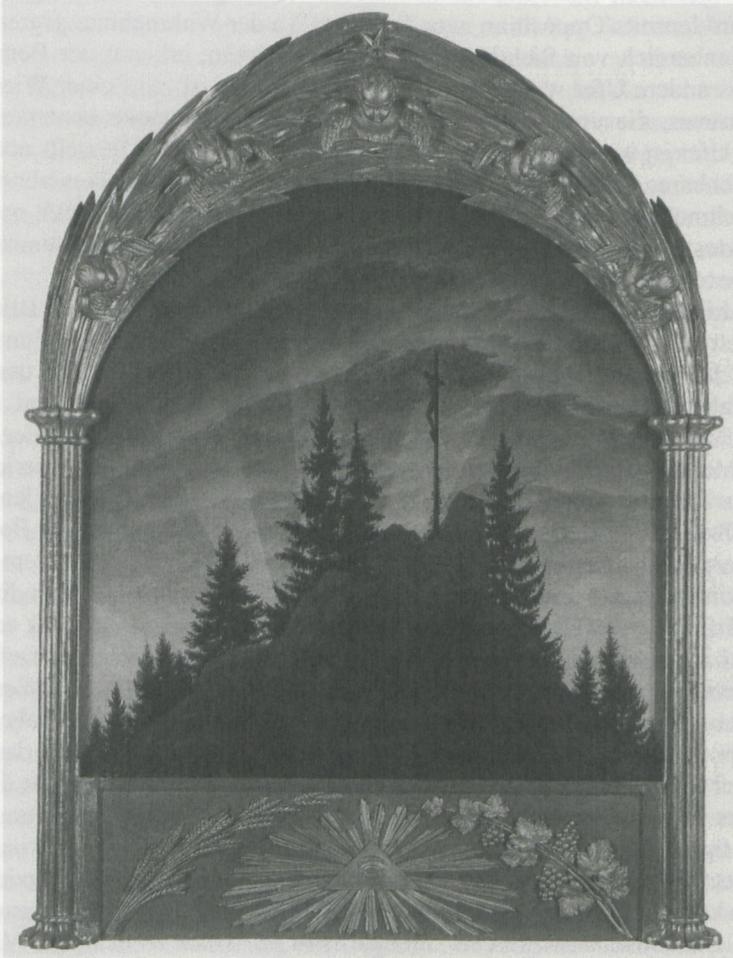


Abb. 2 – Caspar David Friedrich, *Tetschener Altar*, 1808, Dresden.

Die Unmöglichkeit einer unmittelbaren Gotteserfahrung ist auch das theologische Kernstück des *Tetschener Altars* (1808) (Abb. 2): Mit dem Auftreten Christi hat der gegenwärtige überpersonale Gott – seinen Sohn als Mittler einsetzend – die Welt verlassen. Nach dem Tode Jesu endet auch diese Phase der unmittelbaren Vermittlung. Geblieben ist einzig die Darstellung des Gekreuz-

zigten, die den Übergang der zum höheren Leben führenden Erlösung symbolisiert. Die als Zeichen seiner Transsubstantiation mit dem Gold des Rahmens korrespondierende Christusfigur ist in himmlisches Licht getaucht, das nicht, wie auf dem *Frühlings*-Bild, als All-Licht die Welt erhellt, sondern als zeichenhafter Strahlenkranz eine Christus in seinen Ursprung zurückführende Gloriole bildet. An seinem Körper blitzen Reflexe auf, während die Tannen als dunkle Silhouetten gegeben sind. Einzig Christus, der dem Betrachter und mit ihm der Welt den Rücken kehrt, wird unmittelbar vom Licht erfasst, dessen Quelle abermals unsichtbar bleibt.¹⁵ Obwohl der Betrachter nicht am göttlichen Geschehen teilhat, wird ihm dennoch eine Vor-Erfahrung, eine ‚Ahnung‘ der Erlösung vermittelt. Dazu entfaltet Friedrich die auf Golgatha eintretende Verdunklung der Erde als eine auf Christus ausgerichtete Lichtmetaphysik: Der Himmel verdunkelt sich zum vorderen Bildrand hin und gewinnt eine materielle, vom Licht zum Glühen gebrachte Schwere. Er wölbt sich, einer Apsis gleich, über dem Kreuz, auf welches das sphärische Himmelschiff zuläuft. Bleibt die metaphysische Quelle auch verborgen, wird die sichtbare Welt im Moment der Verklärung zum Resonanzkörper, der das göttliche Licht absorbiert. Es ist im warmtonigen Braun der Felsen ebenso präsent wie in den konturenscharf hoch aufschießenden Fichten. Als Empfänger des göttlichen Lichts zeugen sie ebenso vom Leben wie die den Kreuzesstamm emporrückende Pflanze, welche – die traditionelle ikonografische Disposition zugrunde gelegt – dem Schädel Adams entwächst.

Das Altarbild soll den Betrachter mittels eines visionären Ausblicks, dem kein möglicher realer Standpunkt korrespondiert, in eine den eigenen Tod aufrufende Gestimmtheit versetzen, welche ihn die Dualität zwischen diesseitiger Einsamkeit und jenseitigem Aufgehobensein erfahren lässt. An der Nahtstelle des für ihn aus eigener Kraft unüberbrückbaren Hiatus wird die Transgression der Erlösung erahnbar, in welcher der auf dem *Frühlings*-Bild waltende metaphysische Trieb zur Erfüllung kommt.

¹⁵ Die von Caspar David Friedrich formulierte, von Christian August Semler redigierte und im *Journal des Luxus und der Moden* (April 1809, III, S. 239, abgedruckt in: Hinz (Hg.), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen* (wie Anm. 10), S. 133) publizierte *Deutung des Bildes* lautet: „Jesus Christus, an das Holz geheftet, ist hier der sinkenden Sonne zugekehrt, als das Bild des ewigen allbelebenden Vaters. Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden. Diese Sonne sank, und die Erde vermochte nicht mehr zu fassen das scheidende Licht. Da leuchtet vom reinsten edelsten Metall der Heiland am Kreuz im Golde des Abendrots und widerstrahlt so im gemilderten Glanz auf Erden. Auf einem Felsen steht aufgerichtet das Kreuz, unerschütterlich fest wie unser Glaube an Jesum Christum. Immergrün, durch alle Zeiten während, stehen die Tannen um das Kreuz, wie die Hoffnung der Menschen auf ihn, den Gekreuzigten.“ Zum theologischen Gehalt des *Tetschener Altars* siehe: Gerhard Eimer, *Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich*, Frankfurt a. M., 1982, S. 145 ff.

Indem Friedrich auf diese Weise traditionelle emblematische Bilder wie das Kreuz in der Landschaft¹⁶ zu metaphysischen Erfahrungsbildern ‚renaturalisiert‘, wird die derart emotiv-existenziell intensivierete Reflexion auf eine ‚Ahndung‘ hin ausgerichtet, in der die höchst mögliche Erkenntnisstufe des dem menschlichen Bewusstsein Unverfügbaren gegeben ist.¹⁷ In einer – so die implizite Theologie des *Tetschener Altars* – durch den Rückzug Gottes bestimmten heilsgeschichtlichen Epoche, in welcher sich keine mit den historischen Offenbarungen vergleichbaren transzendenten Einbrüchen in die Welt ereignen, wächst der Kunst die Aufgabe zu, Ahndungen Gottes herbeizuführen. Sie rückt – wie oftmals festgestellt – zum ausgezeichneten Medium der Religion auf. Dabei treten die Bilder jedoch weder im Sinne einer Kunstreligion selbst an die Stelle des religiösen Gehalts, noch wird ihr analogisch verfasster Verweischarakter aufgehoben, was den ontologischen Sprung des Kunstwerks als darstellendes Objekt zur metaphysischen Realität, zu einem wundertätigen Gnadenbild bedeutete. Gerade indem es seinem neuzeitlichen Bildstatus nicht entkommen kann, wird das religiöse Bild an dem Anspruch, eine, wenn auch im Modus der ‚Ahndung‘ gegebene, Präsenzerfahrung herbeizuführen, schließlich zerbrechen: Im Bild soll das nach dem Tod Christi *per se* a-mimetisch gewordene Unsichtbar-Göttliche so weit ins Sichtbare hinein geholt werden, dass es visuell erahnbar wird. Diese paradoxe Aufgabe, bildlich eine unsichtbare Präsenz des Göttlichen herzustellen, hat Friedrich in immer neuen Anläufen einzulösen gesucht.

