

Christian Neddens / Saarbrücken

## Ästhetik des Kreuzes. Zur Theologie des Bildes bei Caspar David Friedrich – auch im Blick auf Schleiermachers ‚Reden‘

Immer wieder ist die These eines Abhängigkeitsverhältnisses zwischen Caspar David Friedrich (1774–1840) und Friedrich Schleiermacher vertreten worden. Nur Schleiermachers ‚Reden‘ – so der Berliner Kunsthistoriker Werner Busch – haben Friedrich veranlassen können, in seiner eigentümlichen Weise „Kunst und Religion zu verbinden, ja Kunst religiös zu betreiben.“<sup>1</sup>

Friedrich als Schleiermacherianer – diese Vorstellung ist verlockend, personifiziert sie doch die romantische Idee von Kunst und Religion als zwei seelenverwandter Schwestern.<sup>2</sup> Buschs Strukturanalysen Friedrichscher Gemälde sind vorbildlich. Seiner Hauptthese jedoch folge ich nicht. Für Friedrichs Bildprogramm halte ich eine andere Quelle für maßgeblicher, aus der Friedrich durch Bild und Wort sowohl Impulse für seine Frömmigkeit als *auch* für die Gestaltung seiner metaphorischen Landschaftsmalerei empfangt. Von dieser Quelle her ergibt sich eine neue Sicht auf die Spezifik seines Bildverständnisses.

Ich werde zunächst – darum kommt man nicht herum – den Tetschener Altar als Manifestbild Friedrichs unter einer, wie ich hoffe, neuen Perspektive analysieren (denn wenn Schleiermacher stilprägend für Friedrich ist, dann muss sich das schon hier zeigen!) und werde in einem zweiten Schritt nach der Quelle fragen, die sowohl für die Theologie dieses Manifestbildes als auch für seine formale Gestaltung entscheidende Impulse lieferte. Von hier aus werfen wir einen Blick auf Friedrichs Ästhetik des Kreuzes anhand weiterer Bildbeispiele und fragen zum Schluss, was all dies für die Gewichtung der Parallelen zwischen Friedrichs Kunst und Schleiermachers Theologie zu bedeuten hat.

---

<sup>1</sup> Werner Busch: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003, 161. Vgl. ders.: Protestantische Frömmigkeit und bildende Kunst. Friedrich Schleiermacher im Gespräch mit Caspar David Friedrich, in: Andreas Arndt, Ulrich Barth und Wilhelm Gräb (Hg.): Christentum – Staat – Kultur. Akten des Kongresses der Internationalen Schleiermacher-Gesellschaft in Berlin im März 2006, Berlin / New York 2008, 253–270; ders.: Schleiermacher als Inspiration für Caspar David Friedrich, in: Christoph Dohmen / Christoph Wagner (Hg.): Religion als Bild – Bild als Religion, Regensburg 2012, 287–304.

<sup>2</sup> Vgl. bereits Klaus Lankheit: Caspar David Friedrich und der Neuprotestantismus, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 24 (1950), 129–143, 134: „Friedrichs Gemälde sind wie eine Interpretation der beiden frühen Hauptschriften Schleiermachers.“ Vgl. auch Werner Hofmann: Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000, 50–52.



**Abb. 1:** Caspar David Friedrich, *Das Kreuz im Gebirge* (Tetschener Altar), 1807/08, Öl auf Leinwand, 115 × 110 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum / Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2197 D, Dresden, Foto: Hans-Peter Klut

## 1. Der Tetschener Altar als Manifestbild

Friedrich hatte lange an dem sogenannten „Tetschener Altar“ gearbeitet. Mehrere Vorstudien sind bekannt. Im Oktober 1808 schrieb ihm seine Schwester: „Hast Du das Altarstück fertig? Ich möchte es wohl sehen, ich glaube es wird viel Eindruck machen.“<sup>3</sup> Diese Formulierung war weit untertrieben: Als Friedrich über die Weihnachtstage das Werk in seinem Dresdner Atelier in sakraler Inszenierung ausstellte,

<sup>3</sup> Hermann Zschoche (Hg.): Caspar David Friedrich. Die Briefe, Hamburg <sup>2</sup>2006, 44.

erregte es erhebliches Aufsehen, spaltete die Dresdner Öffentlichkeit und machte „Friedrich mit einem Schlag [...] zu einer Art frühromantischer Identifikationsfigur“.<sup>4</sup>

## 1.1 Ramdohrs Kritik

Das Aufsehen um Friedrichs Altarbild ist als Ramdohr-Streit in die Kunstgeschichte eingegangen. Der preußische Kammerherr Wilhelm Basilius von Ramdohr (1757–1822) hatte wie kein anderer die innovative Schubkraft dieses Gemäldes gespürt und sich dem Geist entgegengestemmt, dem es seiner Ansicht nach entsprang. „[E]s ist eine wahre Anmaßung,“ so seine bekannte Polemik, „wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen will.“<sup>5</sup> Ramdohrs ausschweifende Gedankenführung verdunkelte, wo sein Schmerzpunkt in Wirklichkeit lag. Er tadelte Fehler in der Perspektive und Lichtführung, kritisierte eine vermeintliche Allegorisierung der Landschaft. Was Ramdohr aber der Romantik im Allgemeinen und Friedrich im Besonderen vorwarf, war „Mysticismus“, d. h. eine Verwirrung des Verhältnisses zwischen Kunst, Religion und der „wirklichen Natur“<sup>6</sup>. Ramdohr befürchtete, dass die Landschaft künstlich mit religiöser Deutung aufgeladen wird, selbst aber nicht mehr zur Geltung kommt.<sup>7</sup> Damit würde die *Natur* nicht mehr aus sich heraus das schöpferische Handeln Gottes bezeugen, sondern müsste symbolisch vertieft werden. Aber nicht nur die *Natur*, auch die *Kunst* würde ihre herkömmliche Rolle, als freies Spiel mit Stimmungen und Assoziationen, verlieren. Denn als Zeugnis religiöser Anschauungen würde sie dem Ernst von Letztgeltungsansprüchen verfallen.<sup>8</sup> Und auch die *Religion* würde in Mitleidenschaft gezogen. Nicht mehr das in der Schrift bezeugte Handeln Gottes in seiner Geschichte mit den Menschen, sondern die künstlerische Naturkomposition würde fortan auf den Altären verehrt werden.

Ohne Zweifel: Ramdohr deutete Friedrichs Kreuzlandschaft im Kontext frühromantischer „Kunstreligion“<sup>9</sup>: „wie ist es möglich,“ klagte er, „den Einfluß zu verkennen, den ein jetzt herrschendes System auf Herrn Friedrichs Komposition gehabt hat!“<sup>10</sup> Friedrich hingegen fühlte sich komplett missverstanden. Er unterstellte

4 Werner Busch: Caspar David Friedrichs ‚Tetschener Altar‘, in: Marek J. Siemek (Hg.), *Natur, Kunst, Freiheit. Deutsche Klassik und Romantik aus gegenwärtiger Sicht*, Amsterdam 1998, 263–280, 263.

5 Sigrid Hinz (Hg.): *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Berlin 21974, 149f.

6 Hinz, Friedrich (s. Anm. 5), 149.

7 Vgl. Hinz, Friedrich (s. Anm. 5), 146–150.

8 Vgl. Friedrichs Aphorismus: „Die Kunst mag ein Spiel sein, aber sie ist ein ernstes Spiel“ (Hinz, Friedrich (Anm. 5), 83).

9 Vgl. etwa Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin 1797, 166: „Ich vergleiche den Genuß der edleren Kunstwerke dem Gebet.“ Zum Konzept der Kunstreligion vgl. Albert Meler / Allesandro Costazza / Gérard Laudin (Hg.): *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*. Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Berlin u. a. 2011.

10 Hinz, Friedrich (s. Anm. 5), 150.

Ramdohr, dieser habe gerade den christlichen Gehalt seines Bildes nicht begriffen: „F. verzeiht dem Heiden, dass er den Christlichen Gegenstand fehlerhaft findet.“<sup>11</sup> Aber hatte v. Ramdohr nicht recht? Haben nicht auch spätere Interpreten im Tetschener Altar das Ende der christlichen Ikonographie (Busch), „negative Dialektik“ (Eimer), „negative Theologie“ (Hoeps) und sogar tiefgreifenden Nihilismus (M. Frank) zu sehen vermeint?

## 1.2 Analyse der Bildstrukturen

Die Motivik des Tetschener Altars ist – abgesehen von dem ungewöhnlich aufwendigen Rahmen – extrem sparsam. Ein felsiger Gipfel, der im Gegenlicht der unter- oder aufgehenden Sonne fast wie ein planes, schwarzes Dreieck wirkt, bestanden von einigen Tannen und gekrönt mit einem hohen efeumrankten Gipfelkreuz, darüber eine rotglühende Wolkenformation. Alles fehlt, was nach zeitgenössischem Verständnis ein gelungenes Landschaftsbild ausmacht: der Blick in einen abwechslungsreich gestalteten Raum, der perspektivisch erschlossen, spannungsreich aufgebaut und kontrastreich ausgeleuchtet ist. Auch die ‚Luftperspektive‘ ist nicht berücksichtigt, also die mit der Entfernung zunehmende Unschärfe des Dargestellten. Stattdessen sind die Details der Tannen und des Kreuzes so präzise gezeichnet, dass eine Distanzabschätzung unmöglich wird. Zusammen mit der Unzugänglichkeit des Bildraums führt das dazu, dass der Betrachter über seinen Standort im Unklaren bleibt. „Der Maler hat gar keinen Standpunkt angenommen oder auch annehmen können, um dasjenige auszudrücken, was er ausdrücken wollte“, ätzte der Kammerherr.<sup>12</sup> Genau das war aber von Friedrich beabsichtigt: Denn die planimetrische Komposition war aufs Genaueste kalkuliert.<sup>13</sup> Der Korpus des Gekreuzigten und der Fuß des Kreuzes liegen genau auf den Kreuzungen der Linien, die das Bild nach dem goldenen Schnitt teilen. Der Berg selbst gibt eine Dreiecksstruktur wieder, die die geometrische Figur des Gottessymbols auf der Predella wiederholt. So ließe sich detailreich fortfahren.

Die Durchkomponiertheit bezieht sich allerdings nicht – wie in der Malerei bisher üblich – auf den dargestellten Landschaftsraum, sondern auf die Oberfläche des Bildes, auf das Arrangement der Farbflächen, der Formen und Kontraste. Scheinbare Ungeschicklichkeit in der räumlichen Darstellung und exakte Kalkulation der Bildstruktur gehen Hand in Hand. Auch das Zusammenspiel von Bild und Rahmen verstärkt diese Widersprüchlichkeit. Während das Bild zunächst eine Landschaftsansicht suggeriert, erzwingt der auffällige Rahmen mit seinen Putten und Palmzweigen, mit Stern und Strahlensymbol in der Bildachse, mit Ähren und Reben eine ganz andere Betrachterhaltung und fordert zur symbolischen Deutung heraus.

<sup>11</sup> Zschoche, Friedrich (s. Anm. 3), 53.

<sup>12</sup> Hinz, Friedrich (s. Anm. 5), 141 f.

<sup>13</sup> Die Einsicht in die Struktur ist insbesondere Busch zu verdanken. Vgl. ders., ‚Tetschener Altar‘ (s. Anm. 4).



**Abb. 2:** A. A. Bautitz nach J. G. Lehmann: Stadtplan von Dresden, Altstadt und Neustadt, 1825, Sammlung Theodor Blienert (sächsische und böhmische Topographie, Ende 16. Jh. – Anfang 20. Jh.), Inventarnummer A 1995-1981, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

So stehen sich im Gesamteindruck verschiedene Modi der Wirklichkeit gegenüber: ein irrealer Realraum einer Landschaftsansicht innen und ein klassisches Symbolsystem außen – und das als Altarblatt, das traditionell nach einer Historiendarstellung verlangt, die die Vergangenheit vergegenwärtigt. Der Betrachter steht vor der Aporetik, ob er kognitiv mit der Entzifferung des Zeichencodes reagieren, ob er sich affektiv von einer Stimmung im Gebirge ergreifen lassen, ob er fromm die heilsgeschichtliche Bedeutung des Kreuzestodes Jesu im Herzen bewegen oder intellektuell reflektierend in all dem eine Chiffre für den Zustand seiner Gegenwart errahnen soll. „Kein Modus der Betrachtung kann allen Vorgaben des Bilds gleichermaßen gerecht werden“,<sup>14</sup> urteilt zurecht Johannes Grave. Im Zentrum dieser irritierenden Gleichzeitigkeit steht zu allem Überfluss das Kreuzifix, das zugleich Teil einer Landschaft, Darstellung eines historischen Ereignisses und Zeichen einer bestimmten Gottes- und Selbsterfahrung ist.

<sup>14</sup> Johannes Grave: Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik, Zürich/Berlin 2011, 39.

## 2. Hintergründe zur inhaltlichen und formalen Gestaltung

Was hat Friedrich zu dieser ungewöhnlichen Bildkomposition veranlasst – die er über Monate hinweg bis ins Detail konzipierte, für die er dann – erstmalig – das große Format in Öl wählte und für die er noch dazu einen kostspieligen Schnitzrahmen anfertigen ließ? Ich möchte dazu zwei Quellen zugänglich machen, die in der Friedrichforschung bisher nicht oder nicht hinreichend wahrgenommen wurden.

### 2.1 Das Kruzifix im Realraum

Es ist viel gerätselt worden, wo Friedrich die Landschaft des Tetschener Altars gesehen haben könnte. Die Antwort ist: Er hat sie überhaupt nicht gesehen, jedenfalls nicht in einem Realraum. Wie viele seiner Arbeiten ist der Tetschener Altar eine Komposition aus peniblen Detailstudien und deren wohlüberlegter Collage.



**Abb. 3:** Caroline Bardua, Porträt Caspar David Friedrichs, 1839, Öl auf Leinwand, 77 × 36 cm. Inv. Nr. 229, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau (akg-images)

Das Motiv des vergoldeten Kruzifixes auf dem Fels ist erstaunlich leicht zu identifizieren. Das ist meine erste Quelle. Friedrich brauchte nämlich nur aus dem Fenster seines Ateliers in der Pimaischen Vorstadt zu schauen, um es auf der Augustusbrücke im Glanz der Abendsonne zu betrachten (Abb. 2). Friedrichs langjährige Wegbegleiterin Caroline Bardua hat diese Ansicht 1840 in einem Porträt eindrücklich festgehalten (Abb. 3). Dabei gibt die Ansicht nicht die realistische, sondern eine Bedeutungsperspektive wieder. Die Brücke befand sich tatsächlich in viel größerer Entfernung zu Friedrichs Wohnung. Und das Kruzifix konnte man überhaupt nur von Friedrichs Lehnstuhl aus, nicht aber aus der Perspektive des Betrachters sehen. Der abendliche Lichtglanz ist festgehalten, der von Westen her auf das auf einem felsartigen Sockel befindliche Kreuz fiel und dessen Reflexionen auf dem vergoldeten Korpus von Friedrichs Fenster aus als schmaler Lichtstreifen zu sehen gewesen sein dürften.<sup>15</sup> Im Vergleich mit dem Tetschener Altar fällt die identische Proportion der Kreuzbalken auf (Abb. 4). Selbst der Titulus ist in der entsprechenden Höhe angedeutet. Dieselbe Darstellungsform mit dem hohen Kreuzesstamm, den schmalen Balken und den nach links abgewinkelten Beinen begegnet auch beim Kruzifix in Friedrichs *Morgen im Riesengebirge* von 1810/11. Die Translozierung des Brückenkreuzes in eine Gebirgslandschaft ist bei Friedrich nichts Ungewöhnliches, wenn man etwa an die diversen Landschaftsszenarien denkt, in die er die Ruine Eldena versetzt.

Umso dringlicher stellt sich die Frage, was Friedrich mit der Komposition dieses Kruzifixes zu einem insgesamt irritierenden Bild-Ensemble bezweckte.

## 2.2 Emblematik und Landschaftsaltar

Tatsächlich gibt es eine Quelle, mit der Friedrich höchstwahrscheinlich vertraut war und in der auf eigentümliche Weise Bildtheologie und Bildinventionen des Tetschener Altars zusammenkommen: Und zwar ist dies die illustrierte Ausgabe von Johann Arndts *Wahrem Christentum*.

Diese Schrift war mit allein 97 Auflagen bis 1800 das erfolgreichste Andachtsbuch Deutschlands und im gesamten nordischen Raum weit verbreitet. Auch für Schwedisch-Pommern ist eine intensive Arndt-Rezeption verbürgt.<sup>16</sup> Und sie entspricht der

<sup>15</sup> Das hochragende, metallene Kruzifix auf der Augustusbrücke stammte aus dem Jahr 1670. Es wurde 1732 vom dritten (vom Altstadtufer her gesehen) auf den fünften, stärksten und höchsten Pfeiler der Brücke verrückt, mit einem gewaltigen felsartigen Sockel aus Pimaer Sandstein versehen und schließlich vergoldet. Nachdem die französische Armee den vierten Pfeiler 1813 gesprengt hatte, wurde das Kruzifix 1845 bei einem hochwasserbedingten Teileinsturz des fünften Pfeilers fortgerissen und ist seither verschollen. Vgl. Max Foerster, *Die Geschichte der Dresdner Augustusbrücke*, Dresden 1902.

<sup>16</sup> Vgl. Volker Gummelt: Johann Arndt-Rezeption und -Reaktion in den schwedischen Provinzen Deutschlands, in: Johann Arndt, *Rezeption und Reaktion im Nordisch-Baltischen Raum* (Hilding Pleijel-Symposium III), hg.v. Anders Jarlet, Lund 1999, 131–142; Martin Brecht: Die Aufnahme von J.A.s ›Vier Bücher von wahrem Christentum‹ im deutschen Luthertum, in: Hans Otte / Hans Schneider (Hg.):



Das Kreuzifix auf der Elebrücke.

**Abb. 4:** Das Kreuzifix auf der Augustusbrücke, in: Bruno Krause: Die geschichtliche Entwicklung der Königl. Haupt- und Residenzstadt Dresden vom sorbischen (wendischen) Dorfe an bis zur heutigen Großstadt, Heft 2, Dresden 1895, 132

lutherisch-innerlichen Frömmigkeit im Hause Friedrich im spätorthodoxen Greifswald.<sup>17</sup>

Dass Friedrich in seinen Motiven verschiedentlich auf die Emblematik des Barock zurückgriff, ist bekannt. Dass Friedrich auch mit den Emblemen in Arndts *Bücher vom wahren Christentum* vertraut war, ist nicht nur sehr wahrscheinlich.<sup>18</sup> Es gibt dafür eine

Frömmigkeit oder Theologie. Johann Arndt und die ‚Vier Bücher vom wahren Christentum‘. Göttingen 2007, 231–262.

<sup>17</sup> Vgl. Johannes Grave: Caspar David Friedrich, München 2012, 84–87, sowie Heinrich Assel: „Prophetische Bürger einer spätem Welt“. Theologisch-ästhetische Netzwerke in Greifswald und auf Rügen 1799–1833, in: Matthias Schneider (Hg.): Die Buchholz-Orgel im Greifswalder Dom St. Nikolai, Schwerin 2013, 77–98.

<sup>18</sup> 1678/79 erschien erstmals eine mit Emblemen versehene Ausgabe des Buches. Bis 1800 erfolgten allein 96 weitere illustrierte Druckauflagen, deren Embleme inhaltlich weitgehend identisch blieben. Von besonderem Interesse für uns ist der seit 1712 begegnende Illustrationstyp, der bei zahlreichen



**Abb. 5:** Caspar David Friedrich, Eiche im Schnee, ca. 1827/28?, Öl auf Leinwand, 44 × 34,5 cm, Wallraff-Richartz-Museum Köln (zeno.org)

Reihe von Hinweisen, von denen einer beispielhaft angeführt sei: das von Friedrich mehrfach gemalte Sujet der „Eiche im Schnee“ (Abb. 5). Die Details der Darstellung von 1827/28 entsprechen bis in die Verästelungen hinein exakt einer naturalistischen

---

Editionen in Berlin, Stockholm, Halle, Züllichau und Leipzig – also in dem für uns relevanten geographischen Raum – Verwendung findet. Kennzeichnend für diesen Typ ist die auffällige altarähnliche Rahmenform der Embleme. Die Ziffern im Text beziehen sich im Folgenden auf die Ausgabe: Des Hoherleuchteten Sel. Johann Arndts, General-Superintendentens des Fürstenthums Lüneburg, Fünff Geistreiche Bücher, vom wahren Christenthum, Welche handeln von heilsamer Busse, hertzlicher Reue und Leid über die Sünde, und wahren Glauben [...]: Anietzo aufs neue zum funffzehenden mal aufgelegt [...], Welchen noch beygefüget Drey andere kleine Bücher, welchen zu Des sel. Johann Arndts wahren Christenthum gehörig [...], Leipzig, Verlag Johann Samuel Heinsius, 1740; Digitalisat: <https://catalog.hathitrust.org/Record/100318898>. Zur Rolle der Emblematik im Erbauungsbuch vgl. Martin Greschat: Die Funktion des Emblems in Johann Arndts ‚Wahrem Christentum‘, in: ZRGG 20 (1968), 154–174; Elke Müller-Mees: Die Rolle der Emblematik im Erbauungsbuch, aufgezeigt an Johann Arndts ‚4 Bücher vom wahren Christenthum‘, Köln /Düsseldorf 1974; Dietmar Peil: Zur ‚angewandten Emblematik‘ in protestantischen Erbauungsbüchern, Heidelberg 1978.

Baumstudie von 1806, sowie der Studie zweier Asttrümmer von 1809. Wie bei anderen Bildfindungen auch verband Friedrich diese realistischen Detailstudien zu einer neuen Bildkomposition, die Ausdruck einer Idee war und nicht eine konkret erlebte Landschaftssituation abbildete. Die Idee zur „Eiche im Schnee“ – nicht die Darstellung selbst – hat eine nahe Entsprechung in einem Emblem aus Arndts Erbauungsbuch, das mit dem Lemma versehen ist: „Das Mindern mehrt“ (Abb. 6).<sup>19</sup>

Wie hier sind es auch beim Tetschener Altar nicht die Details der Darstellung, sondern die kompositorischen Ideen, die Friedrich auf der Grundlage der Embleme entwickelt.<sup>20</sup> Eine gewisse Besonderheit besteht beim Tetschener Altar darin, dass diese Ideen aus *verschiedenen* Emblemen des Arndtschen Erbauungsbuchs kompiliert sind. Das erklärt vielleicht den extrem langwierigen Entstehungsprozess dieses Gemäldes.

### (1) Landschaft und Altar

Besonders auffällig und in der Emblematik ungewöhnlich ist zunächst die gleichbleibende Grundstruktur der Arndt-Embleme. Über einer Predella oder einem Altarblock ergibt sich, von einem Rahmen begrenzt, die Durchsicht auf eine Landschaft. D. h. auch hier ist schon die Landschaft zur Ehre des Altars erhoben worden, wenn auch für die private Frömmigkeit. Für Friedrichs Verbindung von Andacht und Natur muss also keineswegs Ludwig Kosegarten, Hirschfeldsche Gartenkunst oder Ludwig Tieck bemüht werden. Zur Einsicht in den Sinn des Emblems ist aber – gut lutherisch –

<sup>19</sup> Im Epigramm heißt es: „Des Glaubens Eigenschaft / Ist, daß er unsre Hertzen reinigt, / Und durch seine Krafft / Mit Gott verbindet und vereiniget. / Er hemmt und mindert / Des Fleisches geilen Trieb; / Er tilget was den lüstem Augen lieb, / Und was des neuen Menschen Wachsthum hindert“ (Arndt, Christenthum (s. Anm. 18), III/4, 778). Wird gewöhnlich die Erhabenheit des bizarren Solitärs in Friedrichs Bild betont, so könnte von Arndt her eine andere Deutung näher liegen: Der Glaube verlangt eine Selbstrücknahme – auch wenn eine solche Amputation den Augen *nicht* „lieb“ ist, also dem ästhetischen Kunstverlangen widerspricht. Im Blick darauf, „Was wahre Busse sey, und das rechte Creutz und Joch Christi“, heißt es dementsprechend bei Johann Arndt: „das ist, die Welt verschmähen mit ihrer Ehre und Herrlichkeit, seine eigene Weisheit und Vermögen für nichts achten, sich auf nichts und auf keine Creatur verlassen, sondern bloß und allein auf Gott: Sein eigen Leben hassen, das ist, die fleischlichen Lüste und Begierden (also Hoffart, Geiz, Wollust, Zorn, Neid) tödten, keinen Wohlgefallen an ihm selbst haben, und alles sein Thun für nichts achten [...], der Welt absterben, das ist, der Augenlust, des Fleisches Lust, dem hoffärtigen Leben, der Welt gecreutziget werden, Gal. 6 V. 14“ (Arndt, Christenthum (s. Anm. 18), I/4, 21). Konfrontiert mit dem Kreuz Christi soll der Glaubende „hertzliche, gründliche, innerliche Demuth“ (ebd.) verspüren und als Lebenshaltung einfühen. Auch Friedrich hat diesen Habitus der Demut in seinen schriftlichen Äußerungen immer wieder besonders betont.

<sup>20</sup> Nach dem Vorbericht zur Ausgabe Züllichau 1739 gehen die Sinnbilder auf „Herrn Dunt“ (Diedrich von Dunte), „Königl. Schwed. Commissario“, zurück, die Verse dazu seien „aus der Feder des Herrn Meyers, Königl. Schwedischen Secretairs bey der Kirchen-Commission zu Dörpthe, geflossen“. Vgl. Dietmar Peil, Zur Illustrationsgeschichte von Johann Arndts ‚Vom wahren Christenthum‘. Mit einer Bibliographie, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 18 (1977), 963–1066, 967 f.



Abb. 6: Emblem aus J. Arndt, *Fünff Geistreiche Bücher vom wahren Christenthum*, Leipzig 1740, 943

das Lemma, also das äußere Wort, notwendig. Bei Friedrich hingegen fehlen Lemma und Epigramm und überhaupt jeder erklärende Text.

Das unterscheidet übrigens den Tetschener Altar von Friedrichs späteren Altar-entwürfen von 1817/18, die in ihrer formalen Struktur frappierend den Emblemen aus dem *Wahren Christenthum* ähneln. Hier ist das Gottessymbol bzw. Kreuz nach oben gerückt und gibt auf der Predella Platz frei für einen erläuternden Text, also ein Lemma (Mt 11,28). Die radikale Verunsicherung des Betrachters vor dem Altar hat Friedrich später also zurückgenommen (Abb. 7).

## (2) Differenz der Zeiten

Von Ramdohr hatte Friedrichs Gemälde als erhabene Morgenstimmung interpretiert, während Friedrich selbst es als melancholische Abendstimmung beschreibt.<sup>21</sup> Bild

<sup>21</sup> Hinz, Friedrich (s. Anm. 5), 137; Zschoche, Friedrich (s. Anm. 3), 53.



Abb. 7: C. D. Friedrich, Altarentwurf 1817, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (akg-images)

und Rahmen geben in der Tat keine eindeutige Sichtweise vor. Auch der Stern in der Rahmenspitze ließe sich natürlich als Morgen- oder Abendstern deuten.

Es ist aber kaum vorstellbar, dass Friedrich diese Zweideutigkeit in der Zuordnung der Tageszeit nicht beabsichtigt haben sollte. Die Festlegung der Tageszeit auf den Abend in Friedrichs eigener Deutung ist deshalb als bewusste Konfrontation mit v. Ramdohr zu interpretieren, um dessen Deutung als Fehlinterpretation zu überführen.

Zieht man das Emblem „Eine andere obwol dieselbe“ (Abb. 8) zu Rate, dann zeigt sich, dass eben die Ambivalenz der Phänomene Thema dieses Emblems ist. Das Lemma bezieht sich auf die Morgen-sonne, die – so die kurze Erläuterung auf der Rückseite – mit der Abendsonne identisch ist. Die Einsicht in die tatsächlichen Verhältnisse liegt in der Deutung des Betrachters.



Abb. 8 und 9: Embleme aus J. Arndt, *Fünff Gelstreiche Bücher vom wahren Christenthum*, Leipzig 1740, 79 und 989

### (3) Differenz der Räume

Unter den Illustrationen zum *Wahren Christenthum* findet sich ein Emblem, das eine dunkle und vor allem planimetrische und dem Betrachter frontal gegenüber aufragende Bergsilhouette zeigt (Abb. 9). Die Ähnlichkeit zum Tetschener Altar, bis hin zur Form der Bergspitze und zum bewegten Wolkenbild, ist gut zu erkennen. Ramdohr hatte darauf hingewiesen, dass bei derart niedrigem Stand der Sonne der Gekreuzigte von deren Strahlen gar nicht erreicht werden könne. Tatsächlich macht es den merkwürdigen Anschein, als würden die Sonnenstrahlen aus dem Fels selbst hervorbrechen. Diese Beobachtung findet ihre Entsprechung in dem Emblem, bei dem – so das Epigramm – „das ewig unerschaffne Licht“ im Innern des Glaubenden leuchtet, obwohl äußerlich wenig davon wahrzunehmen ist. Damit ist die Dialektik von Verborgenheit und Sichtbarkeit der Gottespräsenz im Bild thematisch, verzahnt mit

derjenigen von Innen- und Außenraum, was für Arndt und Friedrich von elementarer Bedeutung ist.<sup>22</sup>

#### (4) Differenz des Sehens

Das Emblem der Camera obscura mit dem Lemma „Verfinstert und verkehrt“ (Abb. 10) bezieht sich auf die Augen des Unglaubens, die alle Dinge in verkehrter Perspektive wahrnehmen. Es steht im Bezug zu einem Gebet Arndts, in dem es heißt: „[...] Richte du in mir wieder auf dein verlohrenes Ebenbild; [...] Laß mich hie in dieser Zeit anfangen zu tragen das Bild des himmlischen Adams, bis ich dich endlich schauen werde, wenn ich erwache nach deinem Bilde“.<sup>23</sup>

Die undefinierbarkeit der Bildgattung des Tetschener Altars, die Diskrepanz von Detailgenauigkeit und Ferne, die Unbestimmbarkeit der tiefliegenden Lichtquelle, die Abgewandtheit des Christuskorpus, die Spannungen zwischen Landschaft und Rahmen – all dies wirkt wie eine Metapher für den Verlust der Ebenbildlichkeit durch die Sünde, durch die die Erkenntnis der Geschöpfe Gottes entzogen, auf den Kopf gestellt ist.

Die gläubige Seele wünscht darum, das Bild Christi in und an sich zu tragen und so im Innern wieder zum Spiegel des göttlichen Lichts zu werden. Dieser Gedanke findet sich im Emblem des Sonnenspiegels wieder (Abb. 11). Der Spiegel auf der Altarmensa auf der Grenze von Innen und Außen dient als metaphorisches Hilfsmittel, damit der Heiland selbst seinen Weg durch die Augen in die Seele finde.<sup>24</sup> An seine Stelle tritt bei Friederich das Kruzifix als spiegelndes Artefakt mit derselben Bedeutung.

Ein weiteres Emblem, das in diesem Zusammenhang relevant ist, zeigt ein Fernglas vor Nachthimmel. Mit dem Lemma „Entfernet und doch zugegen“ (Abb. 12) bezieht es sich auf die Ferne Gottes, die im Glauben überwunden wird. Erkennbarkeit ist keine Frage der Distanz, sondern der Perspektive.<sup>25</sup>

**22** „O Wunder-Krafft! / Die Gottes Geist, die reine Himmels-Flamme, / In seinen Kindern würckt und schafft, / Die würdig sich verhalten ihrem Stamme: / Die sich mit heissen Thränen / Nach GOTT, dem höchsten Gut, und seinem Anblick sehnen“ (Arndt, Christenthum (s. Anm. 18), III/19, 817).

**23** Arndt, Christenthum (s. Anm. 18), I/1, 7.

**24** Vgl. auch Christian Scholl: Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern, München 2007, 311.

**25** Die Hoffnung, so heißt es im Epigramm, „sieht durchhin / Durch dieses grosse Welt-Gerüst / Auf das, was keines Menschen Herz noch Sinn / Gesehen und erkannt; Und siehet unverwandt / Auf Gott, als ihren Gegenwurff, gerichtet. / Sie schätzt und hält / Die Freud und Güter dieser sichtbarn Welt / Betrüglich, wie sie sind, / falsch, eitel und erdichtet. / Wohin kein fleischlich Auge sich erstrecket, / Was der Vernunft verdeckt, / Das Stellet sie mit aller feiner Zier / Ganz lebhaft dem Gemüthe für“ (Arndt, Christenthum (s. Anm. 18), II/1, 639).



Abb. 10–12: Embleme aus J. Arndt, *Fünff Geistreiche Bücher vom wahren Christenthum*, Leipzig 1740, 89, 83 und 783

## 2.3 Grundzüge der Bildtheologie Johann Arndts

Aber nicht nur die emblematische Ausgestaltung der Schrift Arndts, auch deren theologische Grundzüge erleichtern die Entschlüsselung von Friedrichs Bildinventionen. Das wird am Christusbild besonders deutlich: In all seinen Kreuzlandschaften rückt Friedrich den Christus-Korpus in weite Ferne oder lässt ihn ganz weg. Man hat diesen Umstand als Abwendung von der christlichen Ikonographie gewertet. Aber man hat darin auch einen tief pessimistischen, ja nihilistischen Zug, einen abgründigen Zweifel sehen wollen. Vor dem Hintergrund der Arndt-Lektüre stellt sich dieser Sachverhalt anders dar.

Bereits in seiner „*Ikonographia*“ von 1597 hatte Arndt betont, dass alle äußeren Bilder, insbesondere das Christusbild, die Aufgabe haben, innere Bilder wachzurufen. Und diese inneren Bilder dienen der Wiederherstellung der ‚*imago Dei*‘: das göttliche Bild in der menschlichen Seele, die Einwohnung Christi, restituiert den Menschen als Gottes Ebenbild. Allein in dieser hinführenden, propädeutischen Funktion haben die Bilder für Arndt ihre Berechtigung.<sup>26</sup> Wie Gott zu erkennen und einzubilden ist, hat Arndt dann in seinen Büchern vom *Wahren Christenthum* 1610 dargestellt. Gleich zu Beginn seines ersten Buches entwickelt er die Grundzüge seiner Bildtheologie: Wie ein verunreinigter Spiegel ist der sündige Mensch nicht mehr in der Lage, Gottes Ebenbild

<sup>26</sup> Vgl. Inge Mager: Johann Arndts Bildfrömmigkeit, in: Klaus Fitschen/ Reinhard Staats (Hg.): *Grundbegriffe christlicher Ästhetik. Beiträge des V. Makarios-Symposiums Preetz 1995*, Wiesbaden 1997, 101–118, 117.

zu sein, in seinem Denken und Wollen Gottes Glanz zu spiegeln. Deshalb muss der alte Mensch täglich sterben und an seiner Stelle das von Christus wiederhergestellte Ebenbild Gottes treten, das sich im Glauben der Seele einbildet. Drei Grundgedanken sind dabei im Blick auf das Christusbild zentral:

Das Interesse Arndts liegt ganz bei der *Gegenwart Christi im Glaubenden*, auf Christi lebendigem Bild in der Seele. Bleibt Christus „ausser dir; ausser deinem Glauben, Hertz und Geist“, so „wird er dir nicht helfen, sondern in dir will er lebendig seyn, trösten und selig machen.“<sup>27</sup>

Die Gegenwart Christi im Glaubenden ist die *Gegenwart des Gekreuzigten*. Hier wird die Größe der Liebe Gottes offenbar. Hier aber zeigt sich auch die Größe der menschlichen Schuld. Das Kreuz macht, dass der Mensch seinen Standpunkt und seine Mitte verliert, um sie neu zu empfangen: „Da must du täglich mit Christo sterben, und dein Fleisch creutzigen“.<sup>28</sup>

Der Glaubende, der kraft des Hl. Geistes zum Bild Christi wird, sieht nun auch mit neuen, geistlichen Augen auf die *Natur*. Ihm gehen die Augen dafür auf, „wie die Schrift, Christus, Mensch und gantze Natur übereinstimme, und wie alles in den einigen, ewigen, lebendigen Ursprung, welcher Gott selbst ist, wieder einfliesse“.<sup>29</sup>

## 2.4 Friedrichs Kommentar zum Tetschener Altar vor dem Hintergrund der Bildtheologie Johann Arndts

Provoziert vom heftigen Angriff v. Ramdohrs hatte Friedrich eine eigene Deutung seines Altarbildes verfasst und an seinen Freund Johannes Schulze geschickt. Obwohl der Text aus der direkten Auseinandersetzung heraus entstanden war und offensichtlich die Intention verfolgte, Ramdohrs kränkende Spekulationen zur Entstehung des Bildes zu widerlegen, ist davon auszugehen, dass Friedrich sich die Sätze genau überlegt hatte, da er über eine Veröffentlichung seiner Replik nachdachte.<sup>30</sup> Nach einer kurzen Beschreibung von Rahmen und Gemälde heißt es dort:

„Wohl hat das Bild eine Deutung, wenn sie gleich dem C. [Kammerherrn] undeutlich ist! Wohl ist es beabsichtigt das Jesus Christus, ans Holz geheftet, hier der sinkenden Sonne zugekehrt ist, 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; wo er sprach zu Cain: Warum ergrimmet du, und warum verstellen sich deine Gebärden? Wo er unter Donner und Blitz die Gesetztafeln gab: Wo er sprach zu Abrahm [Mose]: Zeuch deine Schuhe aus; denn es ist heilig Land, wo auf du stehest! 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 Gold des Abendroths, und wiederstrahlet so im gemilderten Glanz auf Erden. Auf einem Felsen steht aufgerichtet das Kreuz – unerschütterlich

<sup>27</sup> Arndt, *Christenthum* (s. Anm. 18), I/6, 35.

<sup>28</sup> Arndt, *Christenthum* (s. Anm. 18), I/6, 35.

<sup>29</sup> Arndt, *Christenthum* (s. Anm. 18), III/Vorrede, 715.

<sup>30</sup> Vgl. Grave, *Glaubensbild* (s. Anm. 14), 56.

fest, wie unser Glaube an Jesum Christum. Immer grün durch alle Zeiten während stehen die Tannen ums Kreuz, gleich unserer Hoffnung auf ihn, den Gekreuzigten.“<sup>31</sup>

(1) *Die sinkende Sonne*: Die Logik dieser kurzen Textpassage ist nicht ganz stringent. Der Heiland am Kreuz wird als Bild des „ewigen allbelebenden Vaters“ eingeführt, zugleich aber auch als Spiegel des abendlichen Sonnenglanzes. Offensichtlich ist Gott und Sonne zu identifizieren, so dass mit der Sonne die unmittelbare Präsenz Gottes auf Erden gemeint ist. Das Verschwinden des Lichts ist deshalb meist als Entzug oder Verlust Gottes verstanden worden.<sup>32</sup> Das ist aus neuprotestantischer Perspektive, etwa der ‚Reden‘ Schleiermachers, durchaus plausibel, weil hier die Erfahrung göttlicher Nähe an sich schon das Bewusstsein seiner Gnade ist.<sup>33</sup> Das ist in der Tradition lutherischer Dialektik von Gesetz und Evangelium – und auch bei Friedrich – anders. Die Beispiele von Kain und Mose (die Erwähnung Abrahams beruht auf einer Verwechslung) rufen das Bild eines Gottes wach, der die Sünde und ihre Folgen schonungslos aufdeckt, der in der Souveränität seiner Macht Gesetze vorschreibt und auf das Einhalten der Grenze zwischen Gott und Mensch Acht gibt. Es ist ein erhabener, ehrfurchtgebietender und strafender Herr, den Friedrich hier als Gott des Alten Testaments zeichnet. Damit sich dieses Verhältnis von Gott und Mensch wandeln kann, ist nicht nur ein neuer Einsatz Gottes, sondern auch eine neue, von Sünde befreite Existenz des Menschen notwendig. Gelegentlich ist Friedrichs Selbstinterpretation mit einem Wort aus Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen* verglichen worden, wo Heinrichs Vater konstatiert: „In dem Alter der Welt, wo wir leben, findet der unmittelbare Verkehr mit dem Himmel nicht mehr statt.“<sup>34</sup> Friedrich hätte dem vermutlich *nicht* zugestimmt, weil der unmittelbare Verkehr sich nach seiner Einschätzung nur verändert hat: vom Schöpfer zum Erlöser, vom Gesetz zur Gnade, von der Erhabenheit zur Liebe.

(2) *Die Lehre Jesu*: Ausdrücklich mit der „Lehre“ Jesu – nicht mit der Inkarnation oder seinem Sterben und Auferstehen – ging jene Zeit der Unmittelbarkeit des Vaters dem Ende entgegen. Wieso ausgerechnet mit seiner „Lehre“? Gedacht ist hier offensichtlich an einen bestimmten Zusammenhang seiner Verkündigung. Tatsächlich begegnet die Frage der Gottesunmittelbarkeit in expliziter Weise in Joh 4, dem Gespräch Jesu mit der Samariterin am Brunnen. Auf deren Frage, ob Zion oder Garizim

<sup>31</sup> Zschoche, Friedrich (s. Anm. 3), 53. Vgl. zu Friedrichs Interpretation Scholl (s. Anm. 24), 170 – 177; Grave, Glaubensbild (s. Anm. 14), 56 – 61, dort auch zur Entstehung des Bildes und seiner möglicherweise Gustav IV. Adolf zugeordneten Bestimmung.

<sup>32</sup> Nicht nur N. Schneider hat dabei an das Verschwinden Gottes durch die aufklärerische Religionskritik gedacht. Vgl. ders.: Natur und Religiosität in der deutschen Frühromantik. Zu Caspar David Friedrichs ‚Tetschener Altar‘, in: Hinz u. a. (Hg.), Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich, Gießen 1976, 111 – 143.

<sup>33</sup> Vgl. Friedrich Schleiermacher: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern (1799), KGA I/2, 224: „Den Weltgeist zu lieben und freudig seinem Wirken zuzuschauen, das ist das Ziel unserer Religion, und Furcht ist nicht in der Liebe.“

<sup>34</sup> Novalis, Werke und Briefe, hg. v. Alfred Kellertat, München 1968, 147, zitiert bei Werner Hofmann, Das irdische Paradies, München 1974, 3; Busch, ‚Tetschener Altar‘ (s. Anm. 4), 275.

der authentische Ort der Gottespräsenz sei, antwortet Jesus: „es kommt die Zeit und ist schon jetzt, in der die wahren Anbeter den Vater anbeten werden im Geist und in der Wahrheit“ (Joh 4,23). Johann Arndt, für dessen spiritualisierende Zuspitzung des Luthertums dieser Vers eine herausragende Rolle spielte, ergänzte: „innerlich in Geist und Wahrheit“.<sup>35</sup> Die Gottespräsenz verlagert sich bei Arndt und Friedrich also nicht vom Diesseits ins Jenseits, sondern von außen nach innen, von den steinernen Tafeln ins menschliche Herz. Johann Arndt beschreibt diesen Wechsel der Zeiten so: „Summa: Gott hat die gantze heilige Schrift in den Geist und Glauben gelegt, und muß alles in dir geistlich geschehen. [...] Daher gehöret das gantze Mosaische äusserliche Prierterthum mit dem Tabernackel, mit der Lade des Bundes, mit dem Gnaden-Stuhl: Das muß alles in dir geistlich seyn, durch den Glauben mit dem Opffern, Räuchern, Beten. Dein Herr Christus muß das alles in dir seyn; Er hats alles zusammen gefasset in dem neuen Menschen, und in dem Geist, und wird alles in dem Glauben vollbracht [...] Denn die gantze Bibel fleust zusammen in ein Centrum oder Mittel-Punct in dem Menschen, gleichwie auch die gantze Natur. Also, was ist das Neue Testament dem Buchstaben nach anders, denn ein äusserlich Zeugniß, daß es alles im Menschen also muß im Glauben geschehen?“<sup>36</sup>

(3) *Gewissheit – nicht Eindeutigkeit*: Friedrichs Nähe zur lutherischen Tradition der Kreuzestheologie ist in der Forschung zurecht wahrgenommen worden. Die Pointe dieser Tradition wurde aber eher nicht getroffen. Werner Busch meinte als deren Kennzeichen ausmachen zu können, dass „der Gläubige auf Erden ohne Gewißheit“

<sup>35</sup> Arndt, *Christenthum* (s. Anm. 18), I/21, 127.

<sup>36</sup> Arndt, *Christenthum* (s. Anm. 18), I/6, 33. In einem nicht eindeutig zu datierenden Brief schreibt Friedrich um 1830: „Jetzt arbeite ich wieder an ein großes Gemählde, das größte so ich je gemacht: 2 Ell 12 Zoll hoch und 2 Ell 12 Z breit. Es stellt ebenfalls, wie daß in meinem letzten Brief erwehnte Bild; daß innere einer zerfallenen Kirche dar. Und zwar hab ich den schönen noch bestehenden und gut erhalten Dom zu Meißen zum Grunde gelegt. Aus den hohen Schutt der den jnneren Raum anfüllt ragen die mächtigen Pfeiler mit schlanken zierlich Säulen hervor, und tragen zum theil noch die hoch gespannte Wölbung. Die Zeit der Herrlichkeit des Tempels und seiner Diener ist dahin, und aus den zertrümmerten Ganzen eine andere Zeit [Randnotiz: und anderes Verlangen nach Klarheit und Wahrheit] hervor gegangen. Hohe schlanke immer grüne Fichten sind dem Schutte entwachsen; und auf morschen Heiligen bildern, zerstörhten Altären und zerbrochenen Weihkeßseln, steht mit der Biebel in der linken Hand und die rechte aufs Herz gelegt an den ... Überresten eines Bischschöfflichen Denkmahl geletet ein evangelischer Geistlicher die Augen zum blauen Himmel gerichtet, sinnend die lichten leichten Wölkchen betrachtend“. (Caspar David Friedrich, *Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemählten von größtenheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern*, bearb. von Gerhard Eimer in Verbindung mit Günter Rath, Frankfurt am Main 1999, 59. Zur Datierung vgl. a.a.O. 17.) Friedrichs eigenhändige Ergänzung „und anderes Verlangen nach Klarheit und Wahrheit“ erinnert wieder an Joh 4,23: die Ablösung des äußeren Tempelkults durch den inneren Glauben in Geist und Wahrheit. Friedrichs Bezeichnung des Doms als „Tempel“ gibt eine typisch protestantische Identifikation von Judentum und katholischer Kirche zu erkennen, denen die jesuanische und reformatorische Erneuerung als Vergeistigung und Verinnerlichung des Glaubens gegenübergestellt wird. Bezeichnend ist, dass statt des Tempels nun die Natur als Schau- und Klangraum des omnipräsenten göttlichen Wirkens in den Vordergrund tritt.

bleibe, weil die ontische und noetische Distanz zwischen Gott und Mensch unüberbrückbar sei.<sup>37</sup> Friedrich Gross spitzte noch ein Stück weiter zu und entdeckte in Friedrichs Tetschener Altar „düstere Melancholie“, „ein problematisches ‚Dennoch‘ des christlichen Glaubens“ am „Rand elegischer Selbstaufgabe“.<sup>38</sup> Und auch die kluge Friedrich-Interpretation Graves deutet die Pointe der Kreuzestheologie als eine Denkfigur der Entzogenheit Gottes.<sup>39</sup> Auch wenn diese Denkfigur auf den ersten Blick der Kreuzestheologie in der Tradition Luthers und Arndts ähnlich sieht, entspricht sie doch eher der in der Moderne breit rezipierten negativen Theologie, die für Luther und seine Erben nur begrenzt geltend gemacht werden kann.<sup>40</sup> Gott selbst ist ja in Christus als seinem wahrhaften Ebenbild gegenwärtig, wie Johann Arndt im *Wahren Christentum* von Hebr 1 und 11 her erläutert. Glaube ist nicht Ungewissheit, sondern im Gegenteil „eine ungezweifelte wahrhaftige Zuversicht derer Dinge, die man hoffet, und eine Überzeugung deß, so man nicht siehet.“<sup>41</sup> Wie ist eine solche Gewissheit aber mit der offensichtlichen Dialektik im lutherischen Gottesbild zu vermitteln? Diese Dialektik setzt – das ist für neuzeitliches Denken nur schwer vermittelbar – auch ein dialektisches Menschenbild voraus: Der Mensch muss sterben und völlig neu geschaffen werden, um Gott erkennen zu können. Und eben dies geschieht im Glauben. Mit Johann Arndt: „Das Licht kan man ohne das Licht nicht sehen; Also kan man GOTT ohne GOTT, ohne CHRISTO, ohne den heiligen Geist nicht erkennen.“<sup>42</sup> „Ein rechter Christ muß täglich untergehen“<sup>43</sup>, um im Geist Gottes neu geboren zu werden.

Kehren wir zu der Tatsache zurück, dass Friedrich die dargestellte Tageszeit aller Wahrscheinlichkeit nach bewusst verschleiert, dann lässt sich der *Tetschener Altar* als eine Art Vexier- oder Kippbild betrachten: die sinkende Abend- kann für den Betrachter zur aufgehenden Ostersonne, die Venus im Spitzbogen zum Morgenstern werden.<sup>44</sup> Dann liegt die Ambivalenz lediglich im Bild, nicht aber im Auge des Be-

37 Busch, Friedrich (s. Anm. 1), 38.

38 Friedrich Gross: *Fremde Natur. C. D. Friedrichs Landschaften gestern und heute*, in: Caspar David Friedrich, *Winterlandschaften*, hg.v. Kurt Wettengl (Katalog Dortmund), o.O. 1990, 7–19, 11.

39 Grave, *Glaubensbild* (s. Anm. 14), 60; ders., *Friedrich* (s. Anm. 17), 100.

40 Eine Interpretation des ‚Tetschener Altars‘ unter dem Vorzeichen negativer Theologie hatte aus katholischer Perspektive Reinhard Hoeps vorgelegt. Vgl. ders.: *Caspar David Friedrichs Tetschener Altar. Zum Problem der Form des christlichen Bildes nach der Aufklärung*, in: Alex Stock (Hg.): *Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie*, St. Ottilien 1990, 233–247.

41 Arndt, *Christentum* (s. Anm. 18) I/1, 26. Ulrich Kuder hat das deutlich gesehen und markiert in ders.: *Die Wiederkehr des Emblems in der Moderne*, in: Anthony J. Harper / Ingrid Höpel / Susan Sirc (Ed.): *Emblematic Tendencies in the Art and Literature of the Twentieth Century* (Glasgow Emblem Studies 10), Glasgow 2005, 1–24, 18.

42 Arndt, *Christentum* (s. Anm. 18) IV/1, 859. Vgl. Athina Lexutt: *Der Mensch – natürlich. Schöpfer, Mensch und Natur im Denken Johann Arndts*. In: *Leben. Verständnis, Wissenschaft, Technik. Kongressband des XI. Europäischen Kongresses für Theologie 15. – 19. September 2002 in Zürich*, hrsg. von Ellert Herms. Gütersloh 2005, S. 352–368, 357.

43 Arndt, *Christentum* (s. Anm. 18) I/1, 1.

44 Vgl. Johann Gerhard: *Postilla* (1613), 490f., zitiert nach Johann Anselm Steiger: *Ästhetik der Realpräsenz. Abendmahl, Schöpfung, Emblematisierung und mystische Union bei Martin Luther, Philipp*

trichters, der entweder im Glauben oder im Unglauben schaut, oder – wie Friedrich anlässlich eines anderen, späteren Gemäldes schreibt: „denen so es sehn ein Trost, denen so es nicht sehen ein Kreuz.“<sup>45</sup> Dazu Johann Arndt: „Die aber Christum gesehen haben im Glauben, die haben diesen schönen Morgenstern gesehen, ja das Wort des Lebens selbst, und habens mit ihren Händen getastet, Joh 1. V. 1.“<sup>46</sup>

### 3. Friedrichs religiöse Ästhetik

#### 3.1 Ästhetik der Realpräsenz und Ästhetik des Kreuzes

Friedrichs Aphorismen, Tagebuchnotizen, Briefauszüge und Gedichte geben eine tiefe Frömmigkeit in lutherisch-innerlicher Prägung zu erkennen.<sup>47</sup>

Johann Anselm Steiger hat die weltanschaulichen Grundstrukturen der lutherischen Konfessionskultur treffend als „Ästhetik der Realpräsenz“ gekennzeichnet. Wesentliche Züge dieser Ästhetik – in der mystischen Zuspitzung Arndts – lassen sich auch bei Friedrich wiederentdecken. Ihr Ausgangspunkt liegt in Luthers Christologie der Abendmahlstheologie, derzufolge aufgrund der *communicatio idiomatum* und der *unio hypostatica* die Ubiquität Gottes Eigenschaft auch der menschlichen Natur Christi wird, sodass „in, mit und unter“ Brot und Wein Christi Leib und Blut wahrhaft gegenwärtig sind. Der Gedanke zieht die Konsequenz nach sich, dass Christus nicht nur im Abendmahl, sondern auch beim Glaubenden, ja in der ganzen Schöpfung leiblich präsent ist.<sup>48</sup> Diese Gegenwart bleibt freilich den leiblichen Augen verborgen, sie ist nur im Glauben an den zu fassen, der sich unter Leiden und Kreuz verborgen offenbart

---

Nicolai, Valerius Herberger, Johann Saubert und Johann Michael Dilherr, in: Grundbegriffe christlicher Ästhetik, Beiträge des V. Makarios-Symposiums Preetz 1995, hg.v. Klaus Fitschen und Reinhart Staats, Wiesbaden 1997, 78 – 100, 91: „Wie die Sonne schrecklich verfinstert wurde / vnnnd gleichsam ein schwarz Trawerkleid anlegte / als Christus am Stam des Creutzes sterben wollte / Also hat Christus hinwiderumb mit dem fröhlichen Aufgang der Sonnen wollen aufferstehen / vnd hat sich hiermit erwiesen als die rechte Sonne der Gerechtigkeit“.

<sup>45</sup> Zschoche, Friedrich (s. Anm. 3), 96 f.

<sup>46</sup> Arndt, Christenthum (s. Anm. 18) 1/37, 237.

<sup>47</sup> Vgl. Friedrichs Brief an seinen Bruder Heinrich und an Joachlm Praeffke, ca. 1803: „Ich trat ins offene Gotteshaus / Voll Rührung und Andacht im Herzen, / Blieb vor des Altars Stufen stehn / Zum Gebet die Hände gefaltet“ (Zschoche, Friedrich (s. Anm. 3), 29).

<sup>48</sup> Vgl. Steiger, Ästhetik (s. Anm. 44), 80: „Christus geht zwar nicht in panentheistischer Weise in der Natur auf, aber gerade weil er als Schöpfer in die Schöpfung eingegangen ist und die *humanitas* angenommen hat, ist er überall in der Natur gegenwärtig.“. Vgl. ders.: Die *communicatio idiomatum* als Achse und Motor der Theologie Luthers. Der ‚fröhliche Wechsel‘ als hermeneutischer Schlüssel zur Abendmahlstheorie, Anthropologie, Seelsorge, Naturtheologie, Rhetorik und Humor, in: NZStH 38 (1996), 1–28.

hat. Zur Ästhetik der Realpräsenz gehört eine Ästhetik des *Kontrafaktischen*, eine Ästhetik des Kreuzes.<sup>49</sup>

Friedrichs Frömmigkeit ist vor dem Hintergrund dieser ineinander verzahnten Ästhetik der Realpräsenz und Ästhetik des Kreuzes zu interpretieren. Kernmerkmale sind nach seinen schriftlichen Zeugnissen eine starke Christuszentrierung<sup>50</sup>, das Ideal eines kindlichen Gottvertrauens,<sup>51</sup> wenngleich die Dimension des göttlichen Zorns nicht relativiert wird,<sup>52</sup> vor allem aber die damit zusammenhängende Vorstellung eines anthropologischen Dualismus von ‚Fleisch‘ und ‚Geist‘, ‚altem‘ und ‚neuem‘ Menschen, Sünder und Gerechtem.<sup>53</sup> Die Natur schließlich ist für Friedrich nicht an sich göttlich, wohl aber Resonanzraum des Schöpfers und Metapher der Einwohnung Christi im Herzen.<sup>54</sup> Vor diesem Hintergrund kann es bei Friedrich heißen: „Das Göttliche ist überall [...], auch im Sandkorn; da habe ich es einmal im Schilfe dargestellt.“<sup>55</sup>

49 Steiger, Ästhetik (s. Anm. 44), 89: „Das Bild des häßlichen, mit Dornen gekrönten Gottes ist die Bedingung der Möglichkeit für eine neue Ästhetik, die das in Christus überwundene Häßliche kontrafaktisch als Verheißung endzeitlicher Schönheit und Herrlichkeit begreift und empfindet.“

50 Das zeigt sich etwa in einem Gedicht, das Friedrich 1810/1811 an Amalie von Beulwitz schickt. In der ersten Strophe heißt es: „Ein Wesen wohnt in meinem Innern / Was immer himmelan mich hebt / Hoch über Erd und Weltgetümmel / Nur immer nach dem Lichte strebt. / Mit ganzem Herzen, Seele, Sinn und Leben / Jesum Christum ist ergeben“ (Zschoche, Friedrich (s. Anm. 3), 74).

51 Aus Friedrichs Tagebuch, zitiert nach Hinz, Friedrich (s. Anm. 5), 81: „Sanft sich hebende Hügel hemmen die Aussicht ins Weite; zugleich dem Wünschen und Wollen der Kinder, sie genießen der Gegenwart köstliche Zeit nicht anders, noch wollend, was ferner liegt. Blühende Büsche, nährende Kräuter, duftende Blumen schließen den stillen, klaren Bach ein, in dem sich die reinliche Bläue des unbewölkten Himmels spiegelt, wie in den Seelen der Kinder der Gottheit herrliches Bild. Kinder spielen, küssen und freuen sich, und das eine Kind begrüßt mit frohem Händeklatschen die kommende Sonne.“

52 In einem Gebet anlässlich der Befreiung Dresdens schreibt Friedrich: „Wir haben in deinem Zorn erkannt, daß du der Allgewaltige bist, lass uns auch in deiner Liebe sehn, daß du der Allgütige bist, und sei uns gnädig, sei uns gnädig, o Herr, und erhöre uns“ (zitiert nach Hinz, Friedrich (s. Anm. 5), 80).

53 Bezeichnend ist v. a. das bereits zitierte Gedicht an Amalie von Beulwitz, in dem Friedrich zunächst den neuen Menschen im Glauben beschreibt („Ein Wesen wohnt in meinem Innern / Was immer himmelan mich hebt“) und dann fortfährt: „Ein Wollen wohnt in meinem Busen / was fest mich an der Erde bannt, / Mich fest in Sünden hält gefangen / Nur immer an den Irdschen hangt. / Dann ist mein Thun mein ganzes Leben / Eitel Thorheit eitles Streben. // So schwank ich zwischen Gut und Bösen / Gleich einem Rohr vom Wind bewegt. / Bald heb ich mich zum Licht empor, Bald sink ich in des Abgrunds Tiefen; / So wies im Herzen from sich regt / Wie sichs im Busen wild bewegt“ (Brief an Amalie von Beulwitz, 1810/11, zitiert nach Zschoche, Friedrich (s. Anm. 3), 74).

54 In einem Brief an seine Frau Caroline vom 10./11. Juli 1822 heißt es: „Die Abende gehe ich aus über Feld und Fluhr, den blauen Himmel über mir, um und neben mir grüne Saat grüne Bäume, und bin *nicht allein*; denn der so Himmel und Erde schuf ist um mich und seine Liebe schützt mich [...]“ (Zschoche, Friedrich (s. Anm. 3), 168).

55 19. April 1820 (Hinz, Friedrich (s. Anm. 5), 211).

## 3.2 Weitere Kreuzlandschaften

### Kreuz an der Ostsee (1815)

Das Kreuz in der Landschaft ist für Friedrich ein Thema, mit dem er zeit seines Lebens, vor allem aber in der ersten Hälfte seines Schaffens, experimentiert.<sup>56</sup> Besonders anschaulich wird die doppelte Perspektive, die Differenz zwischen leiblichem und geistlichem Sehen, die für ihn mit dem Kreuz ausgedrückt ist, in seinem mehrfach ausgeführten Bild *Kreuz an der Ostsee* (Abb. 13). Dazu Friedrich: „[...] Am nackten steinigten Meeresstrande steht hoch aufgerichtet das Kreuz, denen so es sehn ein Trost, denen so es nicht sehn ein Kreuz.“<sup>57</sup> Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Friedrich, das ist bekannt, in der Bildidee ein Emblem aus Roemer Visschers *Zinne-Poppen* verarbeitet (Abb. 14). Die *pictura* zeigt ein hoch aufragendes Seezeichen an felsiger Küste, auf das zwei Schiffe zuhalten. Das Lemma lautet „Intelligentibus“ („Den Verstehenden“) und im Epigramm heißt es: „Die zich hier op verstaet, die ist een groote stut, // Die niet weet wat het is, en doet het oock geen nut“ („Wer sich darauf versteht, dem ist's eine große Stütze; wer nicht weiß, was es ist, dem ist es auch nichts nütze.“) Friedrichs Gemälde ähnelt nicht nur in seinem formalen Aufbau dem Emblem, auch die Thematik der doppelten, verstehenden oder missverstehenden Wahrnehmung kehrt bei ihm wieder.

### Frühe Kreuzlandschaften (ca. 1794 bis ca. 1806)

Schon früh macht Friedrich Versuche mit dem Kreuz in der Landschaft. Auf Felsenstudien hatte er 1799 mal akzentuiert, mal versteckt das Kreuzeszeichen eingetragen. Diese naturalistische Verbindung von Naturanschauung und religiösem Sinn erinnert noch stark an ein physikotheologisches oder geognostisches Interesse, nämlich in den Wundern der Schöpfung eindeutige Zeichen der Gottesgegenwart zu entdecken (Abb. 15 und 16).<sup>58</sup> Aber Friedrich hat diesen Weg nicht weiter beschritten.

Einen zweiten Typ stellen Kreuzlandschaften dar, bei denen Wege- oder Grabkreuze als kulturelle Artefakte in einen Landschaftsraum eingebettet sind. Diese Kreuze wirken meist ‚gebraucht‘, verwittert und schief und werden damit als noch greifbare Glaubenszeugen einer vergangenen Zeit kenntlich.<sup>59</sup> Als Beispiel hier ein

<sup>56</sup> Vgl. insgesamt Grave, Glaubensbild (s. Anm. 14), 33–62 und ders., Friedrich (s. Anm. 17), 88–109; Hoch, Ikonographie (1990), 71–74; Scholl (s. Anm. 24), 306–315.

<sup>57</sup> Brief an Louise Seidler, 9. Mai 1815, zitiert nach Zschoche, Friedrich (s. Anm. 3), 96 f.

<sup>58</sup> Vgl. etwa Friedrichs ‚Felsentor im Uttenwalder Grund‘, in: Helmut Börsch-Supan / Karl Wilhelm Jähnig: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, 264 f. (Nr. 77).

<sup>59</sup> Vgl. Börsch-Supan, Gemälde (s. Anm. 58), 267 (Nr. 82 und 83). Vgl. Gerhard Eimer: Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich, Frankfurt a. Main 1982, 96.



**Abb. 13:** C. D. Friedrich, Kreuz an der Ostsee (um 1815), Schloss Charlottenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten (akg-images)

relativ unbekanntes Aquarell (Abb. 17), das auf ein emblematisches Motiv zurückgeht und eine Vorstufe des späteren bekannten Gemäldes „Zwei Männer bei Betrachtung des Mondes“ darstellt. Vor Urne, Grabstein und Kreuz scheint ein Kind zu spielen, während ein Mann und eine Frau im Mondlicht einander zugewandt sind. Das Ensemble von Landschaft und Religion wirkt reichlich zusammengewürfelt.

Was aber an diesem Beispiel gut zu erkennen ist, ist der Entwicklungsprozess hin zu Friedrichs metaphorischen Landschaften. Friedrich hat den Anstoß, Landschaft und Glaube in eine authentische Form zusammenzubinden, offensichtlich durch seine Auseinandersetzung mit emblematischen Andachts- und Erbauungsbüchern empfangen längst vor Erscheinen der ‚Reden‘ Schleiermachers.

In diesem Fall dürfte das Emblem ‚Luna. Monet rubricunda pudoris‘ des Jan Luyken in Christoph Weigels ‚Ethica naturalis‘ als Vorlage gedient haben. Nicht nur das Liebespaar am Wasser unter dem nächtlichen Mondglanz, sondern auch die Kirche, die auf den religiösen Bezug hinweist, ist bereits enthalten (Abb. 18).

Bei der Umsetzung der Embleme in reine Malerei stellte sich für Friedrich grundsätzlich das Problem, dass die ‚pictura‘ nunmehr ohne Lemma oder Epigramm auskommen musste. Nun war es aber Zielvorstellung der Emblemkunst, dass die ‚pictura‘ nach Möglichkeit die Alltagsrealität oder zumindest eine potentiell mögliche



Abb. 14: Emblem in: Roemer Visscher, Zinne-Poppen, Amsterdam 1614, 119 (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/drucke/145-1-eth/start.htm?image=00265>)



Abb. 15: Felsenstudie mit Bäumen, darunter zwei liegende Gestalten, 20. Mai 1799, Feder in Graubraun, laviert, Bleistift, 23,7 x 18,8 cm, © Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Foto: Jörg P. Anders

Alltagsrealität wiedergibt.<sup>60</sup> Auch Friedrich fühlte sich diesem Ideal verpflichtet. Doch zugleich ist sein Ziel, in die natürliche Landschaft rein mit bildnerischen Mitteln den

<sup>60</sup> Vgl. Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1993<sup>3</sup>, 28.33; sowie Thomas Noll: *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich. Physikotheologie, Wirkungsästhetik und Emblematik. Voraussetzungen und Deutung*, München 2006, 93.



**Abb. 16:** Felsenstudie, rechts Stufen, 10./12. August 1799, Feder in Grauschwarz, laviert, Bleistift, 18,8 x 24,1 cm, © Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Foto: Jörg P. Anders



**Abb. 17:** C. D. Friedrich, Zwei Figuren bei Betrachtung des Mondes, 1794–1798, Wasserfarbe, Bleistift, Tinte, 8,9x 12,7 cm, Privatbesitz (wikimedia >> Christies)

Sinn von Lemma und Epigramm zu integrieren und so die Landschaft auf Glaubbenseinsichten hin transparent zu machen.



**Abb. 18:** Luna, Stich von Jan Luyken, in: Christoph Weigel, *Ethica naturalis seu documenta moralia e Variis rerum Naturalium proprietatibus Virtutum Vltiorumque symbollicis imaginibus collecta*, o. J. (Digitalisat: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t0ms4305g;view=1up;seq=11>)

### Morgennebel im Gebirge (um 1808)

Mit den Gipfelkreuzen (zuerst auch einer Gipfelmadonna<sup>61</sup>) taucht ab etwa 1804 ein neues Motiv auf, mit dessen Hilfe Friedrich über Erkennbarkeit und Unerkennbarkeit der Glaubenswahrheit und über Nähe und Distanz des Betrachters reflektiert.<sup>62</sup> Insbesondere in *Morgennebel im Gebirge* von 1808 (Abb. 18) hat er die Erkennbarkeit des Gipfelkreuzes bis aufs Minimum reduziert. Der Betrachter muss seinen Standort verlassen: nur aus der Distanz lässt sich das Bergmassiv als Ganzes erfassen. Aber nur aus der Nähe ist das winzige Kreuz auf dem lichten Gipfel zu entdecken. Die Entfernung zum Kreuz lässt sich hier unmöglich abmessen. Rastlos sucht das Auge nach Bäumen und Felsen als Anhaltspunkten, die für Momente im Nebel aufzutauchen scheinen.

### Blick aus dem Atelier des Künstlers (1805/06)

Schließlich noch ein Bildpaar *Blick aus dem Atelier des Künstlers*, das Friedrich 1805/06 zeichnete – zuerst das rechte, dann das linke Bild (Abb. 19 und 20). Es gibt eine ähnliche Reflexion über Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Kreuzes in der Alltags-

<sup>61</sup> Börsch-Supan, *Gemälde* (s. Anm. 58), 280 f. (Nr. 119).

<sup>62</sup> Börsch-Supan, *Gemälde* (s. Anm. 58), 281 f., 291, 300 (Nr. 120; 122; 124; 146; 166).



**Abb. 19:** C. D. Friedrich, *Morgennebel im Gebirge*, 1808, 71 × 104 cm, Öl auf Leinwand, © Staatliches Museum Heidecksburg, Rudolstadt

gegenwart zu erkennen wie *Morgennebel im Gebirge*, wenn auch in völlig anderer formaler Gestalt.

Johannes Grave hatte formuliert, dass Friedrichs Landschaften erfahrbar machen, wie „jede Präsenz eines Gegenstandes im Bild mit dessen realer Abwesenheit einhergeht“. <sup>63</sup> So richtig es ist, dass Friedrich über Abwesenheit und Präsenz nachdenkt, wäre diese Spannung in seinem Sinne doch gerade andersherum zu formulieren: Auch die Abwesenheit des Gegenstandes im Bild kann mit seiner realen Anwesenheit einhergehen, oder genauer: auch die Abwesenheit des Gekreuzigten geht immer mit seiner realen Anwesenheit einher. In der Emblematis verweisen Lemma und Epigramm gewöhnlich auf diese verborgene Anwesenheit. Fehlen sie wie in Friedrichs Gemälden, dann muss die landschaftliche *pictura* selbst zeigen können, dass in den scheinbar so profanen Abbildern der Wirklichkeit Gottes Gegenwart erkennbar ist. <sup>64</sup> Einen Versuch in dieser Richtung stellt das besagte Bildpaar dar, die Ansicht der beiden Atelierfenster Friedrichs „An der Elbe 26“. Werner Busch hat in einer hervorragenden formalen Analyse herausgefunden, dass beide Bilder von unterschiedlichen Standpunkten in Friedrichs Atelier aufgenommen sein müssen. Zudem ist die formale Anordnung aller Bildgegenstände exakt nach der geometrischen Struktur von Axialität und Goldenem Schnitt ausgerichtet. Schlüssel und Schere sind sozusagen am Gol-

<sup>63</sup> Grave, Friedrich (s. Anm. 17), 109.

<sup>64</sup> Vgl. Noll, *Landschaftsmalerei* (s. Anm. 60), 97: „Daraus folgt die Überlegung, ob Friedrichs revolutionäre, von Ramdohr als unzulässige Neuerung gerügte Auf- oder Umwertung der Landschaft zur religiösen Darstellung zuletzt nichts anderes bedeutet als die Übernahme der realistischen Landschaft im ‚Idealtypus des Emblems‘ [...] in ein selbständiges Tafelbild.“



**Abb. 20:** C. D. Friedrich, Blick aus dem Atelier des Künstlers, um 1805/06, linkes Fenster, 31,2 × 23,7 cm, © Österreichische Galerie im Belvedere, Wien

denen Schnitt aufgehängt, der auch den Spiegel und den auf der linken Fensterbank befindlichen Brief schneidet.

Von Friedrichs intensiver Beschäftigung mit dem Erkennen und Verkennen des Kreuzes her ist es mit Sicherheit kein Zufall, dass sich im rechten Fensterflügel das Fensterkreuz in den Innenraum hinein spiegelt. Der säkulare äußere Realraum mit Uferböschung und Booten reflektiert durch eine bestimmte Einstellung des Fensters als der Pforte oder Iris zwischen Außen und Innen ein religiöses Sinnzeichen, das die Wahrnehmung der gesamten Szene orientiert. Das Bild wird so zur Metapher einer Verwandlung der Welt durch den Blick des Glaubens.

Findet sich dann auch im linken Fensterbild ein Kreuz? Der Betrachter weiß, was er suchen muss, er hat den Schlüssel, aber er findet das Schloss nicht. Das religiöse Zeichen ist verborgen. Es entbirgt sich jedoch, wenn wir dem Künstler in seiner Bewegung folgen. Er hat sich auf das Fenster zubewegt, um schräg durch es hindurch den Blick auf etwas richten zu können. So zeigt sich ihm die Augustusbrücke. Allerdings wird der Ortskundige das goldene Kruzifix auf dem fünften Brückenbogen vermissen. Tatsächlich ist die Brücke nur halb zu sehen, das Kruzifix, das Friedrich so schätzte, befindet sich – für den Betrachter unsichtbar – direkt unter dem Goldenen Schnitt, wo Fensterlaibung und Rahmen rechtwinklig aufeinanderstoßen. Das Brückenkruzifix ist zwar unsichtbar – für den, der die Örtlichkeiten kennt, ist es aber in der Bedeu-

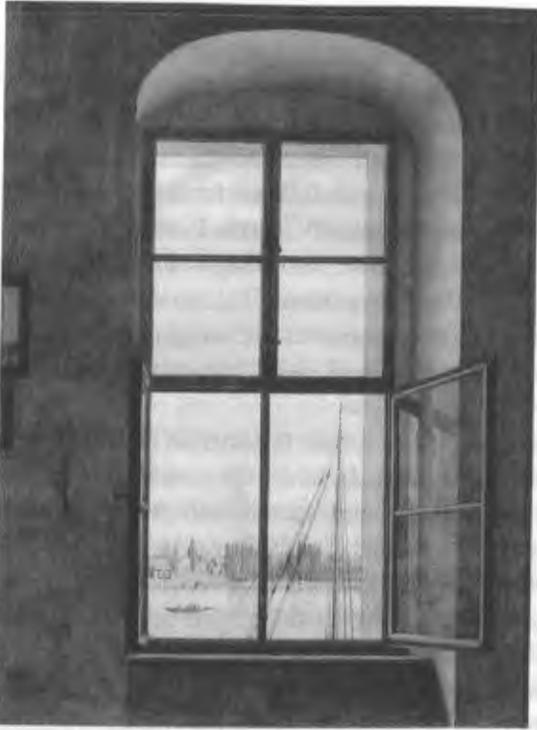


Abb. 21: C. D. Friedrich, Blick aus dem Atelier des Künstlers, um 1805/06, rechtes Fenster, 31,4 × 23,5 cm, © Österreichische Galerie im Belvedere, Wien

tungsachse gleichwohl verborgen anwesend. „Selig sind,“ so hatte Friedrich in einer frühen Zeichnung einer alten Frau in ihr Andachtsbuch geschrieben, „die / da glauben, ob sie / gleich nicht sehen“.<sup>65</sup>

#### 4. Friedrich und Schleiermacher

Die Anfangsfrage, ob allein Schleiermacher Friedrich veranlasst haben könne, Kunst und Religion auf seine eigentümliche Weise zu verbinden, ist von der Analyse der künstlerischen und religiösen Quellen Friedrichs her zu verneinen. In seinen Bildfindungen schöpfte C. D. Friedrich aus den Glaubens- und Bilderwelten der „alten Tröster“, die abgesehen vom spätorthodoxen Greifswald meist längst aus der Mode gekommen waren. Dabei griff er nicht nur einzelne Motive auf, sondern übersetzte die Bildsprache der Emblematik als Ganzes (also mit ihren textlichen Anteilen) in wirklichkeitsnahe, hochmetaphorische Landschaftsmalerei. Diese eigenwilligen, gewis-

<sup>65</sup> Vgl. die hervorragende Analyse dieser Zeichnung in Grave, Friedrich (s. Anm. 17), 84–87.

sermaßen unzeitgemäßen Transformationen, die als solche von seinen Zeitgenossen nicht mehr erkannt wurden, wurden von diesen als genuiner Ausdruck frühromantischer Natur- und Religionsauffassung begeistert aufgenommen. Fast möchte man sagen: die Friedrichbegeisterung der Frühromantik beruhte auf einem Missverständnis, wenn auch einem recht produktiven. Friedrich selbst hat offensichtlich keine Anstalten unternommen, dieses Missverständnis aufzuklären. Im Gegenteil: seine Arbeitsweise hat er konsequent geheim zu halten versucht. Ob die Deutungsoffenheit seiner Werke von Friedrich bewusst angelegt war, ist schwer zu sagen. Friedrich hat sie jedenfalls nicht zurückgenommen. Das entsprach seinem religiösen Wirklichkeitsverständnis. Friedrichs Bilder wollen nicht überzeugen und schon gar nicht überreden.<sup>66</sup> Wer sieht, der sieht – und wer nicht sieht, sieht nicht, „denen so es sehn ein Trost [...]“

Die Analyse der Kreuzlandschaften legt es nahe, dass Friedrich in Bildern dachte und Bildsprache transformierte, nicht dass er Texte in Bilder übersetzte. Eine engere Verbindung zu Schleiermacher oder die intime Kenntnis von dessen ‚Reden‘ ist nicht zwingend notwendig, um die Entstehung von Friedrichs bildlicher Ausdrucksweise und seine spezifische Verbindung von Kunst und Religion zu erklären.

Über eine mögliche gegenseitige Wahrnehmung Friedrichs und Schleiermachers wissen wir jedenfalls fast nichts.<sup>67</sup> Es gibt erhebliche Überschneidungen in den Freundeskreisen und mögliche Vermittlungswege für Ideen oder Texte (Georg Andreas Reimer, Ludwig Tieck, Johannes Karl Hartwig Schulze), aber keine einzige briefliche Erwähnung Schleiermachers bei Friedrich und nur eine einzige Friedrichs bei Schleiermacher. Abgesehen von einem rein hypothetischen Kennenlernen 1798 in Berlin gibt es nur zwei bezeugte Begegnungen des Künstlers und des Theologen am 12. September 1810, sowie am 3./4. September 1818. Während der erste Besuch vielleicht im Zusammenhang mit Friedrichs erstmaliger Beteiligung an der Berliner Akademie-Ausstellung stand, dominierten beim zweiten Besuch im Zusammenhang der Demagogenverfolgung wohl politische Themen.

Zwar gab es auf Rügen zwischen etwa 1804 bis 1809 einen theologischen Frühromantikerkreis, der sich um Schleiermacher gruppierte, doch da war Friedrich längst nicht mehr in Greifswald.<sup>68</sup> Und ob nach 1810, als Schleiermacher in Berlin Karriere machte, noch ein intensiver Kontakt denkbar ist, bleibt fraglich.

Werner Busch hatte beim Schleiermacher-Kongress 2006 die These vertreten, dass für Friedrichs „Bildbau“ charakteristische Grundanschauungen Schleiermachers von

<sup>66</sup> Vgl. Helmut Börsch-Supan, Zur Deutung der Kunst Caspar David Friedrichs, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F. 28 (1977), 200: Sie „zielen nur auf Verständigung mit Gleichgesinnten und gleich Empfindenden“ hin.

<sup>67</sup> Zum Folgenden vgl. Busch, Frömmigkeit und ders., Schleiermacher (s. Anm. 1). Weitreichende Spekulationen über die Begegnungen zwischen Schleiermacher und Friedrich finden sich bereits bei Karl-Ludwig Hoch: Caspar David Friedrich – unbekanntes Dokumente seines Lebens, Dresden 1985, 42–47 und 76–83.

<sup>68</sup> Vgl. Assel, Bürger (s. Anm. 17), 11 und 16.

herausragender Bedeutung gewesen seien: Er nennt insbesondere das „Verhältnis von Einzelem und Ganzem und die Vorstellung, dass Religiöses nur aus Anschauung und Gefühl resultiert und Kunst und Künstler dabei Mittler sein können.“<sup>69</sup> Die intensive Reflexion auf das Verhältnis von Einzelem und Ganzem war jedoch ein Thema, das die Romantiker insgesamt beschäftigte und mit dem sich etwa F. W. J. Schelling auch in seinen Vorlesungen zur Philosophie der Kunst im Winter 1802/03 auseinandersetzte. Aber es war natürlich auch schon Grundgedanke der Emblematik selbst gewesen, dass jedes Einzelne im Glauben durchsichtig für das Ganze werden kann. Zu diskutieren wäre auch die zweite These: Dass Religiöses nur aus Anschauung und Gefühl resultiere, dieser Ansicht hätte Friedrich kaum zugestimmt. Denn ob „im Prozess der vom Gefühl getragenen Anschauung“ eine „Durchsichtigkeit des Gegenstandes“ entsteht,<sup>70</sup> das hängt für Friedrich – ganz im Sinne des oben erwähnten Armdtschen Emblems der *Camera obscura* (Abb. 10) – davon ab, inwiefern das Anschauen im Glauben zurechtgebracht und erneuert ist. Zu deutlich zeigen seine Bildgestaltungen, dass das Anschauen selbst einem kritischen Vorbehalt unterliegt.<sup>71</sup> Welche Rolle spielen dann Kunst und Künstler für die religiöse Vermittlung? Sie sind Zeugen einer spezifischen Anschauungsweise, die aus dem Glauben resultiert. In ihr wird sich der Glaubende – hier stimme ich Busch am Ende wieder zu – „angesichts der Natur seiner eigenen Nichtigkeit bewusst“, er „kann nur in staunender Anschauung von Gottes Schöpfung auf die eigene Erlösung hoffen.“<sup>72</sup>

Unmittelbare Spuren einer *Abhängigkeit* Friedrichs von Schleiermachers theologischem Denken lassen sich kaum feststellen. Und doch besteht zuweilen eine merkwürdige *Nähe* zwischen Schleiermachers Texten und Friedrichs Bildern.<sup>73</sup> Hat Friedrich die Eigentümlichkeit seiner Bildgestaltung weitgehend unabhängig von Schleiermacherschen Einflüssen entwickelt, stellt sich umso dringlicher die Frage nach dem jeweiligen Charakter dieser beiden höchst einflussreichen Transformationsgestalten lutherisch-pietistischer Frömmigkeit in den Medien des Bildes und des Wortes.

<sup>69</sup> Busch, Schleiermacher (s. Anm. 1), 299. Dies sind im Wesentlichen die Punkte, die auch schon Klaus Lankheit ausgemacht hatte.

<sup>70</sup> Busch, Schleiermacher (s. Anm. 1), 299.

<sup>71</sup> Vgl. Grave, Friedrich (s. Anm. 17), 84–87.

<sup>72</sup> Busch, Schleiermacher (s. Anm. 1), 301.

<sup>73</sup> Vgl. Lankheit, Friedrich (s. Anm. 2), 134, für den „Friedrichs Gemälde [...] wie eine Interpretation der beiden frühen Hauptschriften Schleiermachers“ wirken.