

NORBERT SCHNEIDER

Natur und Religiosität in der Deutschen Frühromantik -  
zu Caspar David Friedrichs "Tetschener Altar"

"Bei uns geht wieder etwas zugrunde, wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der katholischen entsprungen, die Abstraktionen gehen zugrunde, alles ist lustiger und leichter als das Bisherige, es drängt alles zur Landschaft, sucht etwas Bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiß nicht, wie es anzufangen?" (1)

Diese aus dem Jahre 1802 datierende Äußerung Runges klingt befremdlich, weil sie manche Widersprüche enthält. Merkwürdig erscheint daran vor allem die Antinomie zwischen einem an weltenschmerzhaften Resignation grenzenden Krisenbewußtsein und einem indifferenten Freiheitsgefühl. Dem Krisenbewußtsein, das Runge mit vielen Romantikern teilt - es sei nur an Novalis und den Athenäums-Kreis um die Brüder Schlegel erinnert -, mangelt es an Schärfe eines analytisch diagnostizierenden Blicks, es ist - wie Runge ja selbst einbekennt - auffallend "unbestimmt".

Das Losgelöstsein von den Bindungen des alten orthodoxen, als unanfechtbar geltenden Glaubens hat eine Ambivalenz von Freiheit zur Folge. Indem die Religion und die sie tragenden Institutionen, scheinbar einer geschichtstranszendenten Finalität gehorchend, zerbrachen, entließen sie jenes undifferenzierte gesellschaftliche Kollektiv, das Runge "Wir" nennt, in den Zustand einer dem "Abgrund" (vgl. "zugrunde") zujagenden Anarchie; doch diese Anarchie, diese Freiheit von der Bindung, bewirkt, daß "alles ... lustiger und leichter als das Bisherige" ist. Freilich enthält diese Freiheit keine praxisverändernden Orientierungshilfen, es gibt nur allgemeine Tendenzen ("es drängt alles zur Landschaft"), Tendenzen, die noch nicht klar faßbar sind.

Es ist bekannt, daß Runge aufgrund seiner Erziehung in einem streng puritanischen, auf Ordnung, Disziplin und "Zucht"

pochenden Elternhaus (der Vater war vermöglicher Schiffsreeder in Wolgast) in einem extrem religiösen Denken befangen war, das überdies nicht unbedeutend durch den Unterricht bei dem pietistischen Altkirchener Pfarrer Kosegarten befestigt worden war, der später in Greifswald eine Theologie-Professur erhielt und dort den systemrechtfertigenden Standpunkt der Prädestinationslehre, d.h. der Lehre von der göttlichen Vorherbestimmtheit gesellschaftlicher Realität, vertrat.<sup>2)</sup> Eine weitere Komponente seiner religiösen Anschauungen darf man in dem Einfluß der theosophischen Schriften Jakob Böhmes sehen, auf die ihn Tieck, den er im November 1801 kennengelernt hatte, aufmerksam machte.<sup>3)</sup>

Zieht man alles dies in Betracht, so wird verständlich, daß Runge die Folgen der Aufklärung in Deutschland und die Folgen der Französischen Revolution nicht anders als unter dem Aspekt des Niedergangs der Religion sehen konnte.<sup>3a)</sup> Dieser Aspekt war freilich nicht von untergeordneter Bedeutung. Man muß sich vergegenwärtigen, daß der Terminus "Religion" um 1800 nicht nur "Bindung an die Transzendenz", sondern auch, im weiteren Sinne, Bindung ans bestehende gesellschaftliche System bedeutete. Gegenüber heutigem Wortgebrauch eignete dem Begriff damals eine sehr große Bedeutungsbreite. So konnte etwa, den theologischen Sinn leicht variierend, Novalis sagen, er verstehe darunter "absolute Liebe", und: er habe zu "Söfchen" (seiner Braut Sophie von Kühn) "Religion - nicht Liebe".<sup>4)</sup> Schon Kant hatte in der 'Kritik der Urteilskraft' (Anhang, § 91, Allgem. Anmerkung) Religion mit gesellschaftlichem Handeln, das er "Moralität" nannte, in Beziehung gesetzt. E.M. Arndt dagegen forderte, teils mit Blick auf die napoleonischen Eroberungskriege, teils aus einer antiaristokratischen Haltung heraus, daß "ein Volk zu sein" "die Religion unserer Zeit" sei.

Während in Frankreich die Revolutionspartei der Jakobiner erkannt hatte, daß die Kirche die ideologische Bindung der einzelnen Stände ans bestehende System garantierte und für die Unveränderbarkeit der politischen und ökonomischen Verhältnisse sorgte, so daß sie also rigide Maßnahmen gegen diese

Institution traf (u.a. Verstaatlichung des Kirchenbesitzes) und ihre Aversion gegen sie auch durch zahlreiche symbolische Handlungen zum Ausdruck brachte (etwa durch die Abschaffung des christlichen Kalenders, durch die Dekretierung von Notre-Dame als Tempel des 'culte de la raison'), bestand in Deutschland, trotz mancher emanzipatorischer Bestrebungen, unerschütterlich die religiöse Bindung fort. Arndt beispielsweise sah durchaus die Gefahren, die durch die Heraufkunft des Maschinenzeitalters, durch den sich entwickelnden, auf Profitmaximierung abzielenden Kapitalismus entstanden waren, aber er wußte gegen derlei Ausbeutung kein anderes Heilmittel als die Rückkehr zur alten, von der Kirche geheiligten 'tugendhaften' Ständeordnung. So sagt er in einer aufs Jahr 1805 gemünzten Bemerkung:

"Unser Zeitalter ist ein Saturnus, der seine eigenen Kinder auffrißt und sich dann im Taumel seines blutigen Rausches an den dicken Bauch schlägt und den Leuten zuruft: 'Seht hier die Folgen der Freiheit! den hier das von Wahn und Knechtschaft erlöste Menschengeschlecht!' Die Franzosen haben damit angefangen und das Kapital von Jahrhunderten (sc. das christliche Abendland) in einem Vierteljahrhundert aufgefressen; andere Regierungen haben es ihnen in manchen Ländern aus Not nachmachen müssen ..." (5)

Ähnlich der in Deutschland lebende norwegische Schriftsteller Henrich Steffens, der beklagt, daß nun "Finanzpläne, Fabriken, stehende Heere ... die einzigen Zierden der Zeit" bildeten, daß nun "die Knechte des Geldes ... die Herren der Welt" geworden seien. Indessen empfiehlt er zur Linderung der aus diesem Bewußtsein entspringenden Qual, sich auf Gott zu besinnen und dessen eingedenk zu sein, daß es

"dem Frommen ... wohl bekannt (sei), wie Gott dem Menschen, wenn das Verlangen nach einem himmlischen Gute in ihm keimt, harte Prüfungen zuschickt, und wie er unter schweren Drangsalen für ein höheres Dasein heranreifen muß. Solche Zeiten der Reue und Buße sollen uns ewig heilig sein, wir sollen die segnende Hand dankend anerkennen ..." (6)

Da durch den Schwund der Religion und durch das langsame Abbröckeln der alten sozialen Strukturen (nämlich der durch die Ideologie des Gottesgnadentums gestützten Feudalordnung und

der herrschenden "Gerechtigkeit" des Suum cuique) ein Vakuum der Bindungslosigkeit entstanden war, suchten diejenigen, die, wie Runge, bedingt durch ihre Erziehung noch das "Bisherige" (Runge) affirmierten, andererseits aber auch einige Ideen der Französischen Revolution begrüßten, nach neuer "Religion". Freilich: neue soziale Orientierungen waren noch nicht in Kraft getreten. Die Forderung nach Volkssouveränität war in Deutschland nur ein papierenes Begehren, Spezialreformen, nur zögernd von wenigen leitenden Beamten in der preußischen Staatsverwaltung vorangetrieben (Beamten überdies, die - wie der Reichsfreiherr vom Stein - in vorrevolutionärem Denken sogenannte ständische Freiheit zu erneuern trachteten oder - wie der Staatskanzler Hardenberg - die mittlerweile obsolet gewordene physiokratische Theorie realisieren wollten), harrten ihrer Verwirklichung.<sup>7)</sup>

Die Französische Revolution hatte in Deutschland um 1800 als Reaktion nur eine klassenspezifische Demokratisierung des geistigen Überbaus - der Kultur - zur Folge, die gesellschaftlichen und Produktionsverhältnisse blieben sich, mit wenigen Ausnahmen, weitgehend identisch.<sup>8)</sup>

Die neue Religion wurde in der Kunst gesucht. Kunst erhielt so einerseits den Charakter eines Surrogats bisher vorherrschender Theologie, wie sie andererseits auch die Funktion eines Modells der noch nicht realisierten neuen Gesellschaft übernahm. Darum sagt Runge: es drängt alles zur Landschaft" (gemeint ist nämlich: Landschaftskunst!) und fährt fort: "Ist denn in dieser neuen Kunst - der Landschafterei, wenn man so will - nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen, der vielleicht noch schöner wird wie die vorigen?" Es folgt nun die inhaltliche Begründung dieser Kunst bzw. Bildgattung:

"Ich will mein Leben in einer Reihe Kunstwerke darstellen; wenn die Sonne sinkt und wenn der Mond die Wolken vergoldet, will ich die fliehenden Geister festhalten; wir erleben die schöne Zeit dieser Kunst wohl nicht mehr, aber wir wollen unser Leben daran setzen, sie wirklich und in Wahrheit hervorzurufen." (9)

Mißvergnügt über die gegenwärtige Realität, kritisiert er die, die sich an der "Historie" versuchen (gemeint sind wohl die

David nahestehenden Moralisten Hetsch und Wächter oder die ins Nazarenertum einmündenden Mediävalisten): "Sie greifen wieder falsch zur Historie und verwirren sich." <sup>10)</sup>

Da die epistemologischen Kriterien zur Analyse von Geschichte und Gesellschaft fehlen - nur ein Unbehagen macht sich breit -, wenden sich die Romantiker, wendet auch Runge sich dem Mythos <sup>11)</sup> zu. Nun erscheint unerheblich, was objektiv geschichtlich geschehen ist oder geschehen könnte, einzig die individualpsychologische 'Wirklichkeit' zählt: das "Leben" (Runge: "mein Leben"). Es ist in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, daß es schon in dem berühmten Fragment Friedrich Schlegels hieß, es gälte, das Leben poetisch zu machen, Poesie solle universell werden (daher "Progressive Universalpoesie"), an die Stelle von Gesellschaft treten.

Das Instrumentarium zu einer solchen Poesie bilden (1) der Witz, der das Prinzip der - wohlgerneht - geistigen Freiheit ist (schon Samuel Johnson hatte den Witz eine "combination of dissimilar images" bezeichnet) und den man recht eigentlich als das mythosstiftende Prinzip anzusehen hat <sup>12)</sup>, ferner (2) die Fantasie, die selbstherrliche, sozusagen gottgleiche Fiktionserschaffung, und schließlich (3) der Humor, der die Dissonanz zwischen Subjekt und Objekt überwinden und damit eigentlich die empfundenen sozialen Antagonismen sublimieren soll. <sup>13)</sup> Jean Paul hatte den Humor als das "umgekehrte Erhabene" definiert und folgendermaßen argumentiert: Während beim Erhabenen die Wirklichkeit dem Subjekt gegenüber übermächtig erscheine, werde sie beim Humor als begrenzt erkannt, da der Humor sie an der absoluten Idee (i.e. der Utopie!), die dem Subjekt innewohne, messe. <sup>14)</sup>

Runges "Tageszeiten-Zyklus" verdiente es, darauf untersucht zu werden, inwieweit der in ihnen manifestierte Individualmythos des Künstlers ("Leben" statt "Historie") in den symbolischen Elementen (Lilie, Kind, Sonne usw.) durch die romantischen Poesie-Prinzipien Witz, Fantasie und Humor konstituiert ist. Eine Interpretation unter diesem Aspekt ist trotz der ausführlichen Untersuchungen und Deutungen Auberts, Isermeyers und Stephan Waetzoldts noch zu leisten. <sup>15)</sup> Weiterhin wäre noch

das Problem der angeblich von Semantik freien Kunst bei Runge zu untersuchen, die sich in dem Motiv der Arabeske (welche Friedrich Schlegel "absolute (absolut fantastische) Malerei" und Novalis "sichtbare Musik" genannt hatte) artikuliert.<sup>16)</sup>

Wenn Runge fordert, alle künftige Kunst möge Landschaftskunst sein, so stellt er damit nicht nur ein Programm auf, dem eine lange Wirkungsgeschichte bis ins 20. Jahrhundert beschieden war, sondern er formulierte auch ein Vorhaben, das zu seiner Zeit sehr klar motiviert war: "Landschaft" ist Schlüsselbegriff für das Problem der romantischen Philosophie schlechthin, nämlich: "Natur".<sup>17)</sup>

Hatte Fichte<sup>18)</sup> Natur als Nicht-Ich begriffen und von ihr gesagt, sie sei "tot, ein starres und in sich beschlossenes Dasein, ... nur Mittel und Bedingung des Lebendigen", so sah Schelling<sup>19)</sup> in ihr Gott "gleichsam exoterisch" werden, und Oken<sup>20)</sup>, einer seiner fleißigsten Adepten, wagte sogar den Satz, Natur sei der materiell gesetzte Gott. Ähnlich auch Eschenmayer<sup>21)</sup> in seiner 'Psychologie' von 1817: Natur sei "Abbild eines in uns liegenden Urbildes". Diese Zitatanhäufung mag genügen. Sie beweist, daß die Romantiker in der Natur sowohl die Auferstehung und Manifestation des durch die Aufklärung zerstört geglaubten göttlichen Prinzips zu erkennen meinten wie auch eine Exteriorisation der seelischen Zustände des Menschen (bei Hegel werden m.E. später diese beiden Nuancen des Begriffs auf eine Kompromißformel gebracht, indem er Natur als "Anderssein der Idee" bestimmt: 'Idee' kann hier einmal das individuell-psychologische Produkt 'Idee, Gedanke', zum andern dessen inhaltliche Substanz, nämlich das göttliche Prinzip, bezeichnen).