Angesichts dieses Zielpunkts seines Schaffens ist bei der weiteren Betrachtung der *Jahreszeiten* dem indirekten Gegebensein des Transzendenten und den Mitteln, wie es zur Präsenz gelangt, nachzuspüren. Dazu setzten wir erneut bei Friedrichs Lichtinszenierung ein. Auf dem Frühlingsblatt fällt das Licht von rechts ins Bild und wird an den Gegenständen, auf die es trifft, gerade dadurch sichtbar, indem an diesen Stellen der unbehandelte Bildgrund aktiviert wird. Obwohl sich der Eindruck einer All-Präsenz des Lichts einstellt, ist es an den Orten seiner höchsten Konkretion als solches gar nicht vorhanden, während selbst der kaum wahrnehmbare Schleier des Himmels eine positive Setzung darstellt. Das Offensichtlichste, nach dem das Leben mit zunehmendem Bewusstsein umso intensiver strebt, ist materialiter gar noch vorhanden und dennoch auf immaterielle Weise präsent. Ob diese Evozierung des

¹⁶ Vgl. Scholl, *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst* (wie Anm. 4), S. 220 ff.

¹⁷ Die Bedeutung des für Caspar David Friedrich zentralen, an das ‚innere Sehen‘ gekoppelten Begriffs ‚Ahndung‘, der bei Friedrich Schleiermacher mit der ‚Divination‘ verflochten ist, kann hier nicht weiter verfolgt werden. Erste Grundzüge des Verhältnisses von Friedrichs Bildern zu Schleiermachers Schriften haben Klaus Lankheit, „Caspar David Friedrich und der Neuprotestantismus“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 24 (1950), S. 129-143 und Werner Busch (*Busch*, 2003, insb. S. 159-185) herausgearbeitet, sich dabei aber nahezu ausschließlich auf Schleiermachers Schrift *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799) bezogen.

Unverfügbaren als Analogie, Metapher, Symbol oder Allegorie bezeichnet wird, ist für Friedrichs Anliegen unerheblich. In immer neuen Anläufen versucht er, das Unsichtbare als Offensichtliches zur Darstellung zu bringen, wozu er sich verschiedener Mittel bedient, die er, wie beim *Tetschener Altar*, innerhalb eines homogenen Erfahrungsraums semantisch zur Deckung bringt. Verfolgen wir dieses Ineinandergreifen der vermittels verschiedener Darstellungsmodi etablierten Bedeutungsebenen auf dem *Frühlings*-Bild: Die Pflanzen und Bäume, deren Darstellung aus Friedrichs akribischen Naturstudien hervorgeht, zeigen sich zuallererst in der Fülle ihrer Phänomene als sie selbst. Dabei verweist das einzelne aufsprießende Gewächs als Teil der sich überall üppig entfaltenden Flora auf die Natur im Ganzen, die in ihrer Ausrichtung wiederum den sie speisenden bildtranszendenten Pol aufruft. Über diese vom Teil zum Über-Ganzen aufsteigende Verweiskette, welche die zum Bewusstsein drängende Vitalität der Natur als einen auf ihren Ursprung gerichteten Entwicklungsprozess aufzeigt, etablieren die Bäume eine weitere Bedeutungsebene: Neben ihrer Selbstpräsentation als fertile Elemente innerhalb des universalen Wachstumsprozesses bezieht sich ihre anthropomorphe Gestalt auf die Kinder. Das Hinaufrecken der noch biegsamen Äste, das Spiel der Blätter im Licht und das zärtlich-tastende Zueinanderneigen der Zweige charakterisieren ihren Gemütszustand.

Mit der über sich, auf den Ursprung der Schöpfung hinausweisenden Selbstpräsentation und der qua Analogie erfolgenden Auslegung des kindlichen Charakters hat sich die semantische Kraft der Bäume jedoch noch nicht erschöpft. Sie verfestigen sich darüber hinaus auf der Ebene traditioneller Emblematik, indem das Astwerk der beiden linken Bäume über dem laufenden Kind einen Bogen bildet. Die Natur wird zu einer auf das göttliche Licht zuführenden Pforte, welche die Kinder allerdings nicht unmittelbar zu ihrem metaphysischen Ursprung zurückführen wird, sondern ihren Eintritt in die Welt bedeutet. Zudem hat Friedrich als naturalisiertes Inkognito die Lämmer in die Landschaft hineingelassen. Ihre symbolisch-embematische Abkunft läßt das Bild, insbesondere die Kinder mit christlichen Inhalten auf, mit Reinheit und Unschuld einerseits und dem zum ewigen Leben führenden Opfertod andererseits.

Das den Zeichencharakter der Bildgegenstände transzendierende Licht schließlich, welches dort, wo es sich konkretisiert, im Modus der Abwesenheit erscheint und zugleich als All-Erscheinung überall und nirgends im Bild präsent ist, läßt den die Bildwelt begründenden Grund aufscheinen.¹⁸ Damit ist das Licht der offensichtliche esoterische Kern, aus dem sich der Bildsinn speist. Als zugleich sichtbare und unsichtbare Entität reichert es nicht als

¹⁸ „Das Licht ist niemals eigentlich in seinen Landschaften, – es überkommt sie, erscheint ihnen, leuchtet ihnen voraus.“ (Willi Wolfradt, *Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik*, Berlin, 1924, S. 148).

Bildgegenstand die Bedeutung anderer Bildgegenstände an, es stellt das generische, die Bildgegenstände bedingende Prinzip dar, ohne allerdings das A priori der Sichtbarkeit, den transzendenten Quell als solchen zu veranschaulichen, den es jedoch als visuelle Ahndung gegenwärtig werden lässt. Die in der menschlichen Bewusstwerdung gipfelnde Genese der Natur bildet folglich einzig die sichtbar-subjektive Seite, die in der Lichtung ihr diesseitiges Bildzentrum hat. Ihr korrespondiert als unverfügbare unsichtbar-objektive Seite die in der Ahndung erschlossene Faktizität des die Schöpfung bedingenden Pols, dessen Wirkkraft im *Frühlings*-Bild als die Bildgegenstände sättigendes, unmittelbar dem transzendenten bildjenseitigen Zentrum entströmenden Lichts innerhalb der Bildfolge die höchste Präsenz gewinnt. Entsprechend der Theologie der *Jahreszeiten*-Folge wirkt Gott auf dieser ursprünglichen Stufe noch unmittelbar in der Welt. Die pantheistischen Züge des ersten Stadiums verlieren sich allerdings innerhalb eines zunehmenden Entgegenwärtigungsprozesses. Den höchsten Grad des Rückzugs Gottes führt innerhalb von Friedrichs Œuvre der *Mönch am Meer* vor Augen. Hier ist nicht allein die Möglichkeit einer Ahndung der metaphysischen Quelle verschlossen, ihre Faktizität wird zweifelhaft und droht in den Wogen des Meeres zum Nichts zu zerrinnen. Das im *Frühlings*-Bild lebensspendene Absolute wird zur Leerstelle und das seinerseits der Schöpfung entfremdete Bewusstsein, Friedrichs eigene Beschreibung des Bildes aufgreifend, wie die Abdrücke im Sand spurlos verwehen, wäre dort nicht der über dem Kopf des Mönchs hell aufreißende Himmel. Er kündigt die Durchlässigkeit der Opazität an, die zu der vom „inneren Sehen“ geschauten Vision des bildlichen Pendantes des *Mönchs am Meer* der *Abtei im Eichwald* führt, deren Nebel im Gegensatz zur dunklen Wand des Meereshimmels transitorisch ist.¹⁹

Die Bedeutung des *Frühlings*-Blattes speist sich, fassen wir zusammen, aus vier Arten der Bedeutungsgenerierung: Die erste ist intensiven Charakters und geht aus der phänomenalen Selbstentfaltung der Bildgegenstände hervor. Als derart von innen heraus individuierte Entitäten werden sie zugleich extensiv wirksam, indem sie sich zum Ganzen der Natur zusammenschließen. Die zweite Art der Bedeutungserzeugung ist in diese All-Verwiesenheit eingebettet und liegt in der wechselseitigen Explikation analoger Pendantes. Die dritte trägt traditionell verankerte, an die Darstellungsgegenstände gebundene ikonografische Bedeutungen ins Bild, während die vierte schließlich die der Bildwelt zugrunde liegende apriorische Struktur thematisiert.

