

Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ und die romantische Kunstreligion¹

[aus: EuropaChorAkademie (Hrsg.): Ludwig van Beethoven: Missa solennis,
Mainz o.J. [2005]. S. 133-149.

Ludwig van Beethoven und Caspar David Friedrich Perspektiven eines Vergleichs

Beethoven gilt innerhalb der Musikgeschichte als der erste radikale ästhetische Individualist, dessen große Werke je auf ihre Weise den unnachahmlichen Geist des „Originalgenies“ ausdrücken, darin aber zugleich das Selbstverständnis des Menschen als frei denkendem, fühlendem und handelndem Wesen widerspiegeln sollen, der im Sinne der philosophischen Aufklärung mündig geworden ist, alle dogmatischen Fesseln abgeworfen hat und damit auch die Vormundschaft der Kirche. Vor solchem Hintergrund wurde Beethovens Musik zwar stets als zutiefst human, nie jedoch als „fromm“ empfunden. Dem entspricht die Tatsache, daß es von ihm nur ganz wenige der Kirchenmusik zugehörige Werke gibt und darunter nur eines, das einen den Symphonien, Klaviersonaten oder Streichquartetten vergleichbaren Rang beanspruchen kann, eben die *Missa Solemnis*. Bemerkenswert ist zudem der Umstand, daß sie Beethoven selbst in der Subskription als sein „*gelungenstes Werk*“ (l'œuvre le plus accompli) bezeichnet und dem Kyrie in der gedruckten Ausgabe das Bekenntnis „Vom Herzen – möge es zu Herzen gehen“ vorangestellt hat. Durch eine derart persönliche Auszeichnung des Werks betont Beethoven aber wohl zugleich dessen Distanz zu jeder Funktionalität oder konkreten liturgischen Ein-

¹ Der vorliegende Beitrag ist eine beträchtlich umgearbeitete und erweiterte Fassung des 1991 unter dem Titel „Bilder des Erhabenen – Zur Aktualität des Diskurses über Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ in dem von Wolfgang Welsch und Christine Pries herausgegebenen Band *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, Weinheim 1991, S. 107-127, veröffentlichten Aufsatzes des Verfassers.

Damals wurde in einer Anmerkung auf folgende Forschungsliteratur verwiesen: „Zur Konzeption und Resonanz der Ausstellung vgl. Helmut Börsch-Supan, „Berlin 1810. Bildende Kunst“, in: *Kleist-Jahrbuch* 1987, Berlin 1987, S. 52-75. Die zeitgenössische Diskussion über das Bild ist vielfach kommentiert worden, wobei jedoch der von Brentano und Arnim verfaßte Ausgangstext nie in seiner vollständigen handschriftlichen Fassung berücksichtigt worden ist. Daraus ergaben sich u.a. Fehlschlüsse hinsichtlich der Bearbeitung des Textes durch Kleist. Diese werden im folgenden durch Rekurs auf eine Fotokopie des Manuskripts korrigiert, die mir freundlicherweise vom Freien Deutschen Hochstift zur Verfügung gestellt worden ist. Als wesentliche Beiträge seien genannt: Helmut Börsch-Supan, „Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs ‚Mönch am Meer‘“, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. XIX, 1965, S. 63-76; Philip B. Miller, „Anxiety and Abstraction: Kleist and Brentano on Caspar David Friedrich“, in: *Art Journal* 33, 1974, S. 205-210; Barbara Ransch-Trill, „Caspar David Friedrich's Landschaftsbilder auf dem Hintergrund der ästhetischen Theorie Kants“, in: *Kunst und Kunst-erziehung. Beiträge zur Kunsterziehung, Kunstgeschichte und Ästhetik*, hrsg. von Winfried Schmidt, Göttingen 1975, S. 119-133; Bodo Brinkmann, „Zu Heinrich von Kleists ‚Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‘“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 44, 1981, S. 181-187; Jörg Träger, „...Als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.‘ Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist“, in: *Kleist-Jahrbuch* 1980, Berlin 1982, S. 86-106; Gerhard Kurz, „Vor einem Bild. Zu Clemens von Brentanos ‚Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner‘“, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1988, Tübingen 1988, S. 128-140. Die eigenen Überlegungen wurden erstmals im Mai 1986 unter dem Titel *Philosophische Reflexionen zu Kleists und Brentanos ‚Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‘* im Rahmen einer Vortragsreihe der Freien Universität Berlin zur Diskussion gestellt.

In den Jahren seit Veröffentlichung des Aufsatzes ist selbstverständlich viel an neuerer Forschungsliteratur zum Thema hinzugekommen. Der wichtigste Titel ist hier die erste kritische Edition des gesamten Textmaterials in: Lothar Jordan und Hartwig Schultz (Hrsg.), *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*. Ausstellungskatalog des Kleist-Museums Frankfurt (Oder) 2004, samt den dort publizierten Essays von Hilmar Frank, Hartwig Schultz und Bernhard Greiner. Als weitere nach Publikation des Aufsatzes des Verfassers aus dem Jahre 1991 erschienene Beiträge seien genannt: Regine Prange, „Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs. Zum Verhältnis von Fläche und Raum“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 34/2. 1989, S. 280-310; Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000; Helmut Börsch-Supan, *Der Mönch an der Spree. Caspar David Friedrich zwischen Geschichtslast und Repräsentationslust*, Berlin 2001; Rolf-Peter Janz, „Mit den Augen Kleists. Caspar David Friedrichs ‚Mönch am Meer‘“, in: *Kleist-Jahrbuch* 2003, S. 137-149; Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003; Hilmar Frank, *Aussichten ins Unermeßliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*, Berlin 2004. Heinz Brüggemann, „Religiöse Bildstrategien der Romantik. Die ästhetische Landschaft als Andachtsraum und als Denkraum“, in: Alexander von Bormann (Hrsg.), *Romantische Religiosität*. Wiesbaden 2005. Auf eine detaillierte Auseinandersetzung mit allen genannten Beiträgen wurde im folgenden allerdings verzichtet.

bindung. Adorno spricht deshalb sogar von der „Paradoxie, daß Beethoven überhaupt eine Messe komponierte“ und verweist in seiner Analyse vor allem auf das „ästhetisch Brüchige“ in der gesamten Faktur der Messe, wodurch sie sich als eine im Zeichen der Autonomie der Kunst geschichtlich eigentlich längst überholte Form auf selbst zum Problem werde. Ein äußeres Indiz dafür ist die Tatsache, daß das Werk im Widerspruch zu seiner „wahren“ Gattung in einer orthodoxen Kirche in St. Petersburg als „Oratorium“ uraufgeführt wurde und in Wien im Kärntnertortheater zunächst nur auszugsweise unter dem die liturgische Funktion gänzlich verleugnenden Titel *Drei große Hymnen* als bloßer „Vorspann“ zur Uraufführung von Beethovens neunter Symphonie erklang, deren später von Richard Wagner als Vorwegnahme der neuen Form des „Musikdramas“ gerühmtes Chorfinale das eigentliche Ereignis des Konzerts darstellte.

Als ein mit Beethovens großer Messe durchaus vergleichbares, die Tradition religiöser Kunst im Zeichen ästhetischer Autonomie zugleich in Erinnerung rufendes und neu reflektierendes singuläres Werk läßt sich im Bereich der Malerei das unter dem später eingeführten, aber seitdem kanonischen Titel *Der Mönch am Meer* bekannte Bild von Caspar David Friedrich zur Diskussion stellen, das erstmals 1810 in Berlin öffentlich gezeigt wurde und nunmehr in der Alten Nationalgalerie zu bewundern ist.

Auch wenn man Friedrich im Gegensatz zu Beethoven als einen „frommen“ Künstler bezeichnen möchte, entzieht er sich in ähnlicher Weise den üblichen ästhetischen Kriterien und sprengt im metaphorischen wie im buchstäblichen Sinne den für solche Bilder zuvor gültigen Rahmen. Dies läßt sich wiederum exemplarisch am zeitgenössischen Diskurs über den *Mönch am Meer* studieren, zu dem so bedeutende Künstler wie Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist beigetragen haben².

Die von Caspar David Friedrich vollzogene Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst und Religion vor dem Hintergrund der Geschichte des christlichen Tafelbildes und in Verbindung mit einer bis in die ästhetische Moderne hineinwirkenden originären Konzeption freier Landschaftsmalerei³ hat darüber hinaus philosophische Implikationen, die wiederum die Deutung der *Missa Solemnis* jenseits ihrer vordergründigen Einordnung in die Tradition der Kirchenmusik berührt⁴.

Die Vieldeutigkeit des ästhetischen Diskurses und der Gestus philosophischer Ästhetik

Die von den Dichtern Brentano, Arnim und Kleist begleitend zur erstmaligen öffentlichen Ausstellung in Berlin verfaßten Äußerungen über das Bild von Caspar David Friedrich führen insgesamt verschiedene Rollen vor, die persönliche Ansichten mit möglicherweise tatsächlich aufgefangenen Dialogfragmenten und fiktiven Kommentaren so vermischen, daß der Leser zunächst irritiert, dann jedoch zu einer eigenen Stellungnahme herausgefordert wird, weil der Geltungscharakter des ganzen Diskurses letztlich in der Schwebelage bleibt. Zu den involvierten Rollen gehören ebenso die des Philosophen, des Kunsthistorikers, des Kunstkritikers und des Künstlers, aber auch die des bloßen Kenners oder „Liebhäbers“, bis hin zur fragenden Haltung von Kindern, die - von ihren Gouvernanten dazu aufgefordert - in ganz unbefangener Weise auf das Bild reagieren. Heterogen wie die Rollen ist dementsprechend das Vorverständnis der Beteiligten, in das wiederum Bildungsgut der damaligen Zeit von Ossians Gesängen und Kosegartens Uferpredigten bis hin zu Fichtes Philosophie des absoluten Idealismus Eingang findet. Diese ganze Bildreflexion ist also von beträchtlicher Komplexität.