Während für Runge und den Schlegel-Tieck-Kreis Kunst sozusagen das Inventar der Möglichkeiten bedeutet, einer denunzierten Wirklichkeit zu entfliehen, um neue Religion zu finden, ist für sie Natur das Ziel dieses Suchens, der Gegenstand der Verehrung dieser neuen Religion.

Runge scheint, was die "Tageszeiten" betrifft, das Postulat der Konvergenz von Kunst und Natur im Landschaftsbild im Sinne

der oben angeführten Definitionen anderer Romantiker eingelöst zu haben. Natur hat er hier durch "Fantasie", d.h. konstruktiv-"erschaffend" gestaltet. In den "Tageszeiten" sind ausgewählte Elemente der Natur in einen Kontext gesetzt, wie er real nicht antreffbar ist. Runge adaptiert hier in Verfolg seiner mythologischen Theorie die Rolle des Schöpfergottes, eines - im Fichteschen Sinne - Absoluten Ich, das in das Nicht-Ich gestaltend und verändernd eingreift, sich eine Natur seiner Willkür erschafft, eine Natur, die "dem in uns liegenden Urbild" (Eschenmayer) adäquat sei. Natur ist für Runge natura naturata, wobei er sich allerdings die Rolle der natura naturans zuerkennt.

Runge blieb mit seiner Landschaftsmalerei ein Sonderfall. Die Kunst der Natur-Arabeske fand lediglich eine Nachfolge im Bereich popularisierender Illustrationskunst, so etwa bei Schwind und Richter, die getreu der spätnazarenischen Theorie, an Dürer (und dessen 1515 entstandenem Gebetbuch Maximilians) allusiv anknüpften. Bei Schwind und Richter, beide Vertreter des die Stiftersche "Andacht zum Kleinen" pflegenden und (in seiner politischen Tendenz) kleinbürgerlichen Biedermeier, gerät Runges hoher Anspruch der Arabeske zum kalligraphischen Schnörkel, zur dekorativen Einbettung fantastischer Märchenbilder.

Spät erst unternimmt der Jugendstil mit seiner vegetabilischen Ornamentik den - gemessen am Stand der Produktivkräfte - anachronistischen Versuch, der Arabeske ihre alte lebensphilosophische Sinnträchtigkeit zurückzuerstatten.

Sehen wir also genau hin, so blieb Runges präventives Programm zunächst ephemere. Dagegen hat der andere Pol der romantischen Landschaftsmalerei, Caspar David Friedrich, obwohl sein Name in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahezu der Vergessenheit anheimfiel<sup>22)</sup>, insbesondere durch die Vermittlung seines Freundes und Schülers Johann Christian Clausen Dahl (1788-1857) eine bis in den deutschen Impressionismus fortwirkende Tradition des 'stimmungsträchtigen' Landschaftsbildes begründet.

Es fällt unmittelbar auf, daß Faktur und Syntax der Bilder Friedrichs sich erheblich von den Kompositionsprinzipien unterscheiden, die Runge's Bilder bestimmen. Während Runge, im Bestreben, absolute Kunst hervorzubringen, namentlich in den "Tageszeiten" bewußt auf eine Mimesis der Natur - zumindest im trivial-"realistischen" Sinne - verzichtet, gestaltet Friedrich seine Landschaftsbilder noch in der Weise, daß der Eindruck eines Wirklichkeitszusammenhanges der thematisierten Naturversatzstücke gewahrt bleibt. Aber auch Friedrichs Kunst tritt mit dem Anspruch auf, eine Natur vorzustellen, in der Gott "gleichsam exoterisch" wird.

Es stellt sich daher die Frage: In welcher Hinsicht weicht Friedrichs Naturauffassung vom Poiesis-Programm der anderen Romantiker ab? Wichtiger aber: Welche Art der Religiosität liegt seiner Naturauffassung zugrunde? Diese Frage soll im folgenden skizzenhaft durch eine Analyse und Interpretation des Tetschener Altars beantwortet werden.

Schon Friedrichs Zeitgenossen waren sich darin einig, daß sein Oeuvre - und aus ihm gesondert der Tetschener Altar - einen bedeutenden Wendepunkt in der Geschichte des Landschaftsbildes markiere.<sup>23)</sup> Dies kommt vor allem schon darin zum Ausdruck, daß der T.A. trotz seiner vergleichsweise säkularen Thematik ("Kreuz im Gebirge") schon sehr bald Gegenstand einer quasi-religiösen Verehrung wurde, eines Empfindungskults, in dem sich bereits das Schleiermachersche Konzept der "reinen", d.h. individualisierten Religion reflektiert, die die positive und dogmatische Religion ablehnt.<sup>23a)</sup> Im Bemühen, den vergessenen Künstler zu rehabilitieren, hat die besonders nach der Jahrhundertausstellung von 1906 wieder einsetzende Friedrich-Forschung sich allgemein dieser Beurteilung angeschlossen.<sup>24)</sup>

So sah z.B. Richard Benz im Tetschener Altar (im folgenden abgekürzt: T.A.) eine "Erweiterung der Grenzen und Ansprüche der Landschaftsmalerei". Bei den Klassizisten sei - so Benz - ein "Entsetzen" darüber aufgekommen, "daß das Religiöse, das man glücklich aus der Kunst eliminiert glaubte, sich in plötzlicher

Erneuerung so stark erwies, das bisherige neutrale Geb' Landschaft zu seiner Verherrlichung an sich zu reißen. beifällige Tenor dieser Formulierung macht deutlich, daß hier Partei für Friedrich ergreift und damit implizit auch die These, daß die religiöse Intentionalität des Künstlers auch sein Werk heilige. Die Frage stellt sich indessen, ob und inwieweit diese Intentionalität auch in die Bildform konkret eingebracht ist.

Diesem Problem entziehen sich fast alle Friedrich-Forscher. Sie wiederholen - was den T.A. betrifft - in auffällender Einmütigkeit Friedrichs Selbstrechtfertigung gegenüber den Angriffen des dem klassizistischen Regelsystem verpflichteten Kunstkritikers von Ramdohr, die Friedrich in einem Briefe vom 8.2. 1809 an den Professor Schulz niedergelegt hatte. Hier hatte Friedrich stolz die einem Verriß gleichkommende Kritik zurückgewiesen, die Ramdohr in der "Zeitschrift für die elegante Welt 1809" (Nr.12-15) veröffentlicht hatte, und betont, daß es ihm nicht darum gegangen sei, sich an die "durch Jahrhunderte geheiligten und anerkannten Regeln der Kunst" zu halten, sich der "Krücken der Kunst" zu bedienen; sein Werk verlasse vielmehr die "einmal gebahnte Straße ..., wo jeder Esel seinen Sack trägt, wo Hund und Katz der Sicherheit wegen wandelt".<sup>26)</sup>

Friedrichs kühne Präntention gründet sich darauf, daß er, im Gegensatz zu Ramdohr, nicht dem Formalen, sondern dem Thematischen, dem durch die Gesinnung (die bei ihm Innerlichkeit heißt) motivierten Bildgegenstand den Vorzug gibt. An die Stelle der Form- bzw. Schönheitsästhetik des Klassizismus (Schiller etwa hatte behauptet, der ästhetische Sinn suche in der Form ein freies Vergnügen) tritt bei Friedrich eine Gegenstands- bzw. Gesinnungsästhetik, in der allerdings Momente der alten Kunsttheorie wie das "Erhabene", "der würdige Gegenstand" aufgehoben sind. (Ähnliche Gedanken klingen bereits bei Runge in einem Brief an seinen Bruder Daniel vom März 1802 an, in dem er eine Rangordnung der "Erfordernisse eines Kunstwerks" aufstellt und sie folgendermaßen gruppiert: "1. Unsere Ahnung von Gott; 2. die Empfindung unserer selbst im Zusammenhange mit dem Ganzen und aus diesen beiden: 3. die Religion

und die Kunst; das ist, unsere höchsten Empfindungen durch Worte, Töne oder Bilder auszudrücken; und da sucht denn die bildende Kunst zuerst 4. den Gegenstand ..." Es folgen Komposition, Zeichnung, Farbengebung, Haltung, Kolorit, Ton.<sup>27)</sup>

Der Protest gegen das bestehende Regelsystem der Akademien findet bei Friedrich eine Parallele in seinem politischen Protest gegen Despotie und Volksunterdrückung: "Solange wir Fürstenknechte bleiben, wird auch nie etwas Großes ... geschehen. Wo das Volk keine Stimme hat, wird dem Volk auch nicht erlaubt, sich zu fühlen und zu ehren", schreibt Friedrich in einem Brief vom 12. 3. 1814 an einen "Landsmann".<sup>28)</sup> Friedrich hatte, zumindest unterbewußt, erkannt, daß der akademische Regelkult dem Regelkodex der Aristokratie entsprach, aber auch er setzte, wie Arndt, Steffens und andere Zeitgenossen, derlei Herrschaftsmechanismen nur das Refugium der Innerlichkeit entgegen, wenngleich er den politischen Kampf verbal durchaus unterstützte. Friedrich und die Romantiker halten sich an eine Verhaltensregel, die Hegel in seiner Ästhetik später so formulierte:

"Wo ein Kampf nichts hilft, besteht das Vernünftige darin, dem Kampfe aus dem Wege zu gehen, um sich wenigstens in die formelle Selbständigkeit der subjektiven Freiheit zurückziehen zu können. Dann hat die Macht des Unrechts keine Macht mehr über ihn, während er sogleich seine ganze Abhängigkeit erfährt, wenn er sich ihr entgegenstellt." (29)

Die künstlerische Autonomie, die Friedrich durch seinen Protest gegen den Akademismus glaubte gewonnen zu haben, hatte allerdings bei ihm eine latente Dünkelhaftigkeit zur Folge, die in merkwürdigem Gegensatz zu der von sich behaupteten christlichen Demut stand. So rügt er am akademischen "Betrieb" das "maschinenmäßige" (!)<sup>30)</sup> Üben - "der größte Teil schmeckt nach Fabrik" (!)<sup>31)</sup> -, was fehle, sei die "eigene Schöpfung".<sup>32)</sup> An den Akademien verführe das Prämiensystem dazu, daß "falscher Ehrgeiz die Triebfeder"<sup>33)</sup> sei, dabei komme es doch darauf an, daß man sich als "Auserwählter"<sup>34)</sup> erweise. Aus-

erwählt aber ist nach Friedrich der, "so das Wahre durchschaut und ins Verbogene sieht",<sup>35)</sup> der nicht bloß das malt, "was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht".<sup>36)</sup> Mit dem gleichen Argument, mit dem die Künstler des Quattro- und Cinquecento sich aus dem Zunftverband zu lösen suchten, um als Vertreter der Artes liberales anerkannt zu werden, begründet auch Friedrich seine Originalität und Einzigartigkeit: Friedrich wiederholt die Lehre vom disegno interno, der sich im disegno esterno manifestiere. Die objektive Ironie dieses Vorgangs liegt darin, daß er sich ausgerechnet auf die Theorie beruft, die das Akademiewesen erst konstituierte,<sup>37)</sup> während diejenigen, die, wie Ramdohr, den Akademismus verherrlichten, dessen Ursprung vergessen hatten und sogar Friedrich vorwarfen, er sei ein "neuplatonischer Sophist", ein "gnostischer und orphischer Schamane"!<sup>38)</sup>

Vor dem Hintergrund dieser kunsttheoretischen Auseinandersetzungen, zu denen der T.A. Anlaß bot, wird deutlich, daß man es sich zu leicht macht, wenn man sich, im Streit der Parteien sich auf die Seite Friedrichs schlagend, gelegentlich einer Untersuchung dieses Bildes naiv auf dessen Beschreibung bei Friedrich beruft, als auf einen gleichsam selbstevidenten, weiterer Erklärung unbedürftigen Kommentar.

Friedrichs Beschreibung läßt sich nicht aus der historischen Situation, in der sie entstand, herausisolieren (und damit formalisieren); wenngleich sie authentisch ist, verbürgt sie nicht kanonisch die Objektivität der Intentionen, denen das Bild seine Entstehung verdankt. Da Friedrichs Beschreibung in erster Linie Erwiderung auf die Invektiven von Ramdohrs ist, enthüllt sie den 'Sinn' des Bildes doch nur in eben dem Maße, wie sie ihn verschleiert. Die trotzigste Tonart, die ihr eigen ist, belegt nicht ein bereits vorhandenes sicheres Selbstbewußtsein, sondern sucht es erst zu stärken.

So hatte denn Friedrich über einen längeren Zeitraum vorsichtig abgewartet, welche sich auf Ramdohrs Polemik einstellte. Erst nachdem Kügelgen, Hartmann und Rühle von Lilienstein - sie alle gehörten dem Dresdener Kreis um Kleist an - gegen Ramdohrs These, daß es eine "wahre Anmaßung sei, wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirche schleichen

und auf die Altäre kriechen will" und daß "jede Reliquie eines allgemein verehrten Heiligen ..., auf dem Altare aufgestellt, die pathologische Rührung viel stärker ... als das schönste Kunstwerk" erwecken könne (39), protestiert hatten, wagte auch Friedrich, mit einer scharf formulierten Antwort an die Öffentlichkeit zu treten. So warf er Ramdohr, der bemängelt hatte, es fehle auf dem Bilde jegliche Luftperspektive, eine "Schwäche seiner Augen" vor, schalt ihn an anderer Stelle eine "hämische Katzennatur", zieh ihn "boshafter Lügen", strafe seine "Gemeinheiten" mit "Verachtung", und schließlich ließ Friedrich seine oratorischen Sequenzen in der Behauptung gipfeln, Ramdohr habe sich selbst "als einen herzlosen Menschen an den Pranger gestellt"; indessen versicherte Friedrich treuherzig den Leser, sein "kleiner Aufsatz" diene keineswegs dazu, ihn, Friedrich, "in Schutz zu nehmen" (40).

Ramdohrs Polemik offenbart konsequentes Denken. Er fordert eine strikte Trennung zwischen Kirche und Kunst. Die Kirche als Institution solle allein, wie sie vorgebe, Anstalt zur Beförderung christlicher Glückseligkeit sein; dagegen sei der Kunst eine separate ästhetische Dimension zugewiesen. Für Friedrich jedoch ist, wie für fast alle Romantiker, auch Kunst zu einem legitimen Ausdrucksträger von Religion geworden. Prinzipiell ist für ihn sogar gleichgültig, welcher Bildgattung das die religiöse Anschauung vorherrschende Kunstwerk zugehört und welchen Qualitätsgrad (was immer das sei) es erreicht hat. Darin stimmt er mit Runge überein, der in einem Brief an seine Schwester Martha (3. 9. 1802) schrieb: "Die Religion ist die höchste Gabe Gottes, sie kann nur von der Kunst herrlicher und verständlicher ausgesprochen werden."<sup>41)</sup>

In seinem die Bildbeschreibung enthaltenden Brief an den Professor Schulz bemerkt Friedrich, die Absicht seiner Bilder sei es, das Gemüt in schöne Stimmungen zu versetzen:

"Jedes wahrhafte Kunstwerk muß nach seiner (d.h. Friedrichs) Meinung einen bestimmten Sinn aussprechen, das Gemüt des Beschauers entweder zur Freude oder zur Trauer, zur Schwermut oder zum Frohsinn bewegen, aber nicht alle Empfindungen, wie mit einem Quirl durcheinandergerührt, in sich vereinigen wollen." (42)

Da Friedrich sich hier programmatisch äußert, muß es wunder nehmen, daß er nicht artikuliert, welche der alternativen Gefühlsdispositionen nun dieses Bild, der T.A., hervorrufen soll!

Die Deutung des Bildes, die Friedrich verspricht, fällt derart ängstlich aus, daß sie es ihrerseits verdiente, gedeutet zu werden. Die Schlüsselstelle der Deutung lautet:

"Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden; wo er sprach zu Kain: 'Warum ergrimmt du und warum verstellen sich deine Gebärden?' (43)

Wir dürfen vermuten, daß Friedrich hier Bezug auf die Destruktion der Religion durch die Aufklärung nimmt. Jene "alte Welt", die zuvor noch existierte, wird parallelisiert mit dem Paradies, denn das alttestamentliche Beispiel Kains repräsentiert eine Art allegorischer Typologie: Im Paradies herrschte Unschuld, bei Kain griff die Sünde Platz, das Fehlen der Wahrheithaftigkeit: Kains Gebärden verstellen sich.

Jedoch: Diese Deutung ist dem Bilde nicht a priori ablesbar, sie ist nicht einmal durch ein tertium comparationis vermittelt. Läßt sie sich dennoch durch Erschließung der "symbolischen Formen" verifizieren?

Das Aggregat der symbolischen Formen bzw. Gegenstände des Bildes ist wenig umfangreich. Wir haben vor uns eine Komposition aus relativ wenigen Landschaftsversatzstücken. Im Vordergrund ragt eine dreieckig aufgipfelnde Bergspitze empor, die in sich überkreuzenden Felspartien ausläuft; zwischen diesen ist ein Kreuzifix errichtet.

Nicht nur der Berggipfel, sondern auch die beiden Tannen am unteren Bildrand scheinen von dem predellenförmigen Füllbrett des Rahmens überschritten zu werden, so daß der Eindruck eines kontingenten, zufälligen Bildausschnitts entsteht. Die dem Betrachter des Bildes zugekehrte Seite des Berges steigt steil an; offenbar lag es in der Absicht des Künstlers, hier den Eindruck von Unwegsamkeit hervorzurufen: ein Aufstieg zum Kreuz ist beschwerlich.<sup>44</sup> (Möglicherweise ist hier auf das theologische Motiv des "schmalen Weges" nach Matth. 7,14 angespielt, der zum "Leben", d.h. zu Christus, führt, und den, der Bibelstelle zufolge, nur wenige finden [frdl. Hinweis v. Wolfgang Kemp].)

Es gibt zum Kreuz keinen geraden Weg, der nicht durch retardierende Momente wie etwa den etwas verkümmerten Zwergkiefernbusch, die Tannen im Vordergrund, die Felspartien usw. gleichsam behindert würde. Zu diesem Umstand der "Ungangbarkeit" kommt hinzu eine durch Umkehrung luftperspektivischer Mittel bewirkte Zweiwertigkeit der Raumtiefe: während das Massiv der Bergspitze, nicht zuletzt durch die auf der Rückseite stehenden Tannen, die einen kontrastierenden und distanzierenden Effekt erzeugen, und durch die diffuse Farbigkeit der Vegetation in die Nähe des Betrachters gerückt erscheint - gerade diese Diffusion hatte Ramdohr gerügt - scheint das Kruzifix stärker in die Tiefe des Bildes versetzt, und zwar aufgrund der Tatsache, daß einer der aus der Tiefe kommenden Lichtstrahlen ihm eine prononzierte Plastizität verleiht. Dieser Sonnenstrahl, der das Kreuz genau tangential einfaßt, unterstreicht dessen Funktion als Bilddominante. (Die vom Berg verdeckte untergehende Sonne soll - Friedrich zufolge - auf das Sterben von Jesu Lehre hinweisen.<sup>45)</sup>)

Offenbar intendierte aber Friedrich nicht nur - durch die Suggestierung einer weiten Entfernung und der Beschwerlichkeit des Weges - eine quantitative Distanzierung des Betrachters vom Kreuz, sondern auch eine qualitative: denn das Kreuz ist dem Betrachter abgewandt, es ist nur im 'verlorenen Profil' zu sehen.

Mit dem Strahlenmotiv hat Friedrich ein Motiv wieder aufgegriffen, das in der klassizistischen Malerei so gut wie verboten worden war. Seine Einführung bedeutet also einen Rückgriff auf die Ikonographie des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Hier wurde es häufig in martyrologischen Szenen eingesetzt, ebenso bei Berufungs-, Bekehrungs- und Stigmatisierungsszenen, so etwa auf Johann Wolfgang Baumgartners "Vision des Hl. Hubertus"<sup>46)</sup> (1756 ?) im Deckenfresko der ehem. Klosterkirche Bergen: hier geht vom Kruzifix zwischen dem Geweih des Hirsches ein Strahl auf die linke Hand des Heiligen aus.<sup>47)</sup>

Bei Friedrich indessen ist es umgekehrt: nicht das Kreuz ist Lichtquelle, sondern es wird selbst bestrahlt. Das ist frei-

lich verständlich: für einen im Geiste des puritanischen Neuprottestantismus<sup>48)</sup> erzogenen Gläubigen wie Friedrich verbot es sich von vornherein, naiv auf die Mirakel-Ikonographie der Gegenreformation und des Barock zu rekurrieren. Er konnte wohl deren Requisiten-Repertoire einiges entlehnen, mußte es aber, um nicht mißdeutet zu werden, modifizieren. So erreichte er zweierlei: einmal erzielte er eine 'natürlich' wirkende, wie zufällig erscheinende Beleuchtung des Kreuzes, zum andern konnte er dem Sonnenstrahl eine quasisakrale Funktion übertragen, als Ersatz für den in der Kunst zuvor (und später bei den Nazarenern wieder) üblichen Nimbus.

Das Firmament ist in schuppenartig<sup>49)</sup> übereinandergelagerten Formationen, Zirruswolken, gegliedert, deren changierendes Kolorit der chromatischen Abstufung des Sonnenspektrums folgt, wobei allerdings die satteren Grundfarben Blau-Rot-Gelb gemieden und dafür diffusere Zwischentöne bevorzugt werden.<sup>50)</sup>

Die Wolkenformationen ziehen sich in flachen, fast hyperbelartigen Kurven hin; ihre Parallelität zum Ansteigen des Bergrückens fällt auf, und zwar erreicht die mittlere Wolken-schicht, gleichsam einen Sphairabogen bildend, ihren Scheitelpunkt genau über dem Kreuz! Auch dies ist durchaus beabsichtigt und kann nicht als Zufall gewertet werden, denn ein Vergleich mit der Sepiazeichnung von 1806/7, die Friedrich als Vorlage zum T.A. diente,<sup>51)</sup> beweist, daß hier eine Korrektur gegenüber der ursprünglichen Invention vorgenommen wurde. Auf jener, übrigens breitformatigen Zeichnung überschneidet das Kreuz noch die Wolkenschicht. Es lohnt sich, den Sepia-Karton zum Vergleich näher anzusehen. Da hier einige Elemente fehlen, die für den T.A. geradezu konstitutiv werden, läßt sich dessen theologisches Programm um so leichter rekonstruieren.

Auf dem T.A. ist gegenüber der Sepia neu eingeführt:

1. die Trias der Sonnenstrahlen;
2. die Verschiebung der Wolkenformationen;
3. eine stärkere Untersicht;
4. die untere Tanne, die sowohl eine Zeigefunktion hat als auch sich mit den das Kreuz flankierenden Tannen bzw. Tannengruppen zu einem es einschließenden Dreieck verbindet. (Dieses Cromlech-Motiv ist bei Friedrich häufig; man vgl. das 'Hünengrab im Schnee' (Öl, 1807) und die 'Abtei im Eichenwald' (Öl, ca. 1809).) 51a)

Beim T.A. fehlt gegenüber dem Karton die Andeutung einer Hügelkette als Horizontbegrenzung, bekanntlich ein Motiv, das Infinitesimalität andeuten soll.<sup>52)</sup> Daß Friedrich dieses Unendlichkeitssymbol, das er sonst gern gebrauchte - man denke nur an den 'Mönch am Meer' oder an den 'Ausblick auf das Elbtal'<sup>53)</sup> - hier nicht benutzte, hat offenbar darin seinen Grund, daß es ihm beim T.A. weniger auf die Demonstration räumlicher Unendlichkeit als auf eine eschatologisch gestimmte Ascensio-Metaphorik ankam.

Damit sind wir beim Kernproblem der Interpretation angelangt. Ich möchte behaupten, daß der Berg auf dem T.A. Metapher für den Aufstieg einer der Religion entfremdeten Menschheit zu Gott ist. Die Entfremdung wird signalisiert durch das dem Betrachter abgewandte Kreuz und durch die Unwegsamkeit des Geländes. Das Kreuz ist der untergehenden Sonne und den Tannen zugeeignet. Die Sonne darf man im herkömmlichen Sinne als ein lichtmetaphysisches Symbol für das Heil bzw. für die Wahrheit interpretieren, die im Schwinden begriffen ist. Die Tannen repräsentieren sehr wahrscheinlich die bereits 'erlöste' Menschheit. Dies legt Friedrichs eigene Beschreibung nahe: "Immer grün, durch alle Zeiten während, stehen die Tannen ums Kreuz gleich unserer Hoffnung auf ihn den Gekreuzigten."<sup>54)</sup> Aus verstreuten Hinweisen in den Schriften Carus' wissen wir, daß Friedrich seine Landschaften anthropopathisiert dachte ("Erdlebenbilder").<sup>55)</sup>

(Hierzu ein kurzer Exkurs: Die animistische Vitalisierung der Landschaft ist m.E. darauf zurückzuführen, daß die deutschen Romantiker aufgrund der durch die politische Situation (Zersplitterung des "Reiches" in Duodezstaaten, die eine nationale Einigung und Erstarkung der Volkssouveränität verhinderten) hervorgerufenen Unfähigkeit, solidarisch zu handeln, das Moment von Aktivität qua Fantasie in die Natur projizierten. Während noch für die Französische Aufklärung Natur bloß gegenständliche Materie ohne "animistische" Transfiguration war, insofern sie lediglich als Objekt der Ausbeutung durch den Menschen zum Zweck der gesellschaftlichen Lebensreproduktion begriffen wurde, wird sie in der deutschen Romantik nicht mehr als Gegen-

stand von Arbeit verstanden, weil, wie etwa bei Friedrich Schlegel - vgl. Anm.3 - aufgrund von neofeudalistischen Wunschvorstellungen, die aus einer resignativen Einschätzung der Französischen Revolution resultierten Arbeit in toto negiert wird. "Phantasie" als Kompensation von Handeln (bzw. Arbeit) besorgt an Stelle der materiellen Veränderung der Natur ihre ideelle oder "universalpoetische", Veränderung, d.h. ihre Ästhetisierung.)

Die Behauptung, es handle sich beim T.A. um ein Bild mit eschatologischer Thematik, läßt sich durch eine Einbeziehung der Interpretation des Bildrahmens in die Gesamtdeutung stützen.

Der Rahmen, den der Bildhauer Kühn nach Friedrichs Angaben gestaltete,<sup>56)</sup> hat die Struktur eines Fensters, das überdies in der reduzierten Form der Schauseite eines gotischen Sakramentshäuschens stilisiert ist.<sup>57)</sup> Zwei Dienstbündel (Friedrich nennt sie "gotisch ähnlich"<sup>58)</sup>), die auf kelchblockähnlichen Basen ruhen und in analog gestalteten Kapitellen ausmünden, flankieren das Bild. Sie tragen Palmwedel, die sich zu einem gedrückten Spitzbogenmotiv zusammenschließen. Das Palmwedelmotiv verwendete Friedrich auch zur Schmückung profaner Denkmäler, die allerdings nur Entwurf geblieben sind wie jener Projekt auf einer Federzeichnung, die um 1813 entstanden ist.<sup>59)</sup>

Beim Rahmen des T.A. ragen aus den Wedeln, mit dem Blick aufs Bild, die Büsten von geflügelten Putten heraus, die, wie bei Runge und Gotthilf Heinrich von Schubert, symbolisch für die (verloren gegangene) paradiesische Unschuld figurieren. So sagt z.B. Schubert 1808 - also gleichzeitig mit der Entstehung dieses Bildes - von diesem Paradies: "Eine Zeit der Kindheit ist es gewesen, höher aber als diese hilflose Kindheit, die wir jetzt kennen", und er hofft, daß "nun das spätere Geschlecht (sie) in hohen aber müheseligen Kämpfen wieder eringen" wird.<sup>60)</sup> Über dem mittleren Putto ist ein siebenstrahliges Emblem - der Abendstern, wie ihn Friedrich nennt - appliziert.<sup>61)</sup> Unterhalb des Bildes, aber noch von den Säulen flankiert, ein mit Leisten eingefasstes Füllbrett - gewisser-

maßen die 'Fensterbank' -, auf dessen Mitte das Auge Gottes im Dreieck (man vergleiche übrigens damit die trianguläre Form des Berges; auch die Trias der Sonnenstrahlen verweist auf trinitarische Symbolik), umgeben von einer Strahlenglorie, erscheint. Dieses Motiv kommt nicht nur an Kanzeln protestantischer Kirchen bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein vor,<sup>62)</sup> sondern dürfte Friedrich auch von den Schriften J. Böhmes her bekannt gewesen sein. Das Auge Gottes ist begleitet von Ähren- und Rebenbündeln; diese überspannen es flachbogig und wiederholen so formal den oberen Rahmenabschluß.

Alle skulpturalen Applikationen des Rahmens weisen auf eucharistische Symbolik hin. In der Hochschätzung des Abendmahls macht sich ein Gedanke geltend, der dem Pietismus entstammt, dessen Zentraldogma, vor allem bei Zinzendorf, der Versöhnungstod Christi war.<sup>63)</sup> Durch den Genuß von Brot und Wein, Leib und Blut Christi also, werden nach pietistischer Lehre die einzelnen zur mystischen Gemeinschaft des pneumatischen Leibes Christi zusammengeschlossen. Die Eucharistie gilt für die Pietisten als das heilswirksame Mittel schlechthin.

Werner Hofmann<sup>64)</sup> und ihm folgend Jan Białostocki haben darauf aufmerksam gemacht, daß Friedrich "nicht den ans Kreuz geschlagenen Christus, sondern eine ihn verkörpernde Skulptur"<sup>65)</sup> dargestellt habe. Es ist dies nicht allein - wie Białostocki meint - ein Zeichen für die Abkehr von der traditionellen "Darstellung der biblischen Geschichte", sondern eine Abkehr von der Geschichte überhaupt. Friedrichs Bilder und auch der T.A. wollen nicht geschichtlich, sondern allegorisch verstanden sein.<sup>66)</sup>

Allegorie kann definiert werden als bildliche Konkretisierung des Mythos. Sie ist das in visueller Metaphorik sich aktualisierende Prinzip der negativen Theologie, die sich der Analogia entis bedient. Das heißt: Da über das im Mythos Gemeinte - Gott, Heilsgeschichte - sich nicht zulänglich sprechen läßt, drückt man dieses Ineffabile in der Begrifflichkeit 'weltlicher' Gegenstände, also Natur, aus. Literarisch gesehen, besteht die Allegorie nach Lausberg "im Ersatz des gemeinten

Gedankens durch einen anderen Gedanken, der zum gemeinten Gedanken in einem Ähnlichkeitsverhältnis steht".<sup>67)</sup> Wendet man diese, wie gesagt, auf literarische Phänomene bezogene Definition auf die Semantik dieses Bildes an, so läßt sich ermitteln:

Der gemeinte Gedanke ist das in Christus ersehnte Heil, die durch seinen Kreuzestod nach christlicher Lehre bewirkte Erlösung der Menschheit. Da diese - biblisch verheißene - Erlösung, wie die Ereignisse der Gegenwart zeigen, ausgeblieben ist und darum erst noch bevorsteht - nämlich in der Parusie, der Wiederkunft Christi am Ende der Zeit -, kann die 'reale' Kreuzigung, deren Darstellung in der voraufgegangenen Kunst noch thematisch war (diese Kunst diente übrigens ja noch der kirchlichen Orthodoxie), nicht mehr veranschaulicht werden. An ihre Stelle tritt das als Kultgegenstand verselbständigte Symbol "Kruzifix", also der Signifikant des Erlösungsgedankens. Indem dieses Symbol dadurch, daß es gemalt ist, seinerseits thematisiert wird, verliert es sozusagen seine Funktion als Kultgegenstand und wird zu einem Symbol des Symbols.

Warum aber diese Doppelthematisierung? Durch die Verdoppelung der Signifikanz-Ebenen wird eine Verfremdung und Distanzierung erreicht, die besagen soll, daß Christus nicht 'realpräsent' und folglich diese Welt ohne Heil sei. Der pessimistische Tenor im romantischen Gerede von der Götter- oder Gottesferne, der, säkularisiert gesprochen und vom Kopf auf die Füße gestellt, nichts anderes als das Unbefriedigtsein über die nicht gelösten gesellschaftlichen Antagonismen widerspiegelt, ist bei Friedrich nicht zuletzt durch seine in Kindheitserlebnissen wurzelnden traumatischen Schuldkomplexe, die von Carus bis Hartlaub 'Melancholie' genannt wurden,<sup>68)</sup> verschärft worden.<sup>69)</sup>

Über ein idyllisches Panorama, das sich Friedrich bei einer Wanderung darbot, schreibt er in seinem Tagebuch: "Kein Stein ist hier zu sehen, kein dürrer Zweig, kein abgefallen Laub, Friede, Freude und Unschuld und Leben atmet die ganze Natur."<sup>70)</sup> Vergegenwärtigt man sich Gemälde wie den 'Eichbaum im Schnee'

(Öl, 1821) oder den 'Klosterfriedhof im Schnee' (Öl, 1819),<sup>71)</sup> um nur einige zu nennen, auf denen kahle, krüppelige Bäume, dürre, abgefallene Zweige und Steine geradezu bildkonstituierende Funktionen von ikonologischer Valenz haben, so kann man, in diametraler Umkehrung der Aussage der Tagebuchnotiz, von Friedrichs Oeuvre sagen, es habe "Unfrieden", "Elend" bzw. "Leid", "Schuld" und "Tod" zumindest im weitesten Sinne assoziativ thematisiert. So ist denn auch das Bekenntnis Friedrichs zu werten, demzufolge er der Aufforderung, etwas Heiteres zu malen, nicht nachkommen könne, da er "mit heiterem Sinne trübe Lüfte und ernste düstere Landschaften darstellen würde".<sup>72)</sup>

In Friedrichs Bildern reflektiert sich nicht nur seine besondere individualpsychologische Disposition, sondern auch das Bewußtsein, in einer Epoche der Krise zu leben. Ähnlich wie Novalis in seinem Fragment 'Die Christenheit oder Europa' spricht auch Friedrich davon, daß "die Zeit der Herrlichkeit des Tempels und seiner Diener ... dahin (sei) und aus dem zertrümmerten Ganzen eine andere Zeit und ein anderes Verlangen nach Klarheit und Wahrheit hervorgegangen" sei.<sup>73)</sup>

(Der Mediävalismus (Mittelaltersehnsucht) der Romantik - eingeleitet durch Wackenroder, Tieck und Novalis -, der später in die Restauration führte ("Heilige Allianz!"), weil er eine ideologische Reaktivierung des Feudalprinzips bedeutete, hatte ursprünglich eine progressive Funktion, insofern nämlich, als die in ihm anklingende Wunschvorstellung von der Wiederherstellung des Universalreiches den damals noch wesentlich vom Dritten Stand gegen die Dynasten vorgetragenen Gedanken nationaler Einigung einschloß.)

Mit dem Ableben vergangener Epochen scheint für Friedrich auch die Geschichte ihr Ende gefunden zu haben. An ihre Stelle tritt die Offenbarung, der Mythos: die Antwort auf das Verlangen nach Klarheit und Wahrheit. Kleist hat das bereits in seinen "Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft", seiner Interpretation des 'Mönchs am Meer' (1808/9, Berlin)<sup>74)</sup> gesehen. Er sagt dort zu Beginn des berühmten Satzes von den

"weggeschnittenen Augenlidern": "Das Bild liegt ... wie die Apokalypse da ..." <sup>75)</sup>

Friedrich scheint F. Schlegels Postulate zur Mythologie:

"Es fehlt ... unserer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die Alten war"

und:

"Die neue Mythologie muß aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein" (76)

nur bis zu einem gewissen Grade eingelöst zu haben: formal koinzidiert sein Werk mit den romantischen Forderungen insofern, als Mythos thematisiert wird und mythisches Denken seine Vorstellungen beherrscht, inhaltlich jedoch weicht Friedrich von den Auffassungen des Schlegelkreises, dem auch Runge zuzuzählen wäre, ab, da für ihn das "Chaos", das Schlegel als die "höchste Ordnung" apostrophierte, <sup>77)</sup> tatsächlich aber die Negation des Heils, ebendieser höchsten Ordnung bedeutete. Während Runge und die Schlegel noch glaubten, der Kunst könne es gelingen, diese höchste Ordnung ins Werk zu setzen, und zwar hier und jetzt, als utopisches Korrektiv einer faktisch chaotischen Gesellschaft, glaubt Friedrich an eine solche Möglichkeit der Kompensation durch Kunst nicht mehr. Das Heil, d.h. die Befreiung des Menschen, war bei ihm ad Kalendas Graecas vertagt, aufs Jüngste Gericht, und die Kunst hatte nur die Funktion, das zu verdeutlichen. <sup>78)</sup>

### N a c h t r a g

Nach Fertigstellung des Manuskripts erschien die Darstellung von W. Geismeyer: Caspar David Friedrich. - Leipzig 1973.

Geismeyer schreibt S.19 f. über den T.A.:

"Erstaunlich hell-sichtig brachte er [= Ramdohr] sie [= die neue Tendenz der Landschaftsmalerei] 'mit einem Geiste in Verbindung ... , der die unglückliche Brut der gegenwärtigen Zeit und das schauerhafte Vorgesicht der schnell heraneilenden Barbarei ist ...' Diesen Geist, auf den Ramdohr anspielte, hat Carus in seinem Nachruf

auf den toten Freund später als 'die vulkanische Erschütterung' bezeichnet, 'welche, vom Jahre 1789 ausgehend, Europa umgestaltete' und die 'auf eigentümliche Weise wie in der Wissenschaft so auch in der Kunst widerhallte ...'"

Geismeyer geht es offensichtlich darum, Friedrich im Sinne der Kulturerbetheorie als progressiven Künstler zu vindizieren. Seine implizit vorgetragene These: Ramdohr habe gerade das fortschrittliche Moment Friedrichs, das sich aus dem Geist der Französischen Revolution ableite, getadelt. Undialektisch wird hier jedoch übersehen, daß Ramdohr, zwar von einer akademischen Position aus<sup>79)</sup>, durchaus einen materialistisch-aufklärerischen Standpunkt vertritt, der metaphysikfeindlich und antifeudal ist. In bezug auf die Landschaftsmalerei verlangt Ramdohr, ähnlich wie Goethe in seinem berühmten Ruysdael-Aufsatz: "Erst wenn die Landschaft etwas darstellt, was Beziehung hat auf die Lokalverhältnisse des Menschen, auf seine Sitten, Gebräuche, auf sein Leben überhaupt, kann man sagen, sie hat Ausdruck."<sup>80)</sup> Dieses Postulat einer Landschaftsmalerei fordert also, Kunst möge menschliche Interaktionsverhältnisse vorrangig thematisieren und sie zum Kriterium von Mimesis machen. Daß Friedrich diesem Kriterium nicht gerecht werde, indem er den realen, d.h. ökonomischen Nexus von Natur und Gesellschaft ignoriere und stattdessen diese Beziehung auf eine Mystifikationsebene sublimiere, führt Ramdohr auf Friedrichs und der Romantiker Bindung an die Höfe in den Hauptstädten (z.B. Dresden) zurück, "wo Zerstreung die Menschen verhindert, dasjenige, was außer dem Kreise des Geschäftslebens liegt, gründlich zu studieren, da wo Kunst und Wissenschaft hauptsächlich nur als Stoff zur leichten geselligen Unterhaltung genutzt wird, da, wo die übersättigte Sinnlichkeit in der Phantasie einen erneuten Reiz und einen vermehrten Genuß aufsucht." Im Einklang mit der pragmatistischen Anschauung der damals fortschrittlichen Bourgeoisie kritisiert Ramdohr die Ideologie des Neofeudalismus, der Arbeit als fluchwürdig betrachtet und einen esoterisch-konventikelhaften Mystizismus kultiviert: "... da, sage ich, werden solche Lehren Eingang finden, welche Wortspiele, Bilder, einseitig aufge-

faßte Tatsachen, in volltönende Phrasen gekleidet, für Kenntnisse und Weisheit verkaufen und besonders, was die Kunst betrifft, stets von Göttlichkeit und Gemütlichkeit schwatzen, ohne das erste Erfordernis von beiden, Wahrheit und Handfertigkeit, zu heischen!"<sup>81)</sup>

Ramdohr begreift Natur, den Gegenstand der Landschaftsmalerei, realiter als den Gegenbereich zum "Geschäftsleben", als den Ort der Rekreation und Erholung. Diesem "Freizeit"-Bereich schreibt er eine "pathologische", d.h. sinnlicher Erfahrung und dem Triebleben angemessene Qualität zu, daher sein Einwand gegen den Dresdner Romantikerkreis, daß es absurd sei, von einem Kunstwerk "pathologische Rührungen" zu erwarten. Statt die Natur - wie die Romantiker meinen - als Spiegelbild und Tempel Gottes im Bild (Altarbild obendrein!) zu genießen, solle man lieber in die reale Natur mit frischer Luft, Glanz der Sonne, Höhe der Berge usw. gehen, die "unmittelbar alle eure Organe" affizieren.<sup>82)</sup> Tendenziell ist bei Ramdohr also schon eine Auflösung von Kunst (Landschaftsmalerei) in Realität (wirkliche Natur) angedeutet. Vor dieser Konsequenz bewahrt ihn lediglich die Erkenntnis, daß Kunst - wie die Wissenschaft (beide Bereiche nennt Ramdohr stets zusammen) - eine geistige Form der Realitätsaneignung ist. Sein Postulat, Kunst möge "wahr" sein, beinhaltet, sie möge die objektiven Gegebenheiten adäquat, d.h. in einer richtigen Explikation, die sich überprüfen lasse, wiedergeben. Die andere von ihm erhobene Forderung nach "Handfertigkeit" der Kunst verlangt vom Künstler nicht nur die ideelle Reproduktion von Wirklichkeit, sondern auch die geeignete Realisation eben dieses Zweckes durch die künstlerisch-technischen Mittel. Kunst soll ihren Charakter als Arbeit nicht verleugnen. Gerade hiergegen wendet sich beleidigt Friedrichs Replik, in der die Auserwähltheitstheorie als Geschütz gegen den Materialitätscharakter des künstlerischen Prozesses eingesetzt wird: Friedrich räumt eindeutig der Gesinnung, der religiösen Intentionalität den Primat vor der materiellen Realisation ein (eine Analyse seiner Bilder zeigt freilich, daß er sie durchaus mit größter Sorgfalt angefertigt, somit "Handfertigkeit" nach wie vor noch als selbstverständliche Norm anerkannt hat).

Gerechterweise muß hier vermerkt werden, daß Ramdohr mit seiner Polemik, zumindest was Friedrich selbst betrifft (den er damals, wie er selbst zugab, persönlich gar nicht kannte), oft danebenzielte. (Das diskreditiert indessen nicht seinen eigenen Denkansatz und -anspruch!) Seine im rationalistisch-aufklärerischen Geist vorgetragene Kritik richtet sich weniger gegen Friedrich selbst, sondern erklärtermaßen gegen das romantische "System", kurz: gegen die damaligen irrationalen Rezeptionsformen von Kunst an den Höfen. Sein Vorwurf der "übersättigten Sinnlichkeit in der Phantasie" bezieht sich, schon von der Wortaussspielung her, auf das esoterische "Symphilosophieren" des damals tonangebenden Schlegel-Kreises, mit welchem Ramdohr Friedrich offenbar ungeprüft in Zusammenhang bringt. So trifft auch sein Vorwurf der "geselligen Unterhaltung", des seichten Amüsemments am Hofe in bezug auf Friedrich ins Leere, da Friedrich eher fürstenfeindlich eingestellt war und grundsätzlich Einsamkeit und Zurückgezogenheit geistreichelnden Causerien vorzog.

Friedrichs Sozialisations- und Enkulturationsprozesse haben sich in einem kleinbürgerlichen, durch pietistische Anschauungen geprägten Lebensraum abgespielt. Von daher resultieren auch - ähnlich wie bei Runge, der jedoch aufgrund seiner großbürgerlichen Herkunft eine größere Weltläufigkeit erwarb - seine ausgesprochene Geselligkeits- (nicht Gesellschafts-!)feindlichkeit, seine verinnerlichte Religiosität und asketische Züge (wie sie sich z.B. in der Ausstattung seines Ateliers zeigen). Die Fürstenfeindlichkeit, die er angesichts der Befreiungskriege betont, von deren Ende allgemein eine Verwirklichung der Volkssouveränität erwartet wurde, hat ebenfalls eine im Pietismus des 18. Jahrhunderts wurzelnde Tradition, insofern dessen Konventikelseparatismus mit seinen individualistischen Glaubenspraktiken auf einer Abneigung gegen das Staatskirchentum gegründet war, das als Cäsaropapismus begriffen wurde.<sup>83)</sup>

Zweifellos wohnten diesem kleinbürgerlichen Pietismus in sozialer und politischer Hinsicht progressive Momente inne (wie denn überhaupt solche Glaubensformen nur verhimmelte Manife-

stationen realer gesellschaftlicher Prozesse sind), doch lag dieses politisch protestierende Denken stets mit seinem irrationalen Faktor, der gläubige Naivität heischenden Innerlichkeit, in unauflöslichem Widerspruch. So konnte es denn auch geschehen, daß Friedrich aufgrund des Innerlichkeitskults eine Zeitlang (zumindest gilt dies bis zum Ausbruch der Freiheitskriege) Affinitäten zum neofeudalistischen Irrationalismus entwickelte, wie er von den Brüdern Schlegel, Schelling u.a. vertreten wurde, und zwar lag der identifikationsauslösende Berührungspunkt darin, daß das Konzept der Universalpoesie, d.h. der totalen Ästhetisierung der Außenwelt, argumentativ auf der Projektion der Kräfte einer göttlich gedachten Psyche ins Naturuniversum basierte, so daß dieses zum Tempel Gottes, Landschaftsmalerei als dessen Mimesis folglich zu einem säkularen Gottesdienst werden konnte.

Friedrich hat die Widersprüche seines Denkens kognitiv nicht bewältigen können. Seine Biographie zeigt, daß er an dem Konflikt zwischen den internalisierten Glaubensnormen, die ihn für alle Formen des Irrationalismus öffneten, und der Einsicht in die objektive Notwendigkeit einer Veränderung der politischen Verhältnisse gescheitert ist. Seine Melancholie und tiefe Depression hat soziopathische Züge; daß bei ihm - und zwar schon, wie gezeigt, beim T.A. - Religion ihre Erfüllung in der Eschatologie finden sollte, deutet darauf hin, daß Friedrich vor der Realisation der Aufhebung der Entfremdung resignierte.

---

Hier konnte und sollte es nicht darum gehen, statt wie bisher Friedrich gegen Ramdohr nun den Kunstkritiker gegen den Maler auszuspielen. In der früheren reaktionären Friedrich-Forschung hatte dieses Kontrastverfahren die Funktion, Ramdohrs Äußerungen abzuwerten, ja der Lächerlichkeit preiszugeben, um so ex negativo Friedrich zum Märtyrer zu stilisieren und seine hohe kunstgeschichtliche Kanonizität zu dokumentieren. Bedauerlicherweise greift auch jetzt Geismeyer, wenn auch von einem

humanistisch-emanzipatorischen Interpretationsansatz aus, latent diese Argumentationsfigur der Kontrastierung auf, um so Ramdohr restaurativer Tendenzen zu zeihen, Friedrich aber eine aus dem Geist der Französischen Revolution resultierende Progressivität zu attestieren. Geht man davon aus, Fortschritt(lichkeit) am Parameter der Realisation einer herrschaftsfreien Gesellschaft zu messen (wobei unter Herrschaft primär ökonomische begriffen wird, aus der sich alle anderen Herrschaftsformen ableiten), dann wird es jedoch schwer, wenn nicht gar unmöglich zu bestimmen, welcher der beiden, Ramdohr oder Friedrich, mehr "auf der Höhe der Zeit" gewesen ist.

Ramdohrs Theorien offenbaren einen großbürgerlich-kapitalistischen, der mit dem Stand der Produktivkräfte in seiner Zeit übereingeht. Es wäre falsch, aus der Tatsache, daß er in aestheticis eher dem Normenkanon des 18. Jahrhunderts verpflichtet ist, abzuleiten, dies sei ein Beweis für seinen Konservatismus. Entscheidend ist ja nicht, daß er sich diese Normen zu eigen macht, sondern wie dies bei ihm geschieht.

Wie wir gesehen haben, will er ja gerade beim Landschaftsbild Momente gestaltet sehen, die die Produktionsverhältnisse der Menschen, d.h. ihre ökonomischen Beziehungen zur Natur reflektieren.

Ramdohr affirmiert sein Zeitalter und glaubt optimistisch, daß in ihm Potenzen für die Befreiung des Menschen schlummern. Für ihn ist Rationalität - durchaus auch im ökonomischen Sinne - der Motor zur Aufhebung der Entfremdung (hier noch der durch das Feudalsystem hervorgerufenen Entfremdung!). Daher sträubt er sich gegen den romantischen Irrationalismus, dem er eine Tendenz zur Barbarei nachsagt (was im übrigen eine in der Tat "hellsichtige" Erkenntnis war - anders freilich, als Geismeyer sie deutet! -, betrachtet man die nicht eben rühmlichen Folgen der romantischen Innerlichkeit bis in die 30er Jahre dieses Jahrhunderts!).

Friedrich dagegen erleidet sein Zeitalter und glaubt dessen Positivität transzendieren zu können, indem er die Antizipation der gerechten Gesellschaftsordnung, welche er - anders

als Ramdohr - in seiner Zeit nicht entdecken konnte, größtenteils unbewußt in einer Bildsprache verschlüsselte, deren politischer Sinn kaum noch rezipierbar war.

Darin ist wohl auch einer der Gründe zu sehen, weshalb Friedrichs Oeuvre später im "Dritten Reich" ohne Schwierigkeiten sinnenfremdet entpolitisiert werden konnte, um desto stärker in den Dienst verlogener politischer Propaganda genommen zu werden.

### Anmerkungen

1) K. Privat (Hg.): Philipp Otto Runge. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten. - Berlin 1942, S.107 f. (Hervorhebungen von mir. Siehe auch: Ch. A. Isermeyer: Philipp Otto Runge. Berlin 1940, S.24.

2) Dazu Isermeyer, a.a.O., S.17 ff.

3) Vgl. Isermeyer, a.a.O., S.24 ff.

3a) Zum Problem der allgemeinen Rezeption der Französischen Revolution im romantischen Deutschland vgl. die Darstellung von J. Streisand: Deutschland von 1789 bis 1815. - 2.Aufl. Berlin (DDR) 1961 (Lehrbuch der dt. Gesch. / Beiträge Bd.5), S.16 ff.

4) Novalis, Hist.-krit. Ausg. Stuttgart 1965, Bd.2, S.395. Siehe auch: G. Schulz: Novalis in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten. Reinbek 1969, S.77. Ähnlich Friedrich Schlegel in seiner 'Lucinde' (hg. v. K. K. Polheim. Stuttgart 1964, S.8): "wir umarmten uns mit eben so viel Ausgelassenheit als Religion".

5) E. M. Arndt: Erinnerungen aus dem äußeren Leben. Leipzig 1840, S.310. Zit. nach W. Killy (Hg.): Zeichen der Zeit. Frankfurt/M - Hamburg 1960, Bd.2, S.40.

6) H. Steffens: Die gegenwärtige Zeit und wie sie geworden. Berlin 1817, Teil 2, S.804 f. Zit. nach W. Killy, Zeichen der Zeit, a.a.O., Bd.2, S.37 u. 38.

7) Vgl. hierzu R. Kühnl: Formen bürgerlicher Herrschaft. Reinbek 1971, S.21 ff. - H. Heller: Staatslehre. 3.Aufl. Leiden 1963 (bes. S.111). - J. Kulischer: Allgemeine Wirtschaftsgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit. 3.Aufl. München-Wien 1965, Bd.2, Buch 4 (= S.417 ff.).

8) Die Demokratisierung, besser: Anarchisierung, war aber nur auf die Interaktion "symphilosophierender" Geister beschränkt. Schlegel, der diese Anarchie unter dem Namen des "Chaos" propagiert, tadelt denn auch folgerichtig die dem Gesetz des Tauscherts unterliegende Gesellschaftsordnung: "der Fleiß und der Nutzen sind die Todesengel mit dem feurigen Schwert, welche den Menschen die Rückkehr ins Paradies verwehren" (Lucinde, a.a.O., S.34). Symbol dieser auf Effizienz zielenden Arbeitswelt ist für ihn der von der Aufklärung zum Patron erhobene Prometheus. Ihn straft er mit Verachtung: "Von ihm habt ihr es, daß ihr nie ruhig sein könnt, und euch immer so treibt ... Ein solches Beginnen ist niederträchtig. Prometheus ..., weil er die Menschen zur Arbeit verführt hat, so muß er auch arbeiten, er mag wollen oder nicht. Er wird noch Langeweile genug haben und nie von seinen Fesseln (sic!) frei werden." (S.37). Der Entwurf einer Utopie des "Müßiggangs" konnte jedoch in dieser Zeit konkret nur eingelöst werden von den traditionell oder erst neuerlich bevorrechtigten Gesellschaftsklassen: vom Adel und der Bourgeoisie. So kommt Schlegel auch zwangsläufig zu dem Schluß: "Unter allen Himmelsstrichen ist es das Recht des Müßiggangs was Vornehme und Gemeine unterscheidet, und das eigentliche Prinzip des Adels" (Lucinde, S.35).

9) Privat, a.a.O., S.108 (Hervorhebung von mir).

10) ebda. (Hervorhebungen von mir).

11) Zum Mythosbegriff vgl. H. Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirklichkeitspotential des Mythos, in: Terror und Spiel, Probleme der Mythenrezeption, hg. v. M. Fuhrmann, München 1971 (= Poetik und Hermeneutik IV), S.11-66. Blumenberg sieht zwei Manifestationsweisen des Mythos: Terror und Poesie. Letztere, die hier in Frage kommt, definiert er "als imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt und theomorpher Steigerung des Menschen" (S.13). Die etwas konkretere Definition Ernst Cassirers: "Myth is an objectification of man's social experience" (E.C.: The Myth of the State. New York 1955, S.57 f., zit. nach Blumenberg, a.a.O., S.14) kommt der in meinem Text intendierten Bedeutung des Wortes am nächsten, da sie zum Ausdruck bringt, daß Mythos als individueller oder kollektiver Versuch, heteronome Zwänge sublimierend zu bewältigen, zur Konstruktion einer mit realer Geschichte konkurrierenden imaginären Wirklichkeit wird. - Vgl. auch die Verwendung des Mythos-Begriffs bei den französischen Strukturalisten: C. Lévi-Strauss: The Structural Study of Myth, in: Journal of American Folklore 68 (1955), Nr.270 (= Kap.9 in: Strukturelle Anthropologie. Frankfurt/M 1967) und R. Barthes: Der Mythos als semiologisches System, in: R.B.: Mythen des Alltags. 2.Aufl. Frankfurt/M 1970, S.88-96 u.ö.

12) S. Johnson zitiert nach E. Behler: Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1966, S.73.- Zum "Witz" allgemein: W. Preisendanz: Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung, in:

Die deutsche Romantik, Poetik, Formen und Motive, hg. v. H. Steffen. Göttingen 1967, S.54 ff., hier S.67.

13) Zur 'Fantasie' vgl. ein 'Blütenstaub'-Fragment von Novalis: "Die Phantasie setzt die künftige Welt entweder in die Höhe oder in die Tiefe oder in der Metempsychose zu uns ... Wir werden mehr genießen als je, denn unser Geist hat entbehrt" (Athenäum, Eine Zeitschrift von A.W. Schlegel und F. Schlegel, ausgew. u. bearb. v. C. Grützmacher. Reinbek 1969, Bd.1, S.53). In Schlegels 'Lucinde' heißt es: "Er (sc. der "echte Buchstabe" als der "eigentliche Zauberstab") ist es mit dem die unwiderstehliche Willkür der hohen Zauberin Fantasie das erhabene Chaos der vollen Natur berührt, und das unendliche Wort ans Licht ruft, welches ein Ebenbild und Spiegel des göttlichen Geistes ist, und welches die Sterblichen Universum nennen" (S.25). - Zum 'Humor' in der Romantik vgl. Preisendanz, a.a.O., S.59.

14) Siehe W. Rasch: Die Poetik Jean Pauls, in: Die deutsche Romantik, a.a.O. (wie Anm.12), S.104. Jean Pauls Definition in: J.P., Sämtl. Werke, hist.-krit. Ausg., hg. v. E. Berend. Weimar 1935, I.Abt., Bd.11 (= Vorschule der Ästhetik), S.112.

15) Lit. zu Runges 'Tageszeiten': A.A.F. Milarch: Über P.O.R.'s 'Vier Zeiten'. Berlin 1821. - A. Hagen: Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Berlin 1857, Teil I, S.79 ff. E. Förster: Geschichte der dt. Kunst. Leipzig 1860, Teil 5, S.537. - H. Riegel: Gesch. der dt. Kunst seit Carstens u. Gottfr. Schadow. Hannover 1876, Teil I, S.237. - F.v. Reber: Gesch. d. neueren dt. Kunst. 2.Aufl. Leipzig 1884, Bd.I, S.252. - F.v. Boetticher: Malerwerke des 19. Jhs. Leipzig 1948 (= unv. Nachdr. d. Erstausg. v. 1891 ff.), Nr.3. - J. Görres: Die Zeiten, Vier Blätter nach Zeichnungen von P.O.R., in: Vereinsschriften d. Görresgesellschaft (1902), S.14 ff. - G. Pauli: Die Hamburger Maler der guten alten Zeit. München 1925, S.27 ff. - Thieme-Becker: Allg. Lex. d. bild. Künstler. Leipzig 1907 ff., Bd.29 (1935), S.210. - O. Böttcher: P.O.R., Sein Leben, Wirken und Schaffen. Hamburg 1937, Tf.15 f. - Isermeyer, a.a.O., S.127, Nr.18. - H.v. Maltzahn (Hg.): P.O.R.'s Briefwechsel mit Goethe. Weimar 1940 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd.51), S.37 ff. - V. Dirksen: Die Tageszeiten von P.O.R., Berlin o.J. (1948). - S. Waetzoldt: P.O.R.'s 'Vier Zeiten' und ihre Konstruktionszeichnungen, in: Anzeiger d. Germ. Nationalmus. Nürnberg 1954-59, S.234 ff. - J. Langner: P.O.R. in der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1963, S.12 ff., Abb.13 ff. - C.-W. Schumann: Katalog Deutsche Malerei des 19. Jhs., Kunsthalle Köln (29.4.-13.6.1971). Köln o.J. (1971), Nr.79.

16) Zitate nach Preisendanz, a.a.O., S.69.

17) A.W. Schlegel wendet sich in seinen 'Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst' (1. Teil: Die Kunstlehre; abgedr. in Auswahl in: W. Flemmer [Hg.] 'A.W.Sch.', Schriften. München o.J., S.83 ff., hier S.114) gegen eine sklavische Nachahmung

der Natur und gegen eine Überinterpretation des aristotelischen Satzes von den nachahmenden schönen Künsten: Wenn nämlich "Die Landschaftsmalerei ... bloß dazu (diente), im Zimmer gleichsam eine portative Natur um sich zu haben, wobei man froh sein würde, die gebirgigen Gegenden anzusehen, ohne der rauhen Witterung ausgesetzt zu sein und klettern zu müssen", dann wäre dies ein "bloßes Nachmachen, Kopieren, Wiederholen" (S.114). Naturnachahmung erstreckt sich A.W. Schlegel zufolge ausschließlich auf die Herausarbeitung des 'Wesentlichen' der Natur - und zwar sowohl der Natur des Gegenstandes als auch der Natur des ihn produzierenden bzw. re-produzierenden poetischen Subjekts - unter Fortlassung des Oberflächlich-Akzidentiellen. Hier also ein Rekurs auf die platonische Mimesis-Lehre. -

Vgl. auch D. Henrich: Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik, In: Nachahmung und Illusion, Kolloquium Gießen 1963, Vorlagen und Verhandlungen, hg. v. H.R. Jauss. 2.Aufl. München 1969 (= Poetik und Hermeneutik I), S.128-134. Henrich stellt fest, daß bei Fichte, Schelling und Hegel (die hier ausnahmsweise übereinstimmen) Natur als Gegenstand nachahmender Kunst gelehrt werde, "weil Kunst als eine von ihr ganz unterschiedene Dimension eigenen Ursprungs zu betrachten ist" (Henrich, S.130).

18) Fichte, Wes. d. Gel., 2.Vorl. Zit. nach R. Eisler: Wörterbuch der philosophischen Begriffe. 3.Aufl. Berlin 1910, Bd.2, S.846.

19) Schelling, Vorl. über das akad. Stud., 8.Vorl., zit. nach Eisler, a.a.O., Bd.2, S.847.

20) Zit. nach Eisler, a.a.O., Bd.2, S.847.

21) Zit. nach Eisler, a.a.O., Bd.2, S.847.

22) Friedrichs Werk war erstmalig wieder auf der Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 ins allgemeine Bewußtsein getreten (vgl. Text S.8 unten). Siehe: 'Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Kgl. Nationalgalerie Berlin 1906', hg. v. Vorstand der dt. Jh.-Ausst., Ausw. der hervorragendsten Bilder mit einleitd. Text v. H.v. Tschudi. München 1906 (der T.A. hier unter Abb.-Nr.515 aufgeführt). Während v.Tschudi Runge und den Nazarenern große Aufmerksamkeit widerfahren läßt, erwähnt er Friedrich nur mit einem beiläufigen Satz: "zu gleicher Zeit etwa erstrebt dasselbe (sc. wie Rohden) im fernen Norden ein anderer deutscher Maler, Kaspar David Friedrich" (S.XV). Die vor dieser Ausstellung erschienenen Kunstgeschichten von A. Rosenberg (Gesch. d. mod. Kunst, Bd.2: Die dt. Kunst. Leipzig 1894) und R. Muther (Gesch. d. Malerei im XIX. Jh. München 1893, Bd.1), die als repräsentativ für den damaligen Wissens- und Interessenstand bzgl. des 19. Jahrhunderts angesehen werden können, ignorieren, soweit ich sehe, Friedrich noch völlig. Nur C. Gurlitt (Die Kunst des 19. Jhs., Ihre Ziele und Thaten. Berlin 1900) widmet Friedrich, dessen Vornamen mit Kaspar Daniel übrighens

falsch wiedergegeben werden, einen kleineren Passus: hier wird Friedrich noch klassizistisch abgeurteilt, es wird ihm ein "Mangel an kunstgerechtem Aufbau" vorgehalten. Bemerkenswert aber, daß Gurlitt sich noch jeder mystifizierenden Verklärung Friedrichs enthält, wie sie später, namentlich bei Eberlein, die Regel wird.

Aus diesen Fakten erhellt, daß die 'Wiederentdeckung' Friedrichs eine Tat der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ist. Diese Wiederentdeckung war nicht rein zufällig. Die Gründe dafür sind im wesentlichen in einem nach dem Ersten Weltkrieg aufkommenden Bedürfnis nach 'moralischer Aufrüstung' zu suchen. Friedrich wird nun als Innerlichkeitsapostel aufgebaut - wobei die politischen Aspekte seines Denkens schlichtweg unterschlagen werden -, dessen einsiedlerhafte Suche nach Gott als vorbildlich herausgestellt wird.

23) "... daß in der Landschaftsmalerei namentlich Friedrich es war, welcher mit einem durchaus tiefsinnigen und energischen Geiste und auf absolut originale Weise in den Wust des Alltäglichen, Prosaischen, Abgestandenen hineingriff, und, indem er ihm mit einer herben Melancholie niederschlug, aus dessen Mitte eine eigentümlich neue, leuchtende poetische Richtung hervorhob" (C.G. Carus [Hg.]: Friedrich der Landschaftsmaler. Dresden 1841, Vorwort; neu abgedruckt in: Dokumente zur Morphologie, Symbolik und Geschichte, hg. v. W. Keiper u.a. Berlin 1944, dort S.8 f.; diese Schrift im folgenden abgekürzt: FdL). E. Sigismund (C.D. Friedrich, Eine Umrißzeichnung. Dresden 1943, S.76) teilt mit, daß "beim Dresdener Publikum eine wahre Wallfahrt zu dem Bilde" stattgefunden habe. - Siehe auch die bei Sigismund S.109, Anm.27 angegebenen Quellen.

23a) Siehe dazu unten Anm.51. Zur romantischen Theologie vgl. Friedrich Schleiermacher: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern, hg. v. H.-J. Rothert, Hamburg 1958 (Philos. Bibliothek 255). Ferner F.W. Kantzenbach: Fr.D.E.Schleiermacher in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. - Reinbek 1967 (rowohlts monographien Bd.126), S.49ff.

24) Zum T.A., der 1808 entstand (Öl auf Leinwand, 115 x 110 cm, nicht bez., Dresden, Gemälde-Galerie), vgl. folgende Lit.: H. Beenken: Das 19. Jh. in der deutschen Kunst. München 1944, S.249 ff. - O. Beyer: Die unendliche Landschaft. Bonn 1931, Farbt. - F. Nemitz: C.D.Fr. 4.Aufl. München 1949, S.21 ff., Farbt.2. - H.v. Einem: C.D.Fr., 2.Aufl. Berlin 1938, Abb.26 u. Farbt.1, passim. - H. Börsch-Supan: Die Bildgestaltung bei C.D.Fr., Phil.Diss. F.Ü.Berlin 1958, München 1960, S.29 f. - F. Bauer: C.D.Fr., Ein Maler der Romantik. Stuttgart 1961, S.41 f. - I. Emmrich: C.D.Fr., Weimar 1964, S.52 ff., 79 f., Abb.23. - H. Zimmermann: Dresdener Galerie Neue Meister. Leipzig 1964, S.15,64, Farbt.3 (mit Lit.-Verz.). Katalog Deutsche Romantik, Gemälde, Zeichnungen, Staatl. Museen zu Berlin, Nationalgalerie (Ost). Berlin 1965, Nr.59, S.62. - W. Sumowski: C.D. Friedrich-Studien. Habil.-Schr. Stuttgart 1966, Wiesbaden 1970, S.8,15,17,22,34,35,72,95,111,112,179,194,198,239.

25) R. Benz u. A.v. Schneider: Die Kunst der deutschen Romantik. München 1939, S.45.

26) Der Aufsatz von Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr erschien unter dem Titel: "Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt" (unterzeichnet: Dresden, 7.Jänner 1809). Diesem Aufsatz folgte eine für Friedrich sich einsetzende Entgegnung von Ferdinand Hartmann in der Zs. Phoebus, Ein Journal für die Kunst (Jg. 1808, 11./12. Stück: "Über Kunstaustellungen und Kunstkritik" = Febr. 1809). Friedrichs am 8.2.1809 verfaßter Brief erschien in fast wörtlichem Auszug April 1809 in der Zs. Journal des Luxus und der Moden, III. Er wird hier nach dem Abdruck bei Kurt Fassmann (Hg.): Briefe der Weltliteratur, 19. Jahrhundert: Künstler. München 1964, S.14-19, zitiert. Die in meinem Text aufgeführten Zitate finden sich dort S.14 f.

27) Privat, a.a.O., S.110.

28) Zit. nach G. Eimer: C.D. Friedrich und die Gotik. Hamburg 1963, S.19. Vgl. zur politischen Situation in Dresden K.H. Blaschke: Dresden, in: Handbuch der histor. Stätten Deutschlands. Stuttgart 1965, Bd.8: Sachsen, S.66-81, bes. S.75.

29) Hegel: Ästhetik. Frankfurt/M. o.J., Band 1, S.209.

30) FdL (zit. Anm.23), S.14 (Fragm.7).

31) FdL, S.17 (Fragm.14). Hervorhebung von mir.

32) ebda.

33) FdL, S.13 (Fragm.7).

34) FdL, S.14 (Fragm.7).

35) FdL. S.17 (Fragm.15).

36) FdL, S.11 (Fragm.1).

37) Hier ist besonders an den Traktat des Begründers der Accademia di San Luca, Federigo Zuccari, zu erinnern (L'Idée de' pittori, scultori, et architetti del Cavalier Federico Zuccaro, divisa in due Libri. Torino 1607. Faksimilierter Nachdruck besorgt v. D. Heikamp als Vol.II der 'Scritti d'Arte di F. Zuccaro'. Firenze 1961). Der erste Teil dieser Abhandlung ist 'Del disegno interno', der zweite 'Del disegno esterno' überschrieben. Zum philosophisch-kunsttheoretischen Gehalt dieser Schrift vgl. D. Mahon: Studies in Seicento Art and Theory. London 1947, bes. S.157 ff. Siehe auch E. Panofsky: Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Leipzig - Berlin 1924, S.47ff., S.106 (= Anm.199); A. Blunt: Artistic Theory in Italy 1450-1600. Oxford 1940, S.137 ff. (S.141: "Since he (= Zuccari) is writing for artists, he chooses to avoid the word idea, and prefers to it the phrase disegno interno." Disegno, ein Begriff, der den angeblich theologischen 'Idée' ersetzen soll, wird von Zuccari 'etymologisch' von 'segno di Dio' abgeleitet (vgl. Blunt,

S.142, Anm.1); R. W. Lee: Ut pictura poesis, The Humanistic Theory of Painting. New York 1967, S.61; N. Pevsner: Academies of Art, Past and Present. Cambridge 1940, bes. S.60.

Der neuplatonische Begriff 'disegno interno' wurde in die manieristische Kunstlehre von Giovanni Paolo Lomazzo eingeführt ('Trattato dell'arte delle pittura, scoltura, et architettura'. Milano 1582).

Der Vorwurf, den Ramdohr Friedrich macht - sicherlich hart und überspitzt und nur aus der gereizten Atmosphäre zu verstehen, die damals zwischen Klassizisten und Romantikern allgemein herrschte -, entbehrt gleichwohl nicht ganz der Grundlage. Friedrich ist in der Tat noch ganz der Tradition der (neu-)platonischen Erkenntnistheorie und Anthropologie verhaftet. So vertritt er, auch wenn dies nicht immer explizit bei ihm zum Ausdruck kommt, die Lehre von der Unsterblichkeit und Präexistenz der Seele. Das 'Schließen der Augen' deutet sowohl auf die dem Pietismus inhärente Mystik ( ) - Einfluß Böhmes! - als auch auf die platonische Anamnesis-Lehre (vgl. Platons Menon 81 B ff.) hin. Die Natur, der mundus sensibilis, wird für Friedrich zum mundus intelligibilis: Friedrichs Anthropopathisierung der Natur zeigt überdies Affinität zur Lehre Platons von der Welt ( ) - das (vgl. Timaios 92) - als

Ist auch nicht anzunehmen, daß Friedrich diese Quellen gekannt hat, so steht doch fest, daß er zumindest von deren interpretationsgeschichtlichen Modifikationen bei Herder, Schelling, Oken, ja auch Carus, Kunde erhielt (Einflüsse dieser Provenienz werden von Sumowski, a.a.O., S.112, angenommen. Siehe auch Sumowski: Gotische Dome bei C.D.Friedrich, in: Klassizismus und Romantik in Deutschland, Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlg. Schäfer, Schweinfurt. Ausstellung im Germ. Nationalmus. Nürnberg 1966, S.39-42, hier S.39: Der Tetschener Altar ist "Konsequenz aus Hamanns Lehre von der zweifachen Offenbarung Gottes in Schrift und Natur, aus Herders Pantheismus. Ihm war in einer Kreuzlandschaft der Ausgleich zwischen romantischer Naturreligion und Christentum gelungen, und zwar im Sinne des durch Christus zentrierten Pantheismus eines Novalis. Im Tetschener Altar stellt Friedrich dar, daß Gott sich in den Erscheinungen verbirgt und nur durch den Gekreuzigten sichtbar wird, der das Licht, Symbol des Logos, reflektiert.").

38) Zit. nach Sumowski, C.D.Fr.-Studien, a.a.O., S.15. (Siehe voraufgegangene Anmerkung).

39) Zit. nach W. Hofmann: Das irdische Paradies. München 1960, S.401.

40) Faßmann, a.a.O. (wie Anm.26), S.18 f.

41) Privat, a.a.O., S.126.

42) Faßmann, a.a.O., S.18 (Hervorhebung von mir).

43) Faßmann, a.a.O., S.17 (Hervorhebung von mir).

44) Eine 'vitalisierende', d.h. in sensuell-motorischen Kategorien angelegte Beschreibung des Bildes scheint mir durch

die ikonologischen Konsequenzen, die aus ihr gezogen werden können, gerechtfertigt zu sein. -

Der Begriff "Empfindung", den Friedrich als Zentralkategorie für Produktion und Rezeption von Kunstwerken benutzt (vgl. FdL, S.18, Fargm.17), reflektiert ja nicht nur das Moment von Sentimentalität ("Reizsamkeit"), etwa im Sinne der englischen Empfindsamkeitsdichtung (Richardson, Sterne, Young) oder Goethes "Werther", sondern hat durchaus auch eine physiologische Komponente. Phänomenologische Analysen, die die Syntax Friedrichscher Bilder auf geometrische Strukturen reduzieren (wie H. Börsch-Supans Dissertation; vgl. Anm.24) und sie so lesen, als seien sie in der Manier Kandinskys oder anderer Künstler des "Blauen Reiters" gemalt, sind daher dem Gegenstande teilweise inadäquat.

45) Vgl. Anm.43.

46) Taf.48 bei M. Goering: Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts von den Manieristen bis zum Klassizismus. Berlin 1940.

47) Zum Motiv des Sende- oder Eigenlichts sakraler Gegenstände vgl. auch Francesco Capellas 'Vier Heilige in Anbetung des Kreuzes' in Alzano Maggiore, S. Martino (1749; Abb.419 bei R. Pallucchini: Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts. München 1960, Text S.160): Hier überzieht der von dem fast in die Horizontale geneigten Kreuz ausgehende Schein die vier im Halbkreis stehenden Heiligen mit gleißendem Licht. - Das Kreuz in der (Eigenlicht-)Gloriole erscheint auf Alessandro Marchesinis 'Kreuzigung' in der Pfarrkirche Münsterschwarzach/Württemb. (Abb.195 bei C. Donzelli: I pittori Veneti del Settecento. Firenze 1957): Lichtfülle nur am Kreuzesquerholz.

48) Vgl. K. Lankheit: C.D.Fr. und der Neuprottestantismus, in: Deutsche Vierteljahresschr. f. Lit. u. Geistesgesch., 24 (1950), S.129-143. Lankheit, der einen bedeutenden Einfluß der Schriften Schleiermachers auf Friedrich annimmt, bezieht sich im wesentlichen auf E. Troeltsch: Die Bedeutung des Protestantismus für die Entstehung der modernen Welt. München - Berlin 1928. Friedrichs religiöse Anschauungen seien nicht pantheistisch, sondern panentheistisch (so Lankheit, S.133).

49) "Die Wolken, wie sie zuweilen auf Gebirgshöhen soffitenartig hinter einander verschoben sich zeigen, sind sehr gut beobachtet", schreibt Heinrich Meyer in der 'Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung' (Jg.1809, Neujahrsprogramm, S.III) in bezug auf den dem T.A. als Vorlage dienenden Sepia-Karton von 1806/7 (vgl. unten Anm.51).

50) Zur Psychologie der Farben vgl. auch Herder: "Es ist zu beweisen, daß die grüne Farbe die fühlbare Farbe sei, gleichsam der Ton unseres Auges, wo es mit den Fühlerven zusammenhängt. Die rothe Farbe regt zu sehr auf und sticht gleichsam, die schwarze bürstet [?] und reißt aus [?]; die

grüne und blaue Mittelfarben auf Gefühl, blaue des Erhabenen, grüne des Angenehmen, weißrothe des Schönen" (Herders Sämmtl. Werke, hg. v. B. Suphan. Berlin 1892, Bd.8, S.101 = 'Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume [1778], 5. Politik und Naturlehre des Gefühls'). Dazu Runge's Farbentheorie: "Das Licht ist die Sonne, die wir nicht ansehen können, aber wenn sie sich zur Erde oder zum Menschen neigt, wird der Himmel rot. Blau hält uns in einer gewissen Ehrfurcht, das ist der Vater, und rot ist ordentlich der Mittler zwischen Erde und Himmel ..." (Brief an Daniel v. 7. 11. 1802; Privat, a.a.O., S.132). Vgl. auch 'Farbenkugel und andere Schriften zur Farbenlehre'. Stuttgart 1959 (bes. §§ 9 ff.: Mischfarben Violett, Grün, Orange).

51) Abb.25 bei H.v. Einem, a.a.O. Diese "Säpie" (vgl. Morgenblatt für die gebildeten Stände, 8.2.1808, S.132) entstand wohl auf Anregung Kosegartens (so E. Sigismund, a.a.O., S.76). Ob der Karton von vornherein als Studie zu einem in Öl ausgeführten Altarbild gedacht war, wie allgemein angenommen wird, ist nicht ganz sicher. Offenbar war erst die allgemeine Bewunderung, die die Innovation dieser Zeichnung erregte, Anlaß für die Gräfin Thun und Hohenstein (auf Schloß Tetschen in Böhmen), danach für ihre Schloßkapelle von Friedrich einen Altar gestalten zu lassen. Der T.A. wurde Weihnachten 1808 zur Besichtigung freigegeben (siehe v. Einem, a.a.O., S.36). Vgl. zu den Entstehungsbedingungen des Bildes auch den Katalogtext von H. Börsch-Supan: in: Caspar David Friedrich 1774-1840. Romantic Landscape Painting in Dresden, ed. W. Vaughan, H. Börsch-Supan, H.-J. Neidhardt. - London 1972 (Exhibition Tate Gallery 6.9.-16.10.72), Nr.33 (S.63). Irma Emmrich: C.D.Friedrich. Weimar 1964 schreibt (S.54), der T.A. sei "auf einem mit schwarzem Tuch verhangenen Tisch in dem nahezu leeren Raum" der Thun und Hohensteinschen Kapelle aufgestellt gewesen, und sie vergleicht diese Präsentationsform - durchaus affirmativ! - mit dem modernen Ausstellungsstil.

51a) Siehe Abbildungen 19 und 29 bei v. Einem, a.a.O.

52) Zur Perspektive siehe E. Panofsky: Renaissance and Renascences in Western Art. New York 1969 (Harper Torchbooks 1947), S.122: "In short, the space presupposed and presented in Hellenistic and Roman painting lacks the two qualities which characterize the space presupposed and presented in 'modern' art up to the advent of Picasso: continuity (hence measurability) and infinity". Vgl. ders.: Das perspektivische Verfahren Leone Battista Albertis, in: Kunstchronik N.F. 26 (1914-15, Sp.505 ff.) und ders.: Die Perspektive als symbolische Form, in: Vorträge der Bibl. Warburg 1924-25, S.258 ff. Daß und inwiefern in der quattrocentistischen Kunsttheorie (und der ihr folgenden Kunsttheorie), namentlich in der Perspektiv-Lehre, das durch geometrische Konstruktion ermöglichte 'infinito', insofern es zugleich ein neuplatonischer Begriff ist, theologische und kosmologische Implikationen aufweist, braucht hier nicht näher ausgeführt zu werden.

53) Siehe Abbildungen 28 und 75 bei v. Einem, a.a.O. Bei letzterem Gemälde, das ca. 1820 entstand, kehren Motive der Sepiazeichnung von 1806/7 wieder.

54) Faßmann, a.a.O., S.17.

55) Vgl. dazu C.G. Carus: Neun Briefe über Landschaftsmalerei. Villingen 1948, passim.

56) Faßmann, a.a.O., S.16.

57) Vgl. damit die Zeichnung Friedrichs aus der Berliner Sammlung Julius Freund (Sumowski, C.D.Fr.-Studien, a.a.O., Abb.239), die nach Sumowski (S.72) ins Jahr 1814 zu datieren ist, während Börsch-Supan (a.a.O., S.84) noch an Eberleins Auffassung im Ausst.-Kat. der Kunsthandlung Kühl (1928, Nr.72) festhielt und hierin ein Alternativprojekt zum T.A. sah. - Auf dieser Zeichnung flankieren zwei fialenähnliche Gebilde das Altarbild: deutlich ein Rückgriff auf gotisches Formenvokabular, wie es von trecentistischen Altartafeln her bekannt ist.

58) Faßmann, a.a.O., S.16. Zur Gotik-Rezeption siehe G. Eimer, a.a.O., und W.D. Robson-Scott: The Literary Background of the Gothic Revival in Germany. Oxford 1965.

59) Abb.58 bei v. Einem, a.a.O. Die Federzeichnung (32 x 25 cm) befindet sich in der Mannheimer Kunsthalle.

60) Schubert: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1808, S.7 f.

61) "Über dem mittelsten Engel steht im reinen Silberglanz der Abendstern" (Friedrich, s. Faßmann, a.a.O., S.17). Als - freilich nur formales - Äquivalent vgl. Martin Knollers Fresko der Chorkuppel in der Klosterkirche Ettal von 1769 (Goering, Dt. Malerei des 17.u.18. Jhs., a.a.O., Tafel 77).

62) Vgl. den Artikel von L. Kraute in: Lexikon der christl. Ikonographie, hg. v. E. Kirschbaum (+). Freiburg 1968 ff., Bd.1, Sp.221-4 (mit neuester Lit.), ferner H. Aurenhammer: Lex. d. christl. Ikonogr. Wien 1959-67, Bd.7, S.259).

63) K. Heussi: Kompendium der Kirchengeschichte. Tübingen 1960, § 106 v.

64) W. Hofmann: Das irdische Paradies, a.a.O., S.139: "Der Gekreuzigte erscheint nicht als unmittelbare Vision, sondern bereits in ein Bildwerk umgesetzt. Die Natur bildet einen Andachts- und Stimmungsraum - nicht unähnlich den 'ästhetischen Kirchen', den musealen Weiheräumen der Romantik".

65) J. Białostocki: Romantische Ikonographie, in: J.B.: Stil und Ikonographie. Dresden o.J., S.156-181, hier S.168.

66) Das verbietet freilich nicht eine Ermittlung des histo-

risch-politischen Gehalts solcher Allegorien! Denn selbst da, wo Friedrich politisch wird - etwa beim 'Chasseur im Walde' (v. Einem, a.a.O., Abb.59) -, bedient er sich der Allegorie und hieroglyphisiert er sein Thema zu etwas Zeitlos-Ahistorischem. -

F. Schlegel sagt in seiner 'Lucinde' (a.a.O., S.78): "Nur was allmählig fortrückt in der Zeit und sich ausbreitet im Raume ist Gegenstand der Geschichte. Das Geheimnis einer augenblicklichen Entstehung oder Verwandlung kann man nur erraten und durch Allegorie erraten lassen." (!!)

Vgl. auch Preisendanz, a.a.O., S.71, der eine andere Äußerung Schlegels zitiert, und zwar folgende: "Das Höchste kann man eben, weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen."

67) H. Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik. 3.Aufl. München 1967, S.139 (= § 423).

68) C.G. Carus: Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten. Leipzig 1865, Bd.2, S.205 ff. - G.F. Hartlaub: C.D. Friedrichs Melancholie, in: Zeitschr.f.dt.Vereins f.Kunstwiss. 8 (1941).

69) Es ist bekannt, daß Friedrich als Kind beim Schlittschuhlaufen ins Eis einbrach; beim Versuch, ihn zu retten, ertrank sein Bruder. Als Bemühung, den daraus resultierenden Schuldkomplex zu bewältigen, hat Marcel Brion Friedrichs Bild 'Die gescheiterte Hoffnung' gedeutet.

70) C.D. Friedrich: Bekenntnisse im Wort, ausgew. u.m.einem Nachw. vers. v. K.K.Eberlein. Berlin 1939, S.10 (Hervorhebung von mir).

71) Abbildungen 73 und 74 bei v. Einem, a.a.O.

72) FdL, S.15 (Fragm. 9).

73) FdL, S.20 (Fragm.22). Dazu übrigens Eimer, a.a.O., S.37.

74) v.Einem, a.a.O., Abb.28.

75) Kleist, Sämtl. Werke. Leipzig o.J (Insel), S.1100.

76) Beide Zitate in: Athenäum, hg. v. C. Grützmacher, a.a.O., Bd.2, S.174 (Rede über Mythologie).

77) Siehe Preisendanz, a.a.O., S.64. Vgl. dazu Schlegels 'Lucinde' (a.a.O., S.45): "Die Gesellschaft ist ein Chaos, das nur durch Witz zu bilden und in Harmonie zu bringen ist."

78) Vgl. Friedrichs 'Gedicht' (Eberlein [Hg.], Bekenntnisse, a.a.O., S.5):

"Dunkelheit decket die Erde  
Ungewiß ist aller Wissen doch nur  
Es leuchtet im Abend der Himmel  
Klarheit strahlt von oben.  
Sinnet und grübelt wie ihr auch wollt  
Geheimnis bleibet euch ewig der Tod  
Aber Glaube und Liebe sieht  
Freude und Licht jenseits dem Grabe."

79) Ramdohr beruft sich in seiner Polemik auf Lairesse und Valenciennes ("Traité de perspective", Kap.7 § 4).

80) Zitiert nach Sigrid Hinz: C.D.Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. Berlin (DDR) 1968, S.152.

81) Hinz, a.a.O., S.156 f.

82) Hinz, a.a.O., S.154.

83) Vgl. dazu Heussi (wie Anm.63), § 106.