¹⁹ Friedrichs Selbstausslegung des *Mönch am Meer* ist korrigiert abgedruckt in: Petra Maisak, „Caspar David Friedrich und Claude Lorrain. Zu einer Briefsendung Friedrichs an Amalie von Beulwitz in Rudolfstadt um 1810“, in: *Bruckmanns Pantheon* XLVIII (1990), S. 127. Christoph Schreier, „Negative Theologie? Zur Evokation des Transzendenten bei Caspar David Friedrich“, in: *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte* 8 (1990), S. 99-111 hat die Präsenz des Unsichtbaren im *Mönch am Meer* aufgezeigt.

Da alle Weisen der Bedeutungserzeugung inhaltlich auf denselben Fokus, den Bildsinn, gerichtet sind, verschmelzen sie, trotz des expliziten Zeichencharakters etwa des Kreuzes und der Lichtstrahlen auf dem *Tetschener Altar*, zu einem homogenen Gefüge, aus dem keine einzelnen Bedeutungsinselfallen herausfallen, die vermittels eines bildexternen Schlüssels dechiffriert werden müssten. Der Bildsinn soll aus der phänomenalen Fülle der Darstellung, nicht aus zeichenhaften Einsprengseln hervorgehen, weshalb Friedrich stets betont hat, dass es sich bei seinen Werken um Landschaftsbilder handele, er selbst Landschaftsmaler sei.

Friedrichs Bemühen, die verschiedenen Arten der Bedeutungsgebung zu verschmelzen, um eine den Blick absorbierende homogene Seherfahrung zu ermöglichen, lässt sich beispielhaft an der Auslöschung der Sonnenblume nachvollziehen, welche, wie die Unterzeichnung zu erkennen gibt, das Kind unter dem Bogen der Bäume ursprünglich in den Händen hielt. Die vor dem diffusen Hintergrund freigestellte und vom Tor der Bäume gerahmte Blume hätte ein den Blick bindendes Bedeutungszentrum installiert, das in Konkurrenz zum einzig indirekt durch die Attraktionskräfte und das Licht erfahrbaren bildjenseitigen Pol getreten wäre, den sie zudem symbolisch verdoppelt hätte.



Abb. 3 – Philipp Otto Runge, *Quelle und Dichter*, 1805, Hamburg.

Trübte bei Friedrich die semantische Dichte, die das Bildzeichen aus dem es umgebenden Milieu herauslöst, den Erfahrungsraum seiner Bilder, treibt Philipp Otto Runge in dem ebenfalls ab 1803 begonnenen, zu seinem unvollendeten Hauptwerk auswachsenden Jahreszeitenzyklus diese Bedeutungsdimension konsequent hervor. Dies wird angesichts der Friedrichs Sepia verwandten Zeichnung *Quelle und Dichter* von 1805 besonders augenfällig (Abb. 3). Werden die Bildgegenstände bei Friedrich von einer ihnen übergeordneten bildjenseitigen Kraft bewegt, ist Runges Bild in konzentrischen Kreisen aufgebaut, die in immer enger werdenden Ringen das Bildzentrum, den in der Schilfhöhle sitzenden, Flöte spielenden Jüngling umschließen und dadurch die Quelle semantisch als Ursprungsort des Flusses der Dinge aufladen. Entgegen Friedrichs *Frühling* ist der Bedeutungsfokus nicht im bildjenseitigen Bereich situiert, sondern innerbildlich verankert. Als semantischer Fluchtpunkt der Bildbezüge verweist das Flöte spielende Kind nicht zeichenhaft über sich hinaus; es erfährt eine derartige intrinsische Verdichtung, dass es als esoterischer Bedeutungskern der Schöpfung fungiert, der sich nicht – wie das Emblem – dechiffrieren lässt. Trotz seiner hellen Erscheinung ist das Kind semantisch opak. Die lichte Präsenz, die ihm, wie seinen Begleitfiguren, gegenüber dem Walddickicht einen anders nuancierten Realitätsstatus verleiht, sowie sein arkadische Flötenspiel lassen jedoch eine geheime, die Schöpfung durchwaltende Harmonie erahnen. Diese sich im Vollzug der Betrachtung erschließende Einsicht lässt sich ebenso argumentativ explizieren, wie die von Friedrichs Bildern hervorgerufenen Ahnungen, die freilich eine andersartig verfasste Metaphysik evozieren. Lokalisiert Runge den Ursprung im Innersten der Natur, so Friedrich im ihr Entferntesten. Diese verschiedenartigen Weltansichten manifestieren sich auch in einer gegensätzlichen Auffassung der Bild-Zeit. Runge setzt sich auf den Jahreszeitenzyklus beziehende Gedicht mit dem Winter ein, aus dem die „Geburt einer neuen Welt“ hervorgeht, die ihrerseits wieder in einen Winter mündet, auf den ein höher potenziertes neuer Frühling folgt, während bei Friedrich die Zeit nicht zyklisch verläuft, sondern einer noch näher zu bestimmenden Teleologie folgt.²⁰

Mit Runge und Friedrich stehen die konträren Positionen Immanenz und Dualität gegeneinander, gleichwohl zeigt sich in den beiden behelfsmäßig mit den Begriffen Symbol und Allegorie identifizierbaren Modi, das Unsichtbare zu veranschaulichen, ihre romantische Verwandtschaft. Was Friedrichs *Frühling* an Runges Ursprungsbild heranrückt, ist, dass in der Schöpfung neben dem Drängen ins Bildjenseits ein die Lebewesen an die Welt bindender Sympathietrieb waltet. Dem ersten Menschenpaar gleich, neigen sich, als ob Run-

²⁰ Philipp Otto Runge, *Schriften und Briefe*, hg. v. Peter Bettenhausen, Berlin, 1981, S. 271. „In den hinterlassenen Schriften“, vermerkt der Kommentar, „trägt dieses Gedicht die wohl von Daniel Runge formulierte Überschrift ‚Zur Begleitung der ‚Tageszeiten‘. Fragment. Ev. Joh. Kap. 1“ (S. 305).

ges Quellenjunge eine Gefährtin beigegeben worden wäre, rechts unterhalb der Dreiergruppe zwei Kinder im Schoße der Natur einander zu. Hier ist die unschuldige Liebe himmlischer Putti zum irdischen Spiel geworden. Sie steht am Anfang des reinen Ursprungs, der, so Schubert, „keine Spur eines schon vorübergegangenen Herbstes“ zeigt. Weltliche und himmlische Liebe, Sympathie zueinander und die Sehnsucht nach dem Ursprung sind die beiden den Menschen bestimmenden Triebkräfte, die sich weder gegenseitig ausschließen noch miteinander konfliktieren, vielmehr sie lösen, wie die nächsten Blätter veranschaulichen, im Verlauf der Bildungsgeschichte des menschlichen Gemüts einander ab. Der dem Licht entgegenstrebende Knabe lenkt seine Schritte nicht, wie Schubert meinte, in eine neue Dämmerung hinein, er läuft, ohne dass es ihm bewusst wäre, der irdischen Liebe entgegen und wird zunächst in ihr, wie das *Sommer*-Bild vor Augen führt, seine Erfüllung finden. Und dennoch hat Schubert Recht, wenn er die Darstellung des Lebenslaufs als zunehmende Trennung vom Ursprung beschreibt. Tatsächlich kehrt Friedrich die traditionelle Darstellung des Lebensweges als Aufstieg um: Der Hintergrund gibt keine aufsteigende, sondern eine absteigende Bewegungsrichtung vor und der Fluss des Lebens sickert, noch ohne merkliche Eigenbewegung, in die Landschaft hinein, um den Weg talwärts Richtung Meer anzutreten.