² Die Zitate aus dem eigenen Aufsatz des Jahres 1991 wurden - allerdings mit modernisierter Orthographie - dort, wo es notwendig war, dem nunmehr verbindlichen Wortlaut der Edition des ganzen Textmaterials in dem Katalog *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* (cf. Anm. 1) angepaßt.

³ Vgl. hierzu vor allem Robert Rosenblum: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, London 1975. Deutsche Ausgabe: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik: von C.D. Friedrich zu Mark Rothko*, München 1981. Rosenblum postuliert die Existenz einer „merkwürdigen Nordroute“ in der Entstehung der modernen Abstraktion, die von Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* ihren Ausgang nehme, von Mondrian fortgesetzt werde und in der „transzendenten Abstraktion“ eines Pollock, Rothko oder Newman kulminiere.

⁴ Hier ist - vor dem Hintergrund des schon erwähnten Essays von Adorno - vor allem auf die 2003 im Bärenreiter-Verlag Kassel erschienene Monographie *Ludwig van Beethoven: Missa Solemnis* von Sven Hiermke zu verweisen, der die eigentliche Intention dieses Werk in Anspielung auf Kants Bestimmung der „Grenzen reiner Vernunft“ als „*Allegorie der menschlichen Erkenntnisunfähigkeit göttlicher Dimensionen*“ bezeichnet.

Der gesamte Text enthält vier in ihrer Sprechhaltung höchst unterschiedliche Abschnitte: eine im Manuskript gestrichene Eingangspassage, ein Selbstbekenntnis in auktorialer Rede, eine Folge von sechs dialogisch inszenierten Auftritten diverser Betrachterinnen und Betrachter vor dem Bild sowie als abschließendes Räsonnement eine vergleichende Bilddeutung aus der Feder von Brentanos „Herzensbruder“ Achim von Arnim. Der Text ist insgesamt Ausdruck der Heterogenität des Diskurses schon in seiner Schreibform. Entsprechend ungewiß bleibt seine Botschaft: Der Autor geht mit seinem Begleiter weiterhin über das Bild diskutierend nach Hause, wo er sich „*noch befindet und auch in Zukunft anzutreffen sein wird*“. Für wen, wenn nicht für den mitdenkenden Leser?

Durch die Nähe zum Phänomen und dank der letztlich hypothetisch bleibenden Weise der Argumentation unterscheidet sich dieser ganze Diskurs signifikant vom autoritativen Habitus philosophischer Ästhetik, wie sie in jener Zeit vor allem durch Schellings posthum unter dem Titel *Philosophie der Kunst* publizierte Vorlesungen der Jahre 1802 bis 1805 sowie durch dessen 1807 gehaltene Akademie-rede *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* repräsentiert wird. Das vorrangige Ziel einer solchen Philosophie besteht weniger in der Auslegung eines Diskurses, der sich an einzelnen herausragenden Werken orientiert, als in dem Versuch, Kunst insgesamt als „geschlossenes, organisches und ebenso in allen Teilen notwendiges Ganzes“ zu konstruieren.⁵

Allerdings zeigen gerade die Passagen über die Malerei, welche Kluft zwischen begrifflicher Konstruktion und ästhetischer Exemplifikation sich hier auftun kann: Im Einklang mit dem hierarchischen Aufbau seiner Theorie zwingt Schelling die Malerei in ein längst obsolet gewordenen normatives System der Bildgattungen. Daher erscheint das für die neuartige Konzeption des romantischen Bildes im Werk von Caspar David Friedrich so wesentliche Genre der Landschaftsmalerei von vornherein als mindere „*Kunststufe*“, weil es im Gegensatz zur Historienmalerei, zu der vor allem die religiöse Malerei der christlichen Tradition gehört, nur auf „*empirische Wahrheit*“ aus sein könne.⁶ Immerhin gestattet Schelling dem Maler, die Darstellung von Landschaft auch als Hülle zu gebrauchen, „*durch die sie eine höhere Wahrheit durchscheinen läßt*“. Die Idee selbst bleibe jedoch „*gestaltlos*“, und es sei Aufgabe des Betrachters, sie aus dem „*formlosen Wesen*“ herauszufinden.⁷ Eben in der ungewöhnlichen Art der Gestaltung der Idee aber besteht, ästhetisch gewendet, die eigentliche Innovationskraft der Kunst von Caspar David Friedrich.

Der autoritative Gestus solcher philosophischer Begründung vernachlässigt den faktischen Widerstreit im ästhetischen Diskurs, der sich nur durch Rückgang auf die konkrete Erfahrung der Werke schlichten läßt, um sodann wieder neu entfacht zu werden. Das durch die Form der Theorie nahegelegte Vorurteil vom Primat eines begrifflich vorordnenden Denkens gegenüber einer das noch Unvertraute reflektierenden Anschauung hat Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* mit unverkennbarer Anspielung auf Schellings Philosophie der Kunst besonders wirkungsvoll attackiert: „*Der alte unheilbare Krebs der Philosophie kriecht hier rückwärts, daß sie nämlich auf dem entgegengesetzten Irrwege der gemeinen Leute, welche etwas zu begreifen glauben, bloß weil sie es anschauen, umgekehrt das anzuschauen meinen, was sie nur denkt.*“⁸

Clemens Brentano und die kritische Funktion des ästhetischen Subjektivismus

Ganz anders ist der Gestus, mit dem der Dichter Clemens Brentano den Diskurs über Friedrichs *Mönch am Meer* eröffnet. Er verhält sich gegenüber dem Anspruch allgemeiner begrifflicher Konstruktion ebenso skeptisch wie gegenüber der aus *Kants Kritik der Urteilskraft* geläufigen Annahme eines „jedermanns Zustimmung ansinnenden“ ästhetischen Gemeinns (sensus communis aestheticus)⁹. Vielmehr urteilt Brentano zunächst entschieden als einzelner, im Rückzug auf seine -

⁵ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1966, S. 1.

⁶ Ebd., S. 189.

⁷ Ebd., S. 188.

⁸ Jean Paul, „Vorschule der Ästhetik“ (1804), in: ders., Werke, Bd.V, Darmstadt 1967, S. 23.

⁹ Zum Kontext dieser für die Ästhetik der Aufklärung zentralen Diskussion vgl. Verf., „Ästhetik“, in: Ulfert Ricklefs (Hrsg.): *Fischer Lexikon Literatur*. Frankfurt am Main 1996, Bd. I, S. 107-143.

durchaus als prekär verstandene - eigene Subjektivität, wie er dies in einem in demselben Jahr an den Maler Philipp Otto Runge gerichteten Brief bekennt: „*Wenngleich mein ganzes Leben aus einer beständigen Reflexion und Beschauung bestanden hat, so war leider ihr Gegenstand kein besseres Kunstwerk, als meine arme Person, welche mir endlich, beschämt und geärgert, daß ich ihr immer in die Augen sah, den Rücken drehte.*“¹⁰

Das Scheitern fortwährender Selbstbespiegelung im fremden Werk ist jedoch eher in dessen Eigensinn als in der eigenen Borniertheit begründet. Kein Diskurs kann jenen in konkreter ästhetischer Erfahrung jeweils neu und anders sich zeigenden Sinn ein für allemal erschöpfen, d. h.: „*Um ein tüchtiges Urteil über ein einziges Werk zu fällen, welches mehr als ein Selbstbekenntnis sein sollte, [...] müßte man mit der größten Seele den unermesslichen Kreis der Anschauungen durchlaufen und aufgefaßt haben.*“ Das aber ist ersichtlich unmöglich.

Als das Verhältnis von Begriff und Anschauung im ästhetischen Urteil kritisch reflektierender Philosoph hatte Immanuel Kant in seiner zwei Jahrzehnte zuvor veröffentlichten *Kritik der Urteilskraft* allerdings nur gefordert, das eigene Urteil „*gleichsam*“ an die ganze Menschenvernunft zu halten, also „*an anderer, nicht sowohl wirkliche, als vielmehr bloß mögliche Urteile.*“¹¹ Solche „Ansinnung von jedermanns Beistimmung“ mit Anspruch auf bloß subjektive Allgemeinheit würde sich also in eigentümlicher Weise zwischen Selbstbekenntnis und objektiv gültiger, generalisierender Behauptung bewegen. Brentanos Überspannung des Problems hat zur Folge, daß nunmehr die Instanz des Kunstwerks mit seinem irreduziblen „Eigensinn“ entscheidend gestärkt wird: Dessen Anspruch manifestiert sich nicht nur im Scheitern reiner Selbstbespiegelung sondern auch im Entzug jenes möglichen Sinnes, wie er sich im utopischen Horizont eines ästhetischen Gemeinsinns konsolidieren könnte. Es geht also um ein Moment der Geltung, das sich gerade in der Erfahrung der Grenzen eines jeden Diskurses zeigt, der sprachlich zu artikulieren und argumentativ zu begründen versucht, „was uns ein Werk ‚eigentlich‘ zu sagen hat“. Da das Bedürfnis nach einem solchen Konsens andererseits offenbar anthropologisch verankert ist und durch entsprechende ästhetische Erziehung gestärkt werden kann, besteht die „List der Vernunft“ hier also darin, die ästhetische Erfahrung in gemeinsamer Reflexion zu bereichern und zu vertiefen, ohne daß sie sich doch zu einem für alle einleuchtenden Abschluß bringen ließe.

Im übrigen fordert nicht einmal der geradezu provozierend vorgetragene Subjektivismus Brentanos als *ultima ratio* ergriffenes Schweigen oder Exklamationen von der Art, in die er einen Besucher der Berliner Ausstellung angesichts des Bildes von Friedrich ausbrechen läßt: „*Groß, unbegreiflich groß!*“ Der Ausruf ist in eine jener Dialogszenen eingebettet, die uns Brentano als angebliches Protokoll in der Rolle eines „*auf die Äußerungen der verschiedenen Beschauer*“ lauschenden Beobachters vorführt.¹²

Die im Manuskript gestrichene Eingangspassage lautet: „*Nichts hat mich seit langer Zeit so wunderbar überrascht, als zwei Landschaften des Malers Friedrich von Dresden auf der hiesigen Kunstausstellung. Indem sie durch ihre ungemeine Einzelheit in Inhalt und Ausführung meine ganze Aufmerksamkeit fesselten, indem sie mir eine unwiderstehliche Achtung für die Kraft des Künstlers, solches aufzufassen und malen zu wollen, und eine tiefe Rührung für sein Gemüt, das solches zu malen liebt, einflößten, blieb es mir dennoch unmöglich, das vor diesen Bildern zu empfinden, was er empfunden haben muß, um sie malen zu wollen, und was ich in der Natur vor solchen Gegenden und Szenen doch auch gefühlt habe, was er mir aber nicht wiedergeben konnte, und blieb mir endlich vor diesen Bildern nichts, als eine hohe Achtung für den Maler und schier keine für das Bild.*“

Brentano konstatiert hier also eine Fremdheit und einen Mangel: die sich entziehende Intention des Malers und die enttäuschte eigene Erwartung. Beides wird als Mitteilung allerdings durch die Strei-

¹⁰ Brief an Philipp Otto Runge vom 21.01.1810 (Clemens Brentano, *Briefe*, Bd. II, Nürnberg 1951, S. 12). Vgl. auch Ingrid Mittenzwei, „Kunst als Thema des frühen Brentano“, in: *Clemens Brentano*, hrsg. von Detlev Lüders, Tübingen 1978, S. 192-215.

¹¹ Immanuel Kant, „Kritik der Urteilskraft“, in: *Werke*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1963, Bd. 5, S. 389.

¹² Die Zitate entsprechen, soweit sie nicht vom Wortlaut des Manuskripts abweichen, dem in modernisierter Orthographie abgedruckten Text in: Clemens Brentano, *Werke in zwei Bänden*, Bd. 1, München 1972, S. 470-474. Abweichungen und Ergänzungen werden nach dem Abdruck im Katalog *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* (Anm. 1), S. 40-46, zitiert.

chung wieder zurückgenommen¹³. Nun aber konfrontiert Brentano das Bild direkt mit seiner Sicht der Realität, und zwar in der Weise, daß er zunächst die Erfahrung des Erhabenen in der Natur evoziert und dann in einem Akt ästhetischer Imagination in den Bildraum eintritt, um sich als Betrachter *vor dem Bild mit der Figur im Bild* zu identifizieren: „*Es ist herrlich, in unendlicher Einsamkeit am Meeresufer unter trübem Himmel auf eine unbegrenzte Wasserwüste hinzuschauen, und dazu gehört, daß man dahin gegangen, daß man zurück muß, daß man hinüber möchte, daß man es nicht kann, daß man alles zum Leben vermißt, und seine Stimme doch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, in dem einsamen Geschrei der Vögel vernimmt, dazu gehört ein Anspruch den das Herz macht, und ein Abbruch, den einem die Natur tut. Dieses aber ist vor dem Bilde unmöglich, und das was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch den mir das Bild tat, indem es denselben nicht erfüllte, und so wurde ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wohin ich mit Sehnsucht blickte, die See, fehlte ganz. Dieser wunderbaren Empfindung nun zu begegnen lauschte ich auf die Äußerungen der verschiedenen Beschauer um mich her, und teile sie als zu diesem Gemälde gehörig mit, das durchaus Dekoration ist, vor welchem eine Handlung vorgehen muß, indem es keine Ruhe gewährt.*“

Der Blick auf die „unbegrenzte Wasserwüste“ läßt Brentanos Reflexion unmittelbar mit Kants Ästhetik des Erhabenen assoziieren: Denn in der *Kritik der Urteilskraft* fungiert das Meer gleichermaßen als *Exemplum* des Mathematisch-Erhabenen mit seinem Übermaß an Größe, wie des Dynamisch-Erhabenen mit seinem Übermaß an Kraft. Hervorgehoben wird darüber hinaus der Konflikt zwischen ästhetischer und teleologischer Betrachtungsweise: Ist das Meer nach Zweckbestimmungen des Verstandes ein „*weites Reich von Wassergeschöpfen*“, so wird es dem für das Zweckwidrige eines Eindrucks empfänglichen und vom Spiel der Imagination unterstützten „Augenschein“ zum „*alles zu verschlingen drohenden Abgrund*“. ¹⁴ Den von Kant mit dem Oxymoron einer „negativen Lust“ umschriebenen ambivalenten Gefühlszustand des Erhabenen steigert Brentano wiederum zu einem Widerstreit zwischen „Anspruch“ des Herzens und „Abbruch“ der Natur: Der sehnliche Wunsch, die Erfahrung des Abgründigen ins Ideale zu wenden und „hinüberzugehen“, wird schroff zurückgewiesen.

Distanz zu Kant und dessen vorromantischem Kunstverständnis markiert dagegen Brentanos Blickwechsel beim Übergang von der Erfahrung der Natur zur Erfahrung des Bildes. Dessen Wirkung ist gerade nicht wie bei Kant auf „*Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur*“¹⁵ eingeschränkt. Die angesichts der realen Natur beschworene Dialektik von Anspruch und Abbruch wird vom Bild nicht gemäß einer seit der Antike gültigen Doktrin bildnerischer Darstellung „nachgeahmt“; es handelt sich weder um ein realistisch noch idealistisch zu verstehendes „Abbild“ erhabener Natur. Der Abbruch, den das Bild dem Herzensanspruch tut, ist anderer Art: Er ist nicht Reflex eines vorgängigen Natureindrucks *im Bild*, sondern resultiert aus einer quasi-dialogischen Beziehung *zwischen Bild und Betrachter*.¹⁶

Der Betrachter muß seine Einstellung ändern, weil das Bild eben nicht der gängigen Erwartung entspricht. Das bedeutet umgekehrt: Entspräche es der Erwartung, so könnte es seine Schwäche kaum verleugnen; kein Bild vermag das Widerspiel von erhabenem Eindruck und physischer Bedrohung angesichts der realen Natur glaubwürdig zu konservieren. Kant jedenfalls meinte es mit seiner Beschwörung des Übermaßes an Größe und Macht als Erfahrungsbasis ernst und sah offenbar für die Darstellung solcher Natur in der Kunst ähnlich wie im Falle der Darstellung des Göttlichen nur die

¹³ Hartwig Schultz merkt in seiner Edition des Textes (a.a.O. S. 38) an, daß die Streichung auch von Kleist stammen könnte, dem das Manuskript zur Publikation in den *Berliner Abendblättern* vorlag. Dann hätte diese Streichung Brentano und Arnim zumindest nachträglich überzeugt, da die Passage nicht in die 1828 von beiden Autoren in der Zeitschrift *Iris* veröffentlichte Druckfassung aufgenommen wurde. Für die ästhetische Selbstreflexion Brentanos bleibt diese Passage gleichwohl höchst aufschlußreich.

¹⁴ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a.a.O., S. 360.

¹⁵ Ebd., S. 330.

¹⁶ Vgl. hierzu Kurz, „Vor einem Bild“, a.a.O., der die Rezeption als notwendiges Moment der Bilderfahrung bezeichnet. (S. 133.).

Bescheidung mit schlechtem Abglanz: Wer das Erhabene in der unverstellten Macht seiner Wirkung in der Realität nicht ertragen könne, der nehme Zuflucht zu „*Bildern und kindischem Apparat*“¹⁷.

Auch Caspar David Friedrich wendet sich explizit gegen die alte Doktrin einer Nachahmung der Natur im Bild. Jedoch ist das damit sich grundsätzlich neu stellende Problem bildnerischer Darstellung für ihn zugleich eine willkommene Herausforderung. Er verändert den Darstellungsmodus, indem er das Verhältnis des Subjekts zur Natur unter Bedingungen des Erhabenen im Bild selbst thematisch werden läßt.¹⁸ Die romantische Ästhetik neigte bekanntlich dazu, die in der Kunst artikulierte Subjektivität mit dem Ich des Künstlers gleichzusetzen. Einige der insgesamt höchst sparsamen Äußerungen des Malers weisen in diese Richtung. So sagt er anlässlich der *Betrachtung einer Sammlung von Gemälden*, jedes Bild sei „*mehr oder weniger eine Charakterstudie dessen, der es gemacht*“.¹⁹ Also vermuteten Zeitgenossen mit einigem Recht, daß sich Friedrich in der Figur des meditierenden „Mönchs“ selbst dargestellt habe.

In dem *Auszug eines Briefes des Malers Friedrichs aus Dresden, über eines seiner Gemälde*²⁰ ist nur von einem „Mann“ die Rede, der „*tiefsinnig am Strande geht*“. Hinweise auf eine mögliche Selbstdarstellung und die für narrative Assoziationen ergiebige Kennzeichnung des Mannes als „Mönch“ werden also vermieden. Allerdings deutet Friedrich das transzendierende Moment der Darstellung - den angesichts der Weite des Meeres geweckten Wunsch „hinüberzugehen“ - im Sinne des religiös Erhabenen: „*Und sännest Du auch von Morgen bis zum Abend, bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das unerforschliche Jenseits!*“²¹

Nun sagt das Bild nicht auf eindeutige Weise, wie seine Darstellung verstanden werden soll. Auch läßt sich dessen „Eigensinn“ nicht mit der Intention des Künstlers identifizieren; seine Lesart stellt nur eine unter mehreren miteinander konkurrierenden Möglichkeiten der Auslegung dar. Eine solche Konsequenz legt jedenfalls der Text Brentanos nahe: Die Identifikation des Betrachters vor dem Bild mit dem sinnierenden Mann im Bild mag die vermutete Intention des Künstlers einbeziehen; sie muß sich jedoch nicht in deren schlichter Übernahme erschöpfen. Naive Gleichungen gehen nicht auf. Dies gehört gleichfalls zum „Abbruch“, den das Bild dem Herzensanspruch des Betrachters tut.

Brentano konzentriert sich zunächst auf das Scheitern der Erwartung, daß das Bild jene Erfahrung widerspiegele, die der Betrachter angesichts des Erhabenen in der Natur gemacht hat: Als Medium des „Hinübergehens“ schien sich die Weite des Meeres der Sehnsucht des am Ufer Sinnenden nicht zu verschließen. Ganz anders ist die Erfahrung beim „Eintritt“ in den imaginären Raum des Bildes: Der Betrachter glaubt nunmehr den Gegenstand seiner Sehnsucht verloren zu haben. Das Meer wirkt wie eine jeglichen Wunsch nach Transzendierung verweigernde schwarze Wand, und dieser Eindruck wird durch die aufgesetzten weißen Wellenkämme eher noch verstärkt. Doch macht der Betrachter gerade dadurch eine neuartige nunmehr dem Bilde selbst eigentümliche Erfahrung des Erhabenen: Die ist: Die anfängliche Enttäuschung verwandelt sich nunmehr in eine „*wunderbare Empfindung*“, die freilich nicht in der Weise aufzulösen ist, wie es Kants *Analytik des Erhabenen* am Beispiel der Naturerfahrung im Sinne eines ästhetisch evozierten Bewußtseins moralischer Überlegenheit nahelegt. Das „Zwischen“ von Bild und Betrachter bleibt dunkel. Daher das Bedürfnis, die quasi-dialogische Beziehung zu erweitern und auf „*Äußerungen verschiedener Beschauer*“ zu lauschen, die Friedrichs Bild im Gang durch die Ausstellung kommentieren und über ihre unterschiedlichen Eindrücke miteinander diskutieren. Die Dialektik von Anspruch und Abbruch wird dadurch allerdings nicht zum Stillstand gebracht.

Stimmen einer Ausstellung

¹⁷ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a.a.O., S. 366.

¹⁸ Vgl. wiederum Kurz, „Vor einem Bild“, a.a.O., der von der „*selbstreflexiven Struktur*“ des zur Diskussion stehenden Bildes spricht (S. 136).

¹⁹ *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hrsg. von Sigrid Hinz, Berlin 1968, S. 101.

²⁰ Mitgeteilt von Helmut Börsch-Supan in seinem Beitrag „Berlin 1810. Bildende Kunst“, a.a.O., S. 74 f.

²¹ Börsch-Supan, a.a.O., S. 74. Eine solche Intention entspräche im übrigen Hiemkes schon zitierte Vermutung, daß die Beethovens *Missa Solemnis* eine implizite „*philosophische Botschaft*“ enthalte, die mit einem Aufweis der „*menschlichen Erkenntnisunfähigkeit göttlicher Dimensionen*“ gleichbedeutend sei (cf. Anm. 4).

Die wie eine Folge von Theaterszenen arrangierten Auftritte und Gespräche umfassen gleichermaßen oberflächliches Gerede und grüblerische Spekulation, ohne daß sich der vom Bild entfachte Widerstreit im Konsens der Verständigen verflüchtigen würde. Die ganz verschiedenartigen Äußerungen seien „zu diesem Gemälde gehörig“, auch wenn es den Akteuren als bloße „Dekoration“ für ihr Bedürfnis nach Selbstinszenierung erscheint. Dies hat zur Konsequenz, daß es aller Besserwisserei, Abwehr oder Gleichgültigkeit zum Trotz „keine Ruhe gewährt“. Sein Anspruch erfüllt sich gerade dadurch, daß es sich jedem Versuch eines fixierenden Zugriffs entzieht. Brentano mokiert sich über das Gerede; dies zeigt der unverkennbar ironische Ton seines angeblichen Protokolls, der aber nicht so durchgängig ist, daß er die Diskussion insgesamt als bloßes Kunstgeschwätz disqualifizieren würde.

Die Folge der Äußerungen beginnt mit der unvermeidlichen Frage nach den Bedingungen des ästhetischen Urteils, kantianisch formuliert: der Wirkung des Bildes auf unser „Vermögen der Lust und Unlust“. Der als erster sich äußernde Besucher begnügt sich mit einer rühmenden Floskel: Das Bild sei „unendlich tief und erhaben“. Das banausische Mißverständnis der ihn begleitenden Person, die die Tiefe und Erhabenheit des Bildes wörtlich zu nehmen versucht, verdeutlicht beiläufig die Schwierigkeiten in der Begründung eines solchen Urteils. Andere Äußerungen dokumentieren das Ausweichen vor dem neuartigen, spezifischen Anspruch des Bildes.

Die Kinderfrage „Was stellt das Bild dar?“ wird mit topographischen Bestimmungen („Dies ist die See bei Rügen“), Bildungsreminiszenzen („Ossian schlägt vor diesem Bild in die Harfe“) oder alltagspsychologischen Erklärungen beantwortet. Aufschlußreicher sind die Äußerungen enttäuschter Erwartung: Eine „Erzieherin“ vermißt die dem Genre des Bildes gemäße Staffage. Vor allem befremden die Einsamkeit der Mönchsgestalt und die Leere des Bildraums: Wenn doch wenigstens „ein Segel herantriebe“. - Tatsächlich hatte der Künstler in der Vorzeichnung auf der Leinwand zwei auf das Ufer zutreibende Schiffe vorgesehen und sie erst später getilgt.²² Beides - Einsamkeit und Leere - aber sind Insignien des Erhabenen. Im Bilde können sie ihre Wirkung freilich erst entfalten, wenn das bloße Faktum durch eine singuläre ästhetische Ausdrucksform überhöht wird. Die Privation selbst ist „undarstellbar“.

Brentano thematisiert das Problem auch mit Mitteln des Sprachwitzes: So grübelt ein Kunstverständiger darüber, wie ein Künstler „so nasse Dinge so trocken malen will“, während ein anderer Betrachter die Produktionsvoraussetzungen als Kreisbewegung beschreibt. Auf die Feststellung, „er weiß doch, was er malt“, antwortet er: „Und malt auch, was er weiß, und fühlt es, und denkt es, und malt es.“

Caspar David Friedrich selbst hat diese Verschränkung von Wissen, Gefühl und malerischem Können immer wieder betont, zugleich aber erkannt, daß der im Bild schließlich sich manifestierende Sinn nicht als Intention vorwegzunehmen ist: „Mir selbst ist was ich darstellen will, und wie ich es darstellen will, auf gewisse Weise ein Rätsel.“²³ - Kunstverständige, die inzwischen über nahezu alle relevanten Quellen verfügen, neigen dazu, das Problem einer Fixierung des Sinnes im Prinzip als gelöst anzusehen. So meint der führende Friedrich-Forscher Helmut Börsch-Supan, die Natur erscheine in diesem Bild „gleichsam wie ein Bilderrätsel“, dessen Sinn sich durch „Mitdenken in dieser Bildersprache“ enthülle wie ein „anschaulich gewordener Begriff“.²⁴ Als wichtiges Element wird der Himmel genannt, der „einen Widerstreit von Dunkelheit und Licht“ symbolisiere, „was in dieser Sphäre des Religiösen, die der Himmel bei Friedrich stets ist, als göttliche Verheißung von Erlösung und ewigem Leben zu deuten ist“²⁵. Wer den Himmel nicht so erfährt, hat der das Bilderrätsel also nicht gelöst?

Auf weniger gelehrte Versuche der „Bildinquisition“ scheint jene Bemerkung gemünzt zu sein, die Achim von Arnim in dem den Text beschließenden Rasonnement einem Mann in den Mund legt, der wie Brentanos aus der Ich-Perspektive berichtender Protagonist die Auftritte der Ausstellungsbesucher vor dem Bild beobachtet hat: „Es ist gut, daß die Bilder nicht hören können, sie hätten sich sonst

²² Dokumentiert wurde dies von Börsch-Supan, der das Bild erstmals mit Hilfe von Infrarotaufnahmen untersucht hat („Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs ‘Mönch am Meer’“, a.a.O., S.68f.).

²³ Der Satz findet sich in der schon zitierten Abschrift eines Briefes in: Börsch-Supan, „Berlin 1810. Bildende Kunst“, a.a.O., S. 75.

²⁴ Börsch-Supan, „Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs ‘Mönch am Meer’“, a.a.O., S. 64.

²⁵ Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, München 1973, S. 83.

schon längst verschleiert, die Leute gehen gar zu unzüchtig mit ihnen um und sind fest überzeugt, sie ständen hier wegen eines geheimen Verbrechens am Pranger, das die Zuschauer durchaus entdecken müßten.“ Aber trifft dieser Verdacht nicht auch die zitierte Art von ikonographischer Entschlüsselung?

Achim von Arnim und das Problem des kunsthistorischen Diskurses

Im übrigen vertritt jener auf den Diskurs insgesamt zurückblickende Beobachter eine Position, die der von Brentano nach Aufarbeitung seiner anfänglichen Enttäuschung so herausgestellten „wunderbaren Empfindung“ mit deutlicher Reserve begegnet. Das Urteil dieses zweiten Beobachters der Szene ist - mit Schleiermacher²⁶ gesprochen - nicht von divinatorisch einfühlsamer, sondern von komparativ distanzierter Art. Er stellt das Singuläre in eine von kunsthistorischem Wissen gestützte Vergleichsreihe: Was Friedrich den holländischen Malern an Gefühl voraus habe, das büße er ihnen gegenüber an technischer Fertigkeit ein.²⁷ Darin reflektiert sich im übrigen Arnims eigene Ansicht; denn Jahre später rühmt er den die Naturszenarie ungleich „realistischer“ darstellenden Karl Friedrich Lessing als denjenigen Maler, der erreicht habe, was Friedrich lediglich zu malen wünschte.²⁸

Der von Arnim imaginierte Beobachter im Text lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Diskurs im ganzen zurück; doch scheint die Reflexion des Bildes immer noch nicht zum Zentrum des Darstellungsproblems vorgedrungen zu sein: „*Wer später sich nach den Küstenbewohnern umsähe*“, nach Gestalten also, wie sie der Vergleich mit holländischen Seestücken erwarten läßt, der „*fände immer noch in dem Kapuziner alle Veranlassung das auszusprechen, was mehrere der Zuschauer in einer überschwenglich allgemeinen Vertraulichkeit allen laut mitgeteilt haben*“.

Die Einsamkeit des „Mönchs“ und der Versuch, sich als Betrachter vor dem Bild mit der Gestalt im Bild zu identifizieren, waren andererseits schon Zielpunkt des den inszenierten Auftritten vorangehenden, in der Ich-Perspektive niedergeschriebenen Textes von Brentano. Dessen Gestus prägt auch eine Reihe von Äußerungen innerhalb der Dialoge, wodurch deren personale Zuordnung zweideutig wird: Die „Tiefenstruktur“ des ganzen Textes stimmt nicht mit der Perspektivierung des Diskurses gemäß den vordergründig zugeteilten Sprecherrollen überein.²⁹

Dadurch bleibt auch die Verantwortung für das Gesagte in einem eigentümlichen Schwebezustand. Dies entspricht durchaus jener von der radikalen Romantik und hier wiederum vor allem von Brentano verfochtenen Pluralisierung des Ichs, die mit einer prinzipiellen ironischen Distanz zu allen endgültigen Rollenfixierungen einhergeht³⁰.

Heinrich von Kleists „bestimmtes Urteil“ als Versuch einer existentiellen Aneignung des Bildsinnes

In der Wiedergewinnung eines ganz persönlich zu verantwortenden und dadurch ironisch nicht zu relativierenden Standpunktes liegt Kleists spezifischer Einsatz in diesem Diskurs. Seine Stellungnahme zu Friedrichs Bild beansprucht nichts Geringeres, als daß sie „*nunmehr ein bestimmtes Urteil ausspricht*“.³¹

²⁶ Schleiermachers bis heute aktuell gebliebene *Hermeneutik* begründet, inwiefern das adäquate Verstehen von Kunstwerken eine dialektische Verschränkung beider Zugangsweisen erfordert: des am Besonderen orientierten, subjektbezogenen divinatorischen Verstehens und des am Allgemeinen orientierten, objektbezogenen komparativen Verstehens. (Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, *Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers*. Frankfurt/M. 1977)

²⁷ Der Vergleich mit den Bildkonstruktionen holländischer Landschaftsmalerei ist Gegenstand des Aufsatzes von Michael Brötje, „Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 19, 1974, S. 43-88.

²⁸ *Achim und Bettina in ihren Briefen*, hrsg. von Werner Vordtriede, Frankfurt a.M. 1961, S. 915 (Brief vom 18.10.1830).

²⁹ Diese Vielschichtigkeit verkennt Börsch-Supan, wenn er meint, daß die Dialoge die Reaktion des Berliner Publikums einigermaßen getreu wiedergeben dürften („Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs ‘Mönch am Meer’“, a.a.O., S. 74).

³⁰ Vgl. hierzu vor allem Karl-Heinz Bohrer: *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, Frankfurt am Mainz 1987.

³¹ So steht es in der von Kleist nachträglich am 22.10.1810 veröffentlichten *Erklärung* zu seiner eigenwilligen und wohl auch eigenmächtigen Redaktion des ursprünglichen Textes von Brentano und Arnim. Der von Kleist neu gefaßte Text erschien

Dieser Anspruch mutet zunächst merkwürdig an, da Kleist Brentanos aus der Ich-Perspektive verfaßte Eingangspassage zu den *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* nahezu unverändert übernommen und darüber hinaus noch einige Satzfragmente aus den Dialogen einmontiert hat, so daß mehr als die Hälfte des Textes Zitat bleibt. Der fremde Anteil gilt Kleist nun jedoch nur noch als „Buchstabe“ - „der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist“, sei sein Eigentum.³² Die beanspruchte Authentizität ist also mit einem Akt persönlicher Beglaubigung verknüpft. Kleist sieht seine eigene existentielle Situation in Friedrichs Bild widergespiegelt. Oder nur in der Beschreibung des Bildes? Nicht von der Hand zu weisen ist die Möglichkeit, daß Kleist das Bild gar nicht selbst in der Ausstellung betrachtet, sondern nur nach den Vorgaben von Brentano und Arnim imaginiert hat.

Auffällig bleibt, daß Kleists Text das Brentano-Zitat an der Stelle abbricht, an der sich der Protagonist dem Diskurs der Ausstellungsbesucher zuwendet, um die monologische Situation aufzuheben. Kleist dagegen versteht das Verhältnis weiterhin als einsame Reflexion und radikalisiert die subjektive Zwiesprache mit dem Bild bis zu einem Punkt, an dem - mit Lyotard gesprochen - das Erhabene aufscheint „als Augenblick, der das Chaos der Geschichte unterbricht“³³. Dieser Augenblick ist nicht konservierbar. So qualifiziert Kleist schließlich seine „eigenen Empfindungen“ als „zu verworren“, um im Sinne des beanspruchten „bestimmten Urteils“ mitgeteilt werden zu können. Daß er sich schließlich doch noch durch den Diskurs der anderen „belehren“ lassen wolle, damit er seine Empfindungen künftig „ganz auszusprechen wage“, hebt die monologische Situation durchaus nicht auf, sondern verweist eher auf die Notwendigkeit, mit dem Artikel für die *Berliner Abendblätter* nunmehr zu einem Ende kommen zu müssen.

Wie einsam und ratlos sich Kleist existentiell erfuhr, zeigen frühere briefliche Äußerungen zum prinzipiellen Problem der Mitteilung von Empfindungen: „Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht malen, und was sie uns gibt sind nur zerrissene Bruchstücke“.³⁴ Fragment bleibt auch die Mitteilung der Empfindungen vor Friedrichs Bild oder anlässlich der Imagination seines Bildes. Der Abbruch, den es dem Herzensanspruch tut, spiegelt sich im Abbruch einer ästhetischen Reflexion, die das Verworrene ohnehin nicht aufzuklären vermag. „Undarstellbar“ ist daher für Kleist insbesondere die Empfindung des Erhabenen, aber in welchem Sinne? Er erfährt ja das Bild, das „mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen wie die Apokalypse da liegt“, als ingeniösen Ausdruck seiner eigenen existentiellen Befindlichkeit, die verallgemeinert die Situation des einsamen Ichs (*solus ipse*) ist, das - mit einer späteren Formel Heideggers formuliert - sein „Da-sein“ als „Hineingehaltenheit in das Nichts“ erfährt³⁵.

Der letzte Satz, den Kleist von Brentano übernimmt, konstatiert die Vergeblichkeit der durch die Erinnerung an die Erhabenheit des Meeres geweckten Sehnsucht. Friedrich verweigert sich jeglicher gän-

unter dem Titel *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* am 13.10.1810 in den von ihm selbst herausgegebenen *Berliner Abendblättern* (zwölftes Blatt, S. 12f.). Er ist dort jedoch mit „cb“, also mit den Initialen von Clemens Brentano gekennzeichnet. Der Ausgangstext wurde in einer fehlerhaften und um eine wichtige Passage gekürzten Fassung erstmals mit der Kennzeichnung „B.A.“ (= Brentano, Arnim) unter dem Titel *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner. (Bei einer Kunstausstellung.)* veröffentlicht, und zwar am 28.1.1826 in *Iris. Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen u. Nützlichen*, Nr. 20, S. 77f. Hans-Georg Dewitz, Mitarbeiter der Kritischen Brentano-Edition des freien Deutschen Hochstifts, hat mir auf Anfrage mitgeteilt, daß diese bis heute als authentisch geltende Fassung des Textes von Brentano nicht autorisiert worden sei (Brief an den Verfasser vom 24.8.1990). Der Vergleich mit dem Wortlaut des Manuskripts macht im übrigen die von einigen der Interpreten aus der vermeintlichen Abweichung Kleists abgeleitete Differenz in der Deutung des „Anspruchs“, den Friedrichs Bild stelle, hinfällig. Ursächlich dafür war wohl der irreführende Parallelabdruck der veränderten Fassung des Textes von Brentano und Arnim sowie der Bearbeitung durch Kleist in Helmut Sembdner, *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion*, Berlin 1939, S. 181-183. Vgl. Börsch-Supan, „Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs ‘Mönch am Meer’“, a.a.O., der den Gedanken Brentanos geradezu „ins Gegenteil verkehrt“ sieht (S. 74).

³² Ebd.

³³ Vgl. dazu vor allem den Essay „Der Augenblick, Newman“ in: Jean-François Lyotard: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien 1998. Weitere Texte Lyotards zur Erneuerung einer Ästhetik des Erhabenen im Zeichen der Kunst der Moderne sind: „Das Erhabene und die Avantgarde“ (1983), ebenda; „Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik“ (1987), ebenda, sowie „Das Interesse des Erhabenen“, in *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim 1989, S. 91-118.

³⁴ Brief an Ulrike vom 5.2.1801 (Heinrich von Kleist, *Werke und Briefe*, Bd. IV, Berlin 1978, S. 191).

³⁵ Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, Frankfurt a. M. 1965, S. 35.

gigen Darstellungsform, dank der ein Betrachter „in prophetischem Schimmer jenseits des Meeres die Küste eines fernen Landes ahnen“ könnte.³⁶ Für Kleist jedenfalls bleibt der beherrschende Eindruck der einer Negativität, die durch keinen religiösen oder moralischen Trost zu relativieren ist: „Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis“. Gerade dieser Satz spricht im übrigen dafür, daß Kleist das Bild gar nicht gesehen oder zumindest nicht genau betrachtet hat. Denn Friedrich setzt mit der Kette vom Boden aufliegender und von der Aufhellungszone des Himmels herabschwebender Möwen einen Akzent, der die Verbindung mit anderem Leben und die Hoffnung auf Überwindung der Einsamkeit zumindest andeutet.

Versteht man die Entwicklung des Kleistschen Textes als Reflexionsprozeß, so schlägt die euphorische Gestimmtheit des Eingangssatzes um in das ängstigende Gefühl jenes Solipsismus, dem später Wittgenstein eine paradoxe Wahrheit zugestanden hat: Was der Solipsismus nämlich *meine*, sei ganz richtig, nur lasse es sich nicht *sagen*, sondern „es zeigt sich“.³⁷ Für Kleist übernimmt Friedrichs Bild die Funktion einer Darstellung von *sensu stricto* Undarstellbarem, nämlich zu zeigen, „inwieweit der Solipsismus eine Wahrheit ist“.³⁸

Über Kleists Rezeption der Philosophie seiner Zeit ist viel gestritten worden.³⁹ In seinen Briefen hatte er das Gefühl, „seinem Abgrunde entgegenzugehen“ und dieses Gefühl mit der „Verwirrung durch die Sätze einer traurigen Philosophie“ begründet.⁴⁰ Der Name Kants fällt, aber der konkrete Bezugspunkt bleibt unklar. Kleist sieht sein höchstes Ziel endgültig „gesunken“; eine „unaussprechliche Leere“ erfülle sein Inneres, und das Leben - „dieses rätselhafte Ding“ - erscheine ihm wie ein unauflösbarer „Widerspruch“: „flach und tief, öde und reich, würdig und verächtlich, vieldeutig und unergründlich, ein Ding, das jeder wegwerfen möchte, wie ein unverständliches Buch“.⁴¹ Von besonderer Plausibilität ist die These Cassirers, nach der mit der „neueren sogenannten Kantischen Philosophie“ Fichtes radikalisierte Selbstreflexion gemeint sei,⁴² die den Zweifel im Sinne des Solipsismus bis zur Auflösung jedes objektiven Wissens treibt: „Es ist kein Sein. - Ich selbst weiß überhaupt nicht, und bin nicht. Bilder sind: sie sind das Einzige, was da ist, und sie wissen von sich, nach Weise der Bilder: - Bilder, die vorüberschweben, ohne daß etwas sei, dem sie vorüberschweben; die durch Bilder zusammenhängen, Bilder, ohne etwas in ihnen Abgebildetes, ohne Bedeutung und Zweck. Ich selbst bin eins dieser Bilder; ja, ich bin selbst dies nicht, sondern nur ein verworrenes Bild von den Bildern. - Alle Realität verwandelt sich in einen wunderbaren Traum, ohne ein Leben, von welchem geträumt wird, und ohne einen Geist, dem da träumt; in einem Traum, der in einem Traume von sich selbst zusammenhängt“.⁴³

Während bei Fichte das solipsistische Trauma einer wesenlosen Korrelation von Ich und Welt als einer Flucht in sich verschachtelter Bilder zugunsten der Allmachtsphantasie eines Ichs überwunden wird, das in freier Tathandlung ein Nicht-Ich „setzt“, um sich mit diesem „unendlich zu vermitteln“, verharrt Kleist im depressiven Gefühl einer endgültigen „Nichtung“ des Seins. Die Formel, die diese existentielle Gestimmtheit ausspricht - „einsamer Mittelpunkt im einsamen Kreis“ - , entstammt allerdings einem der von Brentano vorgeführten Dialoge. Dort versuchen zwei „Herren“, Friedrichs Bild in unverkennbar fichteanischer Manier zu deuten: Der Mönch sei „das Gemüt, das Herz, die Reflexion des ganzen Bildes in sich und über sich“. In der Rolle des einsamen Betrachters wird also das Bild-Sein des Bildes mit dem Bild-Sein der Welt samt dem Bild des dieser Welt nur scheinbar „gegenüberste-

³⁶ Eine Formulierung des mit Friedrich befreundeten Philosophen Gotthilf Heinrich Schubert; zit. nach Hans Ost, *Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1971, S. 122.

³⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, These 5.62.

³⁸ Ebd.

³⁹ Eine Synopsis der verschiedenen Hypothesen gibt Peter Struck, *Kleist's Wahrheitskrise und ihre frühromantische Quelle*, Hannover 1984, wobei sein eigener Lösungsvorschlag (Tiecks Roman *William Lovell* als Quelle) allerdings wenig zu überzeugen vermag.

⁴⁰ Brief an Wilhelmine vom 21.7.1801 (Kleist, *Werke und Briefe*, a.a.O., S. 238).

⁴¹ Ebd., S. 242.

⁴² Ernst Cassirer, *Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie*, Berlin 1919 (=Philosophische Vorträge der Kant-Gesellschaft, Nr. 22).

⁴³ Johann Gottlieb Fichte, „Die Bestimmung des Menschen“ (1800), in ders., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Fritz Medicus, Bd. III, S. 341.

henden“ Ichs spekulativ ineins gesetzt. Die schon von anderer Seite vorgebrachte Charakterisierung Friedrichs als „*Metaphysicus mit dem Pinsel*“⁴⁴ hat hier ihren wohl signifikantesten Ausdruck gefunden. Jener Dialog antizipiert im übrigen Kleists beängstigend klaustrophobische Gesamtbetrachtung des Bildes, wenn einer der Herren folgert, der Mönch sei „*die Sache selbst, er ist das Bild, und indem er in dieser Gegend, wie in einen traurigen Spiegel seiner eignen Abgeschlossenheit hinein zu träumen scheint, scheint das schifflose einschließende Meer, das ihn wie sein Gelübde beschränkt, und das öde Sandufer, das freudenlos wie sein Leben ist, ihn wieder wie eine einsame von sich selbst weissagende Uferpflanze symbolisch hervor zu treiben*“.

Als Kleist seine *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* niederschreibt und dabei auf Wendungen Brentanos zurückgreift, ist er nicht mehr weit von jenem äußersten Punkt entfernt, an dem sich seine eigene Existenz nur noch als „*Triumphgesang im Augenblick des Todes*“ glaubt erfüllen zu können, an dem seine „*unheilbare Traurigkeit*“ allein noch die „*jauchzende Sorge*“ kennt, einen Abgrund zu finden, der tief genug ist, um sich hinabzustürzen, um sich das - wie er meint - „*allerqualvollste Leben, das je ein Mensch gelebt hat*“, durch den „*herrlichsten und wollüstigsten aller Tode*“ vergüten zu lassen.⁴⁵ Für Kleist ist Friedrichs Bild also tatsächlich „negative Darstellung“ in dem Sinne, daß der Augenblick des Erhabenen der im Bild antizipierte Augenblick der eigenen Vernichtung ist.

Aber Kleist versteht das Bild nicht nur existentiell; er versucht auch, dem spezifischen Anspruch seiner Darstellungsform gerecht zu werden, indem er Sprach-Bilder entwirft, die das vom Bild evozierte „Undarstellbare“ auf eigene Weise zum Ausdruck bringen, ohne als dessen Übersetzung gelten zu wollen. Die erste dieser Äußerungen - vielzitiert - behauptet von Friedrichs Bild: „*Da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts als den Rahmen zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.*“ Diese Metaphorik der Verletzung wurde als Antizipation von Schock-Gesten der ästhetischen Moderne gedeutet. Konkret umschreibt sie den Konflikt eines Betrachters, der die Bildgrenze wegen fehlender Binnenrahmung und mangelnder perspektivischer Zentrierung des Bildraums als bloße Schnittlinie empfindet. Friedrich hat eine Darstellungsform gewählt, die im Sinne der Ästhetik des Erhabenen den Eindruck von Grenzenlosigkeit erweckt. Der Betrachter überschreitet in der Imagination den Rahmen, indem er sich der Einförmigkeit und Uferlosigkeit des dargestellten Landschaftsausschnittes überläßt. Kant hatte diesen Konflikt ohne Bezug auf die Rahmensetzung der Kunst diskutiert, als Widerspruch zwischen der Begrenztheit der Anschauung und der Totalitätsforderung der Vernunft, die selbst vom unendlichen Raum „*Darstellung verlangt*“.⁴⁶ Solche vergleichsweise nüchterne Analytik wird freilich in Kleists Sprach-Bild von der Negativität des Schmerzes übertönt.

Eine präzisere Affinität zum Begriff des mathematisch Erhabenen bei Kant stiftet der der Schnittmetapher folgende merkwürdige Vergleich: „*Gleichwohl hat der Maler zweifelsohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen; und ich bin überzeugt, daß sich, mit seinem Geiste, eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert, und daß dies Bild eine wahrhaft Ossiansche oder Kosegartensche Wirkung tun müßte.*“ Läßt man die Anspielung auf damals geläufiges Bildungsgut beiseite, so muß vor allem ein Widerspruch auffallen: Was Kleist als dem Geist des Malers entgegenkommendes Sujet imaginiert, wäre im Medium des Bildes gerade nicht „darstellbar“, es sei denn, das Bildfeld selbst würde unreal ins Riesenhafte erweitert. Dennoch verdeutlicht das Sprach-Bild Kleists die Eigenart jener Erfahrung, die Friedrich dem Betrachter zumutet: daß die einsame Gestalt in der evozierten Unendlichkeit des Raumes zu verschwinden droht. Durch eine neuartige Bildkonstruktion gelingt es Friedrich, das vor allem von Burke, Kant und Schiller geprägte Verständnis des Erhabenen als desjenigen, „*mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist*“,⁴⁷ zu überzeugendem Ausdruck zu verhelfen. Daß der Konflikt zwischen intellektueller Synthesis des Unendlichen im Begriff und notwendigerweise scheiternder Synthesis in der Anschauung (*comprehensio aesthetica*) so rein zutage treten kann, hängt wiederum mit

⁴⁴ Zitiert nach Caspar David Friedrich. *Auge und Landschaft. Zeugnisse in Bild und Wort*, hrsg. von Gerhard Eimer, Frankfurt a. M. 1974, S. 50.

⁴⁵ Briefe vom 19. und 21.11.1811 an Marie von Kleist (Kleist, *Werke und Briefe*, a.a.O., S. 493/496).

⁴⁶ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a.a.O., S. 341.

⁴⁷ Ebd., S. 335.

anderen Insignien des Erhabenen zusammen, die als privative Bestimmungen - Leere, Dunkelheit, Einsamkeit, Schweigen - den Versuch einer Evokation des Unendlichen unterstützen.

Ein letztes Sprach-Bild Kleists bedarf noch der Erläuterung: „*Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann.*“ Man hat diesen Satz als ironischen Angriff auf das Bild⁴⁸ oder gar als Vorwegnahme der ästhetischen Position des Realismus⁴⁹ gedeutet. Beides ist eher abwegig. Kaum bestreitbar ist der Rückgriff auf bestimmte seit der Antike überlieferte Anekdoten von Tieren, die gegenüber Bildern so reagieren, als seien sie mit der dargestellten Realität konfrontiert⁵⁰. Das Heulen der Füchse und Wölfe ist dazu aber wohl doch nicht der passende Ton. Eher könnte Kleist hier auf „*das ganze Schrecken*“ der Kunst angespielt haben, wie er es in seiner Legende von der heiligen Cäcilie am Beispiel einer Messe beschwört, deren unvergleichliche Wirkung das Gemüt von Bilderstürmern „*zerstört und verwirrt*“, so daß sie fortan immer wieder zu einer bestimmten Stunde „*mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme*“ das *gloria in excelsis deo* aus sich herausschreien müssen. „*So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie, zur eisigen Winterszeit, das Firmament anbrüllen*“.⁵¹ In jedem Falle wählt Kleist auch hier ein Sprach-Bild, das nichts schon Dargestelltes übersetzt, sondern im eigenen Medium ein Äquivalent für die außerordentliche Empfindung erschafft, die das Bild zu wecken vermag. Auf solche Weise kann der Diskurs über Bilder das Bewußtsein der ästhetischen Differenz schärfen, so daß die Legitimität der Deutungsversuche gerade darin begründet wäre, einen Anspruch auf Geltung hervortreten zu lassen, der „*keine Ruhe gewährt*“.

Ästhetische Autonomie und die Zweideutigkeit des Verhältnisses von Kunst und Religion

Es besteht weitgehend Konsens darüber, daß mit der Entstehung der Ästhetik als eigener philosophischer Disziplin gegen Mitte des 18. Jahrhunderts und mit der von Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* kurz vor der Wende zum 19. Jahrhundert begründeten kategorialen Differenz zwischen ästhetischen, moralischen, pragmatischen und empirischen Urteilen auch der Kunst eine autonome Geltung und Schätzung „um ihrer selbst willen“ zugesprochen wird. Diese das Naturschöne einbeziehende Emanzipation ästhetischer Erfahrung verbindet sich mit der Auszeichnung des Besonderen gegenüber der traditionell geforderten Unterordnung unter allgemeine Regeln, zu denen u.a. der überlieferte Kanon musikalischer Formen und der Kanon der Bildgattungen gehörten. Die Autonomie der Kunst soll nunmehr in der singulären Genialität von Künstlerpersönlichkeiten und der „unnachahmlichen“ Physiognomie ihrer Meisterwerke zum Ausdruck kommen. Beethoven aber erfüllte weit über den musikästhetischen Diskurs hinaus wie kaum ein anderer Künstler diese Postulate der Genie-Ästhetik in geradezu idealtypischer Weise. Alle Einschränkungen wie die Abhängigkeit von Aufträgen, die Verbindung mit der Aristokratie, die trotz aller „Regelbrüche“ offenkundige Verankerung in der Tradition usw. erschienen demgegenüber als Marginalien.

Dieser ganze Prozeß einer Freisetzung und Individualisierung ästhetischer Erfahrung hatte selbstverständlich auch Folgen für die Beurteilung des Verhältnisses von Kunst und Religion. Dem Selbstverständnis der Philosophie der Aufklärung entsprechend sollte sich die Autonomie der Kunst nicht zuletzt in ihrer gänzlichen Unabhängigkeit von religiöser Dienstbarkeit bezeugen. Bezeichnend für das bürgerlich-heroische Beethovenbild ist daher die Konzentration auf die „freie“ Instrumentalmusik und hier wiederum im Interesse einer Steigerung des Schönen zum Erhabenen auf das Ensemble der großen Symphonien, deren jede zumindest seit der *Eroica* eine nach Form und Gehalt singulären Geltung beanspruchen konnte.

⁴⁸ Sembdner, *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists*, a.a.O., S. 184.

⁴⁹ Caspar David Friedrich, Ausstellungskatalog Dresden 1974, S. 28.

⁵⁰ Vgl. dazu Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt/M. 1980.

⁵¹ Heinrich von Kleist, „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende“ (Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke*, München und Zürich 1961, S. 740).

Gegenüber der vom kritischen Geist der Aufklärung forcierten Trennung zwischen Religion und Kunst kommt es nun jedoch an der Wende zum 19. Jahrhundert unter dem Einfluß der romantischen Bewegung zu einer Neubewertung des Verhältnisses, die insgesamt zweideutig bleibt, da sie ebenso Phänomene einer neuen Religiosität der Kunst wie einer fortschreitenden Ästhetisierung der Religion und ihrer erhabenen Aura bedeuten kann⁵².

Die weit über den deutschen Sprachraum hinaus wirksamen ästhetischen Überlegungen des Dichters und Komponisten Ernst Theodor Amadeus Hoffmann sind für die Aufarbeitung dieser Problematik im Kontext eines Vergleichs zwischen Beethovens *Missa Solemnis* und Friedrichs *Mönch am Meer* besonders aufschlußreich. In seiner 1810 - also im Jahr der Berliner Kunstausstellung - unter dem Titel *Beethovens Instrumentalmusik* veröffentlichten Rezension der fünften Symphonie qualifiziert Hoffmann die gesamte neuere Instrumentalmusik als „absolute“, d.h. gänzlich freie und autonome Kunstform. In ihrer über die anschauliche Welt hinaustreibenden Geistigkeit lasse sie „das Unendliche“ ahnen und sei deshalb auch die „romantischste aller Künste“. Dadurch erwecke er „eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist.“ In diesem Bezug auf das Unendliche trifft sich wiederum das alte Erhabene der Religion mit dem neuen Erhabenen autonomer Kunst. Hier liegt der entscheidende Ansatzpunkt für die angestrebte Neubewertung des Verhältnisses von Kunst und Religion. Da die Entwicklung der neueren erhabenen Musik für Hoffmann in der Symphonik Beethovens kulminiert, wird dieser folgerichtig als Romantiker par excellence ausgezeichnet. Erst seine Musik habe das „Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen“ ganz aufgeschlossen.

Hoffmanns Argumentation in dem vier Jahre später erschienenen Essay *Alte und neue Kirchenmusik* steht zu seiner emphatischen Würdigung Beethovenscher Symphonik nur scheinbar im Widerspruch. Denn die Berufung auf den „Geist“ der alten Kirchenmusik dient hier vor allem dem Ziel, die Religion und das religiös Erhabene entschieden zu ästhetisieren, wobei dies allerdings in einem Diskurs zweier Protagonisten geschieht, dessen Ergebnis wie das des Diskurses über den *Mönch am Meer* letztlich offen bleibt. Cyprian sagt als entschiedener Anhänger der „alten“ Kirchenmusik: „Keine Kunst, glaube ich, geht so ganz und gar aus der inneren Vergeistigung des Menschen hervor, keine Kunst bedarf nur einzig rein geistiger ätherischer Mittel, als die Musik. [...] Ihrem innern eigentümlichen Wesen nach ist daher die Musik religiöser Kultus und ihr Ursprung einzig und allein in der Religion, in der Kirche zu suchen und zu finden.“ Obwohl Cyprian den Höhepunkt dieser Entwicklung in der Musik Palestrinas sieht, kann er andererseits doch auch Beethovens „neue Kunst“ würdigen. Allerdings beklagt er, daß Beethovens eigene Messe – gemeint ist die frühe Messe in C-Dur – mit einem deutschen Text unterlegt und dadurch profaniert worden sei⁵³.

Tatsächlich ist Beethovens Religiosität, wenn denn von ihr überhaupt die Rede war, kaum je als christlich, erst recht nicht als kirchlich, geschweige denn im Sinne römisch-katholischer Frömmigkeit verstanden worden, sondern allenfalls im weitesten Sinne als Ausdruck einer über jede Grenzen hinausstrebenden idealistisch-humanistischen „Weltanschauung“. So rezipiert konnte Beethovens Musik denn auch – vor allem in Aufführungen der Neunten Symphonie – von starker ideologischer Wirkung sein, die politischen Mißbrauch einschloß.

⁵² Vgl. hierzu Ernst Müller: *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin 2004.

⁵³ Natürlich wird hier zugleich an die Frage erinnert, warum Bach als protestantischer Kirchenkomponist par excellence umgekehrt lateinische Messe nach katholischem Ritus geschrieben hat, wie überhaupt der Vergleich dieses Werks mit Beethovens *Missa Solemnis* unter dem Gesichtspunkt des „Ausnahmecharakters“ bei höchstem ästhetischem Rang nahe liegt. Wichtiger für die Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst und Religion im Verlauf des 19. Jahrhunderts bleibt jedoch der Hinweis darauf, daß die berühmte Wiederaufführung der Bachschen *Matthäus-Passion* 1829 in der Berliner Singakademie durch Felix Mendelssohn-Bartholdy mit ihrer Aufnahme in den Tempel der absoluten Musik fern aller liturgischen Einbindung gleichbedeutend war. Als „größtes und heiligstes Gebilde der Tonkunst“ (A.B. Marx) scheint es heutzutage an immanent musikalisch-religiöser Überzeugungskraft jeder kirchlich verkündeten Botschaft überlegen zu sein, wie dies der Philosoph Hans Blumenberg in seiner Studie *Matthäuspassion*, Frankfurt am Main 1988, zu begründen versuchte. Auf ironische Weise erinnerte Mauricio Kagel im Bachjahr 1985 an die Stärke einer auf „musikalische Götter“ vertrauenden Kunstreligion, indem er seine *St. Bach-Passion* unter das Motto stellte: „An Gott zweifeln – an Bach glauben“.

Eine solche Politisierung deutet sich schon in Richard Wagners Vereinnahmung des Religiösen an, für die die Berufung auf Beethoven ein wichtiger Baustein war. Dies bezeugt neben zahlreichen Bezugnahmen in den größeren ästhetischen Schriften vor allem Wagners nur mit dem Namen *Beethoven* betitelter Essay aus dem Jahre 1870 sowie die 1880 erschienene Schrift *Religion und Kunst*, die den Zweck verfolgte, die Wagners unverhohlene Ästhetisierung des Religiösen im „Bühnenweihfestspiel“ Parsifal geschichtsphilosophisch zu legitimieren. Im Anschluß an Hoffmann betont Wagner, daß Beethoven in seiner Symphonik *"weit über das Gebiet des ästhetisch Schönen in die Sphäre des durchaus Erhabenen getreten"* sei. Auch die *Missa Solemnis* wird in diesem Sinne als „*symphonisches Werk*“ gewürdigt und dient zugleich als Argument zur Unterstützung der Vision einer mit dem Absterben der Kirche entstehenden neuen Religiosität im Zeichen großer Kunst: „*Man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.*“⁵⁴

Wie schon eingangs angedeutet, ist die Ausgangslage im Falle von Caspar David Friedrich zunächst eine gänzlich andere. Denn im Gegensatz zu Beethoven galt Friedrich von Anfang an als ein zutiefst religiös motivierter Künstler. Während sich nun aber Beethoven mit der *Missa Solemnis* zumindest in der Textbasis zu einer Jahrhunderte alten, in die christlich-katholische Liturgie eingebundenen kirchenmusikalischen Gattung bekennt, verzichtet Caspar David Friedrich auf gattungsästhetisch vergleichbare Anknüpfungen⁵⁵. Friedrichs Bilder sind nur äußerst sparsam in der Tradition verankert und bleiben in ihrer eigensinnigen Symbolik trotz unleugbar religiöser Aura auf suggestive Weise vieldeutig. Für das maßgeblich von ihm geschaffene neue Genre einer bei aller Naturtreue im einzelnen formbewußt aus der Phantasie konstruierten und von kontemplativem Geist durchdrungenen Landschaftsmalerei findet sich in der überlieferten Hierarchie der Bildgattungen und ihrer Ikonographie kein Analogon.

Deshalb irritierte Caspar David Friedrich mit seinem *Kreuz im Gebirge*, dem später als *Tetschener Altar* firmierenden ersten Hauptwerk dieser neuartigen Landschaftsmalerei sowohl die Propagandisten akademischer Bild-Ästhetik wie die Anhänger kirchlich gebundener Kunst, zumal er dieses Bild in neugotischer Manier mit einem plastischen Rahmen voller Engelsfiguren und christlicher Symbole versehen hatte. Der Kritiker Ramdohr sah darin nicht nur einen Verstoß gegen die Regeln „guter“ Landschaftskomposition, sondern wegen der unverkennbar religiösen Motiviertheit des Bildes vor allem eine „*wahre Anmaßung, wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen will.*“⁵⁶

In dem von Friedrich selbst nur als *Landschaft* vermerkten Bild *Der Mönch am Meer* ist die formale Radikalität wie die Entfernung von aller überlieferten Ikonographie, die – wie weiter oben dargelegt – sogar die Rede von einem „Mönch“ zweifelhaft erscheinen läßt, auf die Spitze getrieben. Um so leichter fällt es andererseits, diesem Bild jenen Gestus gesteigerter Innerlichkeit, philosophischer Kontemplation und allumfassender religiöser Aura zuzusprechen, die die Rezeption schon im zeitgenössischen ästhetischen Diskurs bestimmt hat. In der Sprengung des Rahmens zugunsten einer „Ahnung des Unendlichen“ nähert sich diese Auffassung des Bildes und verwandter Landschaftsbilder Friedrichs nun aber durchaus der romantischen Deutung Beethovenscher Musik im Zeichen einer Religion

⁵⁴ Eine solche „*Entkirchlichung der Religion*“ durch Übertragung ihrer Aura auf die öffentlich zelebrierte Musik unter Ein-schluß geistlicher Werke versucht Jan Brachmann an