Abb. 4 – Caspar David Friedrich, *Der Sommer*, 1803, verschollen.

Sommer

Auf dem an Claude Lorrains Dresdner Gemälde *Acis und Galathea* inspirierten *Sommer*-Bild (Abb. 4) werden an jener Stelle der nahsichtig gebliebenen Vegetation, wo sich die Kinderputten zärtlich näher kamen, zwei Turteltauben von der Natur beschirmt. Als naturalisiertes Emblem symbolisieren sie das Stelldichein in der als Liebesnest dienenden Urhütte am rechten Bildrand. Trotz ihres Rückzugs in die verschattete Intimität, kündigt das anthropomorphe Baumpaar, die Pappel und die sich an sie schmiegende Birke von der Präsenz der Liebenden in der Welt. Die zwei Bäume ‚blicken‘ in das seichte Tal einer Weltlandschaft, durch welche der unter den liebenden Tauben sichtbar werdende Lebensfluss in harmonischen Schwingungen entlang strömt. An der Wahrnehmungsgrenze erheben sich von Wolkenschleiern umgebene Berge, an denen die pastorale Landschaft endet. Als nächste Bewusstseinsstufe kündigt sich ein *plus ultra* der irdischen Liebe an, von der das Paar freilich noch nichts ahnt. „Wir ruhen“, formuliert Schubert, „zum ersten, und vielleicht wohl zum letzten Mal aus, in einer seeligen Gnüge. Denn siehe unter den Rosen und Lilien stund auch die hohe Sonnenblume, welche mit treuem Haupt, dem Gange des ewigen Lichtes folgt. Ein tieferes Sehnen in uns ward noch nicht befriedigt, und mit ernstem Ruf weckt es das ewige Ideal von neuem auf.“



Abb. 5 – Caspar David Friedrich, *Der Sommer*, 1807, München.

Schubert bezieht sich auf die Szenerie, wie sie als Ölversion überliefert ist (Abb. 5). Auf ihr bildet das Taubenpaar kein zweites, die Tiefenflucht inhaltlich einfärbendes Bedeutungszentrum. Hier wird der Blick des Betrachters durch die von links ins Bild hineinwachsende Pflanzenzunge auf die Liebenden gelenkt, denen die Tauben, wie die von Schubert erwähnten Rosen, Lilien und Sonnenblumen, attributiv beigeordnet sind und zugleich, den Bäumen im *Frühlings*-Bild entsprechend, die menschliche Gemütsverfassung charakterisieren: „[...] die Rose“, schreibt Gerhard von Kügelgen, „senket sich herab auf die Lilie als wolle sie dieselbe küssen.“²¹

Den Vordergrund bildet ein vegetabil abgeschirmter *hortus conclusus*, in welchem die Bildbezüge – Runges Darstellung vergleichbar – auf das interne Zentrum der Liebenden gerichtet ist, deren unmittelbare Peripherie von den erwähnten, sich selbst ausstellenden symbolischen Bedeutungsträgern umgeben ist, die das Paar semantisch aufladen. Und dennoch ist dieser Zustand ein transitorischer. Der Lauf des Flusses und die Luftperspektive entfalten einen auf die Hügel im Hintergrund gerichteten Sog in die Ferne, der, wie Schubert beobachtet, in der Ausrichtung der Sonnenblumen „auf das ewige Licht“ bereits im *hortus conclusus* als über ihn hinausweisende Triebkraft präsent ist, aber innerhalb des vom *Sommer*-Bild veranschaulichten Entwicklungsstadiums noch nicht die bestimmende Kraft ausmacht. Die Sonnenblumen und der auf der Sepia deutlicher ausgeprägte Schattenwurf zeigen an, dass die die Landschaft von hinten bescheinende Sonne kurz vor dem Eintritt in den Zenit steht. Damit ist die seitlich ausgerichtete, über sich hinaus zielende Streberichtung des *Frühlings*-Bildes suspendiert. Im *Sommer*-Bild kommt die Natur in sich selbst zum Stehen: Die einzelnen Entitäten sind zu eigenständigen Individuen ausgewachsen, die ihre Form um ihr je eigenes Zentrum bilden und, vom Sympathietrieb angezogen, sich zu einer höheren innerweltlichen Einheit verbinden.

Für den bildlich in diese Gemütsverfassung versetzen Betrachter ist der bereits im nahsichtigen Bereich ins Unbestimmte diffundierende Blick des *Frühlings*-Bildes zur Fernsicht geworden, wobei der Fluss nicht mehr die Grenze der Wahrnehmung darstellt, sondern den Blick in die Tiefe führt. Beidseitig des Flusses entfaltet sich eine sanft geschwungene Kulturlandschaft. Das transzendente Licht des Frühlings ist von der Natur absorbiert worden und treibt diese unter dem sphärischen Blau des überzeitlichen arkadischen Mittagshimmels von innen hervor. „Wenn sich dann“, hören wir nochmals Schubert, „in den Stunden des glänzenden Mittags, die Welt so frey und blühend dem innern Sinn öffnet, wenn dem kühnen Gemüth, das noch nirgends die Grenze seines Strebens gefunden, das ferne hohe Gewölk noch als fernes Ge-

²¹ Caspar David Friedrich, *Caspar David Friedrich – unbekannte Dokumente seines Lebens*, hg. v. Karl-Ludwig Hoch, Dresden, 1985, S 32 f.

birge erscheint, das es zuletzt noch leicht zu erreichen wähnt, da scheint in der süßen Zeit der Rosen alles tiefe Sehnen sein Ziel gefunden zu haben.“

In dieser Phase der Bildungsgeschichte des Gemüts eröffnet sich dem erwachten Bewusstsein die Welt, als deren integrativer Teil es sich erkennt. Die Freiheitserfahrung eines durch keinerlei Dualität eingetrübten In-der-Welt-Seins realisiert sich handelnd als Teilhabe am omnipräsenten Sympathieprinzip der Natur. Damit veranschaulicht das *Sommer*-Bild die sich aus der irdischen Liebe speisende pantheistische Phase der idealtypischen Biographie des menschlichen Bewusstseins. In ihr stellt sich die Welt als eine pastorale Landschaft dar, die sich nicht vom abgezirkelten Bereich des Liebesgartens unterscheidet.



Abb. 6 – Caspar David Friedrich, *Der Herbst*, 1803, Berlin.

Herbst

Auf dem die „Zeit der Reife“ darstellenden *Herbst*-Bild (Abb. 6) ist der Horizont herangerückt. Die entfernten Berge sind zum Felsmassiv aufgewachsen, vor dem sich der Lebensfluss staut, dessen Oberfläche das Gebirge ‚anschauend reflektiert‘. „Endlich“, schreibt Schubert, „erkennt das Gemüth an, daß die Heimath jenes Sehns, das uns bis hier geführt hat, nicht von der Erde sey“. Der innerweltlich ausgerichtete Sympathietrieb ist in ein Streben zur Trans-

zendenz umgeschlagen und konstituiert fortan die Wahrnehmung, die ahnend etwas Höheres, Über-Weltliches gewahrt. Der pantheistische Zug des Sommers bricht erneut zur Dualität auf, die allerdings nicht wie beim *Frühlings*-Bild durch ein vom transzendenten Pol ausgelöstes Angezogen-Sein bestimmt ist. Innerhalb dieses Stadiums des sich selbst bewusst gewordenen Bewusstseins hat sich die Ausrichtung der Subjekt-Objekt-Relation umgekehrt. Das Subjekt bezieht sich im Modus anschauend reflexiver Ahndung nun seinerseits auf den die Schöpfung und damit den es selbst bedingenden transzendenten Grund, ein Erkenntnisprozess, in welchen das Bild den Betrachter unweigerlich hineinzieht. Stehen auf dem *Frühlings*-Bild, auf dem die Wahrnehmung der Kinder den göttlichen Pol schaut, der dem Blick des Betrachters verborgen bleibt, die innerbildliche und die in das Bild gerichtete Betrachterperspektive quer zueinander, konvergieren sie im *Herbst*-Bild. Als einzige Darstellung der Folge zeigt es keine Figuren, die als Sammelpunkt der Bildbedeutung die Landschaft semantisch verankerten. Dieser Bezugspunkt ist nach außen gesetzt und mit der Betrachterposition identifiziert, was Friedrich später durch seine die traditionellen Pathosfiguren invertierenden innerbildlichen Rückenfiguren hervorheben wird, die allerdings zu einer Duplizität führen und dadurch eine weitere Reflexionsebene ins Bild einziehen.

Innerhalb der visuellen Dramatik der *Jahreszeiten*-Folge ist der Betrachter über die Beobachtung der kindlichen Wahrnehmung in der nächsten Stufe in die weite, seinen Blick bis an den Horizont führende Sommerlandschaft hinein gewandert, welche die adoleszente Weltsicht veranschaulicht, an deren Grenze sich ihm das Wahrnehmungsfeld des *Herbst*-Bildes eröffnet. Durch eine sukzessiv zunehmende visuelle Teilhabe wird der Betrachter zusehends in den geschilderten Entwicklungsprozess hineingenommen, bis seine Wahrnehmung auf dem *Herbst*-Bild mit der innerbildlichen Bedeutungsperspektive zusammenfällt. Indem das Bild nun dezidiert *seinen* Wahrnehmungsraum veranschaulicht, ist der Betrachter, gleichsam die Grenze zum Bild überschreitend, selbst zur Bildperson geworden, die das Sichtbar-Werdende unmittelbar ergreift. Dadurch wächst dem Bild eine höhere, existenziell wirksame Potenz zu, die sich als eine den Sinn des eigenen Lebens zum Aufscheinen bringende Vision entfaltet. Die Welt diffundiert nicht wie auf dem *Frühlings*-Bild ins Atmosphärische. An der Wahrnehmungsgrenze konkretisieren sich die Konturen eines mächtigen Gebirgsmassivs, das sich auf dem jenseitigen Flussufer als nicht zur menschlichen Lebenswelt gehörende theomorphe Erscheinung erhebt. Friedrich hat ihr mit einem harten Bleistift, dem Conté-Crayon, eine Schärfe verliehen, die dem Sichtbarwerdenden, trotz seiner Unnahbarkeit, einen höheren Substantialitätsgrad als der diesseitigen sanften Kulturlandschaft verleiht, wobei die Dualität der beiden Bildgründe zusätzlich durch den sich vor das Gebirge schiebenden, seinen visionären Charakter betonenden Wolkenschleier forciert wird.

Nachdem sich dem Betrachter die Vision in einer Gesamtschau offenbart hat, wird sein neuerlicher Blick mit höchstmöglicher Präzision durch das Bild

geführt. Die Bäume des Vordergrundes treten wie jene am Seeufer zur Seite, um zusammen mit den zurückweichenden Abhängen der Hügel eine vom Dunklen ins Helle führende Sichtachse freizugeben. Von den sich überschneidenden Hügelzungen ausgerichtet durchwandert der Blick die Reste der pantheistischen Sommerlandschaft, bis sie sich am Horizont zur Rundung der Welt zu krümmen scheint. Dort angelangt erhebt sich über den Wolken dieser Welt, wie durch einen Hiatus von ihr getrennt, ein massiver Berg, auf dem eine in starker Untersicht gegebene Burgruine thront. Der Bergfried wird dem Blick zum Aussichtsturm auf die drei sich in einer Achse auftürmenden Gipfel, die in ewigem Eis erstrahlend dem Lauf der Jahreszeiten enthoben sind. Diese Vision ist keine unmittelbare Schau des Göttlichen; qua Seherfahrung wird jedoch durch das Erscheinen einer überzeitlichen Sphäre die Faktizität des dem Pantheismus des *Sommer*-Bildes Jenseitigen offenbar. „Endlich aber,“ schreibt Schubert, „ist, jenseits des Mittags, dem Gemüth klar geworden, was jenes tiefe Streben, jenes Sehnen in uns begehrt. Siehe mit dreygetheiltem Gipfel, erhaben über den Flug der Wolken, von ewigem Schnee verhüllt, blickt dort ein Sinnbild des Ueberirdischen und Unvergänglichen, das Alpengebürge herüber. Zwar die ehehin friedliche Bläue des Himmels ist verhüllt, jene unvergänglichen Höhen stehen aber noch in ungetrübter Heiterkeit, von dem Glanz der Sonne strahlend, ein hohes Sinnbild des ewigen Lichts.“ Abermals sind die Bedeutungskerne dieses „Sinnbilds“ naturalisierte Embleme: Die drei Gipfel sind das Zeichen der Trinität und die zwar verfallene, aber doch unverwüstliche Ruine steht als Glaubensburg auf der haptisch greifbaren Seite des Gebirges der Ewigkeit des transzendenten Massivs gegenüber.

Die vorne rechts im Bild in die pastorale Landschaft eingelassenen Felsen sind die an den Rand des Lebensweges versetzten Gipfel, deren einer das Kreuz des *Tetschener Altars* trägt. Sie fungieren eingangs des diesseitigen Bereichs als Mahnmal der vergangenen wie der künftigen Präsenz des Göttlichen. Die im *Sommer*-Bild von den Turteltauben als Landschaft weltbejahender Sympathie charakterisierte Pastorale durchzieht nun, vom transzendenten Massiv bestimmt, ein elegischer Ton. Die Bäume sind zu Eichen ausgewachsen und so weit an die Vordergrundfelsen herangerückt, dass die Äste das Kreuz überschneiden. Sie werden absterben, so wie das Gewächs unterhalb der Sakralbauten der Stadt verdorrt ist. Der zum Tod führende Ablösungsprozess von der Welt hat bereits eingesetzt: Die Kulturlandschaft ist zwar besiedelt, aber dennoch verlassen. An die Stelle der für das Aufgehen des menschlichen Bewusstseins in der Natur einstehenden Urhütte sind das Steinhaus am See und die Stadt auf der anderen Flussseite getreten. Sie fungieren als Orte des Rückzugs aus der Welt, welcher auf dem anderen Flussufer oberhalb des verdorrtten Zweiges ein eigener Sakralraum gegenübergestellt wird. Die *pars pro toto* für das menschliche Schaffen einstehende Architektur ist im Vergleich zum Bergmassiv verschwindend klein und wirkt äußerst fragil. Sie wird zerfallen, so wie die weitaus mächtigere Glaubensburg in Trümmern liegt.

Richtet die beschriebene, von den Felsen und Eichen eingeleitete Schneise den Blick gradlinig auf die Vision des Hintergrundes, wird er dort durch die diagonal gestellte Achse des Bergrückens nach rechts umgelenkt. Die nach schräg oben aufsteigenden, die Welt gleichsam transsubstantierenden Wolken lassen den Blick in eine bildparallele Links-Rechts-Richtung einmünden, die vom Flusslauf befestigt wird. Es gibt kein *plus ultra* des Gebirges. Es stellt die unüberwindliche Grenze des um eine Ahndung des Jenseits erweiterten Diesseits dar. Der Lebensfluss strömt nicht auf die ephemere Erscheinung zu, sondern, dem irdischen Lauf folgend, an ihr als Erkenntnisstadium des Bewusstseins vorbei, um sich im Meer aufzulösen.



Abb. 7 – Caspar David Friedrich, *Der Winter*, 1803, Berlin.

Winter

Der das letzte Stadium veranschaulichende *Winter* (Abb. 7) ist in leichter Aufsicht gegeben, die jedoch nicht wie auf dem *Sommer*-Bild die Fülle der Schöpfung präsentiert, sondern die Welt auf das Gravitationszentrum des Bildes, das offene Grab hin, konzentriert. Am Rand der schwarzen Öffnung hat sich der am Ziel seiner Reise angelangte Pilger inmitten eines naturwüchsigen Grabfeldes niedergelassen und seinen sinnenden Blick in die dunkle Öffnung ge-

richtet. Friedrich hat das Dunkel des Grabes mit Beinschwarz, einem durch verkohltes Knochenmaterial gewonnenen Farbstoff, intensiviert und damit dem Grab materialiter den Tod eingeschrieben.²² Zugleich erzeugt das Schwarz zusammen mit der über dem Grab stehenden Lichtquelle die größte Hell-Dunkel-Dualität innerhalb der Bildfolge. Das im *Sommer* und *Herbst* waltende All-Licht wird zu einem Lichtteppich, der sich unmittelbar neben der Grabesöffnung auf dem Boden abzeichnet, ohne diese jedoch zu berühren. Die beiden disparaten Bereiche verbindet die Figur des Pilgers miteinander, wobei im Kontrast seines schlohweißen Bartes mit dem dunklen Gewand die Hell-Dunkel-Polarität in seiner Person wiederkehrt. Als Echoraum seines Inneren umgibt ihn die anthropomorphe Architektur.²³ Das ruinöse Haupt des bereits untergegangenen Kirchenkörpers verfällt zusehends. Einzelne in die Tiefe hängende Maßwerkelemente veranschaulichen den unwiederbringlichen Untergang und fragmentieren, fallenden Körnern einer Sanduhr gleich, die über der Szene liegende Todesruhe zu einzelnen Augenblicken der Auflösung. In dieser verrinnenden Welt ist der Stamm des seit dem Frühling gewachsenen Baums, den Tod des Pilgers vorwegnehmend, bereits gebrochen. Doch das durch das Chorscheitelfenster einströmende Licht wandelt das dunkle Gemäuer zur durchleuchteten Pforte. Das Bild veranschaulicht mithin keine zur Todeswüste intensivierte Vanitaslandschaft, es zeigt vielmehr, wie der Tod über den Tod hinausführt. Hören wir noch einmal Schubert: „Nur der Wille, das Streben in uns, das sich bis ans Grab, nur immer reiner und besser geworden, erhalten, war unser, und an diesem hält sich das innere Vertrauen fest. [...] noch“, fährt er fort, „ist das tiefe Sehen, das uns hierher geführt nicht gesättigt [...] da wird in prophetischem Schimmer, jenseits des Meeres die Küste eines fernen Landes gehndet.“

Wurden die Kinder des *Frühlings* durch den göttlichen Lichtstrahl erweckt, der in ihnen als Trieb zum Transzendenten wirksam geblieben ist, ist die Sommerlaube der weltlichen Liebe verschattet. Der im *Winter* die Welt verlassende Pilger hingegen ist wiederum hell erleuchtet. Um sein Haupt bildet der durch das Chorfenster einfallende Lichtkanal einen ihn verklärenden naturalisierten Heiligenschein. Am Ende des Lebensweges sind mit dem Zerfall der Welt auch die zwischenmenschlichen Bande gelöst. Zeigen die Kinder den Zustand der Geselligkeit, welcher von jenem der Zweisamkeit abgelöst wird, ist der Mensch im Ausblick auf das Jenseits auf sich selbst zurückgeworfen; aber gerade der durch das *Herbst*-Bild eingeleitete in die Einsamkeit mündende inneren Weg, auf dem das transzendente Streben von allem weltlichen Denken und Handeln purifiziert wird, beginnt sich die Ahndung des Kom-

²² Eva Glück und Irene Brückle, „Caspar David Friedrichs Künstlerische Technik im Sepia-Jahreszeitenzyklus von 1803“, in: *An der Wiege der Romantik* (wie Anm. 12), S. 39-46, hier S. 40.

²³ Friedrich hat hier die Westwand der Kirchenruine Eldena zum Sanktuarium umgeformt. (Börsch-Supan: *Caspar David Friedrich*, 1973, S. 276).

menden zur Gewissheit zu verfestigen, weshalb der Pilger, uneingeschränkt den Tod bejahend, bereits ein Bein in die Grube gesenkt hat. Innerhalb des verfallenen Hauses Gottes wird der im Sanktuarium angelangte Pilger, der anstelle des Altars sein geöffnetes Grab vorfindet, zum Priester seines eigenen Todes, dem das undurchdringliche Dunkel transparent wird. Der sich auf den Wellenkämmen bis ans Ufer verbreitende, am Horizont zum Lichtband sammelnde Schimmer ist das nach außen gesetzte ‚innere Sehen‘ des Pilgers, das ihn, am eigenen Grab, mit Ruhe erfüllt. Vor diesem Hintergrund können die *Jahreszeiten* als Abfolge von Erweckung, Liebe, Glaube und sich erfüllender Hoffnung betrachtet werden.

Der letzte Umschlag der Hoffnung in Gewissheit erfolgt jedoch nicht diesseitig. In Friedrichs Bildern bleibt stets Raum für einen Rest-Zweifel, den der *Mönch am Meer* verabsolutiert, indem sich dort das sichtbar-werdende Geahnte spurlos in die Unsichtbarkeit zurückzieht. Und auch im ‚erleuchteten‘ Zustand des *Winters* erscheint nicht die für den göttlichen Quell einstehende Sonne des *Frühlings* wieder, es ist der Mond, der als Negativform der Quelle sein Licht über die untergehende Welt verbreitet.²⁴ Stets, auch und gerade beim *Mönch am Meer*, ist jedoch die Grunddisposition der Ahnung, das von Friedrich Schleiermacher formulierte ‚Gefühl schlechthinniger Abhängigkeit‘, gegeben.²⁵ Diese das religiöse Bewusstsein konstituierende Gestimmtheit steht keineswegs in Opposition zum reflexiven Denken. Wie das *Herbst*-Bild und nicht zuletzt der *Mönch am Meer* vor Augen führen, wird diese Gestimmtheit erst, indem die eigene Person reflexiv ins Verhältnis zum unverfügbaren Absoluten gesetzt wird, zur bewusstseinsbestimmenden Größe, die das Denken auf eine Ahnung hin zu öffnen vermag. Daher sind die Rückenfiguren Caspar David Friedrichs reflexive Kontemplationsfiguren. Die initiale Reflexion auf den eigenen Standpunkt mündet dabei nicht in die Erkenntnis einer unüberwindbaren perspektivischen Relativität oder gar einer subjektiven Konstruiertheit des Wahrgenommenen, sondern zielt, ganz im Gegenteil, auf ein im Modus der Ahnung gegebenes objektives Gewahren des Absoluten, wobei gerade die eigene Subjektivität relativiert wird. Daher stehen die Rückenfiguren, die innerbildlich den Zustand der Ahnung veranschaulichen, in nahezu regungsloser Passivität dar. Sie sind in einer das eigene Leben transzendierenden geistigen Ekstase außer sich, die sie zugleich innerlich erfüllt und den Körper unbewegt verharren lässt.

Die Ahnung ist eine vermittels der Reflexion evozierte indirekte Offenbarung, die in einer durch die Abwesenheit Gottes bestimmten heilsgeschichtlichen Epoche den ‚Schleier der Maya‘ durchlässig werden lässt. Auf sie soll

²⁴ „Da blickt“, schreibt Schubert, „durch die Trümmer einer alten hohen Vergangenheit, der Mond mit vollem Licht herein.“

²⁵ Auf die Stellung dieses für Friedrichs Œuvre zentralen Begriffs im Werk Schleiermachers kann hier nicht eingegangen werden.

der Betrachter durch die unmittelbar auf ihn gerichteten metaphysischen Erlebnisbilder, wie sie das *Herbst*-Blatt zeigt, hingeführt werden. Eben der objektive überzeitliche Status des in der Ahndung Gewahrten, muss, um dieselbe zu befördern, auch die *vita activa* bestimmen, weshalb sich Friedrich vehement in dem für ihn ewig gültige sittliche Ideale verfolgenden Freiheitskampf engagierte. Dank dem immer reiner werdenden Willen, hörten wir Schubert, ist aus dem Kind des *Frühlings* der Pilger des *Winters* geworden, der am Grab stehend zum Propheten seines künftigen Lebens werdend einen „ewigen Frühling“ erahnt. „Nimm dann hinweg die Zeit auch die letzten Trümmer unsers Daseyns, nimm hinweg auch die Erinnerung des zurückgelegten Weges“, schreibt Schubert in prophetischer Anrufung, „und laß uns, wenn dein ewiges Gesetz es so gebeut, schlummernd in dem lang ersehnten Vaterland ankommen.“

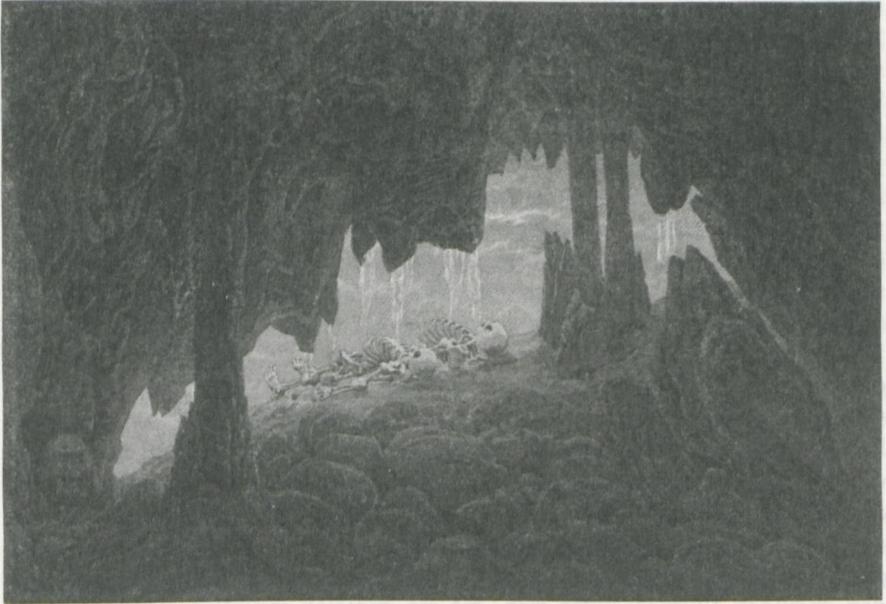


Abb. 8 – Caspar David Friedrich, *Skelette in der Tropfsteinhöhle*, um 1826, Hamburg.

Diese Ahndungen sind nicht, wie auf dem *Herbst*-Bild, dem Betrachter als metaphysische Einlagerungen ins Sichtbare gegeben, sie verdanken sich dem ‚inneren Sehen‘ des Pilgers, deren Erfüllung Friedrich auf zwei Blättern darstellt, die er der um 1826 entstandenen Hamburger Sepia-Version der *Jahreszeiten* als Annex hinzugefügt hat. Das erste Blatt zeigt den diesseitigen, das zweite den jenseitigen postmortalen Zustand, zwischen denen sich der Umschlag von der irdischen Zeit in die Ewigkeit ereignet. Auf der ersten Darstel-

lung (Abb. 8) liegen die hell erleuchteten Skelette Adams und Evas in einer Tropfsteinhöhle, die sich als natürliche Krypta unter der Kirchenruine des *Winters* befinden mag. An diesem Ort ist der irdische Zeitfluss im Rhythmus der Tropfen zur endlosen Permanenz erstarrt. Das zweite Blatt (Abb. 9) veranschaulicht zwei das Licht anbetende Engel; die irdische Starre ist zur himmlisch-bewegten Anschauung geworden, in welcher die metaphysische Sehnsucht ihre endgültige Befriedigung erfährt.²⁶



Abb. 9 – Caspar David Friedrich, *Engel in Anbetung*, um 1826, Hamburg.

An den Anfang der Hamburger Folge stellt Friedrich als pränatales Präludium des *Frühlings* ein die Formierung der Schöpfung aus dem Urmeer zeigendes *Genesis*-Bild. Die den naturalistischen Rahmen – aus dem sich die Überzeugungskraft der visionären Bilder Friedrichs speist – in zwei Richtungen übersteigende Verlängerung der *Jahreszeiten*-Folge auf das dem Diesseitigen Vorgängige und das ihm Nachfolgende, verdeutlicht nochmals, dass Friedrichs *Jahreszeiten* im Gegensatz zu jenen Runes keine zyklische Bewegung, sondern eine absolute Teleologie zur Darstellung bringen, in die sämtliche Entwicklungsprozesse als über das irdische Entstehen und Vergehen hinausrei-

²⁶ Hilmar Frank deutet vor dem Hintergrund des in Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* eingegangenen Modells der *Palingenesie* Charles Bonnets die Skelette und Engel in Analogie zur Metamorphose der Schmetterlinge, dessen abgelegten Puppen in der Höhle zurückbleiben (Frank, 2004, S. 177 f.).

chende Parallelverläufe eingebettet sind. Friedrich verschmilzt die Abfolge der Tages- mit den Jahreszeiten, den Lebenslauf mit den Epochen der Heilsgeschichte auf eine Art und Weise, dass biologische, anthropologische, psychologische, erkenntnistheoretische und theologische Entwicklungen in *eine* Teleologie integriert werden, welche die Aufhebung der Dualität zwischen Geschaffenem und Schöpfer zum Ziel hat und sich aus dem bereits präreflexiv wirksamen metaphysischen Trieb speist. Folglich lässt sich diese Form der Teleologie nicht als ein Selbstbewusstwerdungsprozess beschreiben wie ihn Schelling im *System des transzendentalen Idealismus* (1800) oder Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* (1808) auf ihre je eigene Weise dargelegt haben. Inwiefern der das menschliche Bewusstsein bedingende, ihm jenseitige Grund in den teleologischen Prozess involviert ist, bleibt der menschlichen Erkenntnis verborgen. Das einzig Evidente ist, dass sich in Umkehrung zu Hegel Gott im Verlauf der Heilsgeschichte dem Diesseits entzieht, um, was sich als Ahnung offenbaren kann, im Jenseits re-präsent zu werden.²⁷

Der universale Horizont, den die von Friedrich in mehreren Versionen hergebrachten *Jahreszeiten* entfalten, bildet den Hintergrund, vor dem sowohl die als Pendants angelegten Bilder wie der *Mönch am Meer* und die *Abtei im Eichwald* als auch die großen Einzelgemälde interpretativ aufgeschlossen werden können. In dieser Hinsicht stellen die *Jahreszeiten* die bildliche Systematisierung der Sichtbarkeit-Unsichtbarkeits-Relation dar, die wie ein zentrales ‚Leitmotiv‘ Friedrichs Œuvre zusammenbindet.

Die programmatische Relevanz des Sichtbarkeit-Unsichtbarkeits-Verhältnisses geht bereits aus einer frühen Kreidezeichnung hervor (Abb. 10). Auf ihr blickt eine alte Frau, deren Lebensuhr beinahe abgelaufen ist, mit zum Gebet gefalteten Händen auf die Worte des Johannesevangeliums: „Selig sind, die da glauben, ob sie gleich nicht sehen“ (Joh.20,29). Damit ist Friedrichs eigenes Glaubensbekenntnis ausgesprochen, das zugleich den Kern seiner Kunsttheorie bildet. Zeit seines Lebens ist Friedrich darum bemüht, dem sehenden Nichtsehen des Glaubens eine visuelle Präsenz zu verleihen, so dass der zitierte Glaubenssatz nicht wie bei seiner Verbildlichung durch die alte Frau – überspitzt formuliert – als konfrontative Belehrung gegeben ist. Vielmehr soll er seitens des Betrachters unmittelbar nachvollzogen werden, indem ihm die Herstellung einer Ahnung die Evidenz dieses Satzes als Seherlebnis des

²⁷ In den *Fragmenten aus dem Tagebuch eines Geistersehers* (1787) antizipiert Karl Philipp Moritz den teleologischen Zyklus Friedrichs und hebt den tröstenden Charakter einer Zusammenschau aller Stufen hervor: „Welch ein unbegreifliches Gemälde, Kindheit, Jugend, Alter, Tod, Verwesung, Wiederhervorgehen aus dem Grabe, das alles wie Licht und Schatten nebeneinandergestellt, mit einem Blick zu umfassen, welch ein wunderbartröstender Gedanke!“ (Karl Philipp Moritz: *Fragmente aus dem Tagebuch eines Geistersehers*. In: Ders.: *Werke*, hg. v. Horst Günther, 3. Bd.: *Erfahrung, Sprache, Denken*, Frankfurt a. M., 1981, S. 271-322, S. 307).

Nicht-Sichtbaren vor Augen führt, wie dies auf Friedrichs späten metaphysischen Erlebnislandschaft *Das große Gehege* (1832) geschieht (Abb. 11).



Abb. 10 – Caspar David Friedrich, *Alte Frau mit Sanduhr und Bibel*, um 1802, Mannheim.

Damit das Unsichtbare derart sichtbar werden kann, ist Friedrich auf einen naturalistischen Rahmen angewiesen, in welchen sich das Unverfügbare einzulagern vermag. Unmerklich aber dennoch offensichtlich transzendiert es die naturalistische Aussicht. Dieser sich insbesondere im *Herbst*-Bild ereignende ontologische Wandel der Landschaft ist der ‚narrative‘ Gehalt von Friedrichs metaphysischen Erlebnisbildern, zu deren Entfaltung jegliche Narration innerhalb der Landschaft negiert ist. Gerade aufgrund der Konfrontation mit unbegehbaren, mitunter gar lebensfeindlichen Panoramen, die dezidiert in Opposition zur Lebenswelt stehen und durch ihre unbewegt-bewegte Stille eine andere Zeitordnung evozieren, kann das dem menschlichen Bewusstsein Jenseitige latent werden, zu dessen Empfänglichkeit die Rückenfiguren den Betrachter

einstimmen sollen. Die auf ihren innerbildlich verankerten Wahrnehmungsfokus ausgerichteten Bildbezüge intensivieren die Präsenz des Unsichtbaren, so dass sie, gerade indem sie dem Betrachter die Sicht verstellen, das Unverfügbare als etwas im Bild Gegebenes ausweisen.²⁸ Zugleich kommt dem Betrachter jedoch die Aufgabe zu, die Rückenfiguren, denen keinerlei psychische Regungen abgelesen werden können, vermittelt der Erlebnislandschaft mit einer Gestimmtheit aufzuladen, die weit intensiver sein muss als die Bilderfahrung des Betrachters. Schließlich befinden sich die Rückenfiguren nicht nur im Fokus der Bildbezüge sondern auch innerhalb derselben Realitätsebene wie die Landschaft, so dass der Betrachter an ihrer metaphysischen Erfahrung partizipiert. In dieser Hinsicht vertritt die Rückenfigur nicht den Betrachter, der Betrachter wird zum Stellvertreter der Rückenfigur. Einzig an dem ihm unzugänglichen innerbildlichen ‚Real‘-Ort könnte ihm dieselbe Erlebnis-Intensität zuteil werden.



Abb. 11 – Caspar David Friedrich, *Das Große Gehege*, 1832, Dresden.

Damit explizieren die Rückenfiguren die Grenzen, aber auch die Möglichkeiten der Kunst: Weder ist der Zielpunkt der Ahndung, auf den das eigene We-

²⁸ Auf diese Ambivalenz der Rückenfiguren hat bereits Hartmut Böhme hingewiesen: „Sie [die Rückenfiguren] sind, so schwarz sie sein mögen, diaphane Medien des Sichtbaren und zugleich verstellen sie jede Unmittelbarkeit; sie trennen das Sehen und das Gesehene; und sie erzeugen [...] einen prinzipiellen Abstand zum Wahrgenommenen, dessen Medium sie gleichwohl sind.“ (Böhme, *Rückenfiguren bei Caspar David Friedrich* (wie Anm. 2), S. 73).

sen in ‚schlechthinniger Abhängigkeit‘ bezogen ist, bildlich darstellbar, noch ist der durch das Bild gestiftete, am Bild vollzogene Bezug unmittelbar auf diesen Zielpunkt gerichtet. Und dennoch eröffnen die Bilder Friedrichs den Erlebnisraum eines allegorischen Präsentwerders, innerhalb dessen das unverfügbar Unsichtbare im Vollzug der Betrachtung latent sichtbar wird und sich auf diese Weise tatsächlich eine Ahndung einstellt. Dies gelingt Friedrich – wie anhand des Jahreszeitenzyklus herausgestellt –, indem der Erkenntnisprozess der Ahndung bildlich als eine stufenweise erfolgende Transformation des Sehens vollzogen wird, die das Sehen letztlich über sich selbst hinaustreibt und das natürliche in ein geistiges Sehen überführt. Hierin gründet die ungeheure visuelle Anziehungskraft der Bilder Friedrichs, denen sich der Blick nur schwerlich zu entziehen vermag.²⁹

Jens als Zentrum religiöser

Iconotiken

2009. ISBN 978-3-7705-4437-1

Band 3

Olaf Brandebach, Franz Henning, Matthias

Müller, Helmut Weber, Hrg.

Experimentelle Wissenschaftsgeschichte

2010. ISBN 978-3-7705-4455-3

Band 4

Hans Adler, Rainer Godel, Hrg.

Formen des Nichtwissens der Aufklärung

2010. ISBN 978-3-7705-5046-5

Band 5

Olaf Brandebach, Franz Henning, Hrg.

Physik aus 1800 – Kunst

Naturwissenschaft oder Philosophie?

2012. ISBN 978-3-7705-5211-5

Band 6

Berry Bratslavsky, Andrew G. Cohen, Hrg.

Topologie und Logik

Deutsche Schichten im 18. J.

2011. ISBN 978-3-7705-5166-8

Motivien und Patterns wieder

Wahrnehmung

2011. ISBN 978-3-7705-5187-3

Band 10

Rainer Godel, Gidon Stempel, Hrg.

Klassikentwürfe – Mikroreligiöses –

Wahrsprüche?

Methodische und ästhetologische

Problematik

an die Kant-Formen Kontroversen

2012. ISBN 978-3-7705-5215-3

Band 11

LIV Robinson, Bettina Bann,

Elisabeth Johanna Koch

Sacht Vegetus Pauli Weidig, Hrg.

Das Versprechen der Rationalität

Virtuten und Reizungen der Aufklärung

2012. ISBN 978-3-7705-5221-1

Band 12

Barbara J. Wilson

Empirisches zur Aufklärung

Zweiter Malteser und Postum

2012. ISBN 978-3-7705-5234-7

Band 13

Barbara J. Wilson

Empirisches zur Aufklärung

Zweiter Malteser und Postum

2012. ISBN 978-3-7705-5234-7

²⁹ Vor diesem Hintergrund spricht Reinhard Wegener treffend von einer „Allegorie des Sehens“. Allerdings wird die metaphysische Dimension der Bilder Friedrichs eliminiert, wenn zugleich festgestellt wird, dass es Friedrich darum ginge, das Sehen um des Sehens willens zu lehren (Reinhard Wegener, „Der geteilte Blick. Empirisches und imaginäres Sehen bei Caspar David Friedrich und August Wilhelm Schlegel“, in: KUNST – Die andere Natur, hg. v. Ders., Göttingen, 2004, 13-33, hier S. 32). Dagegen hebt Johannes Grave hervor, dass das Sehen ein „Sehen im Glauben“ ist, das sich als ästhetische Erfahrung mitteilt (Grave, *Caspar David Friedrich*, (wie-Anm. 4) S. 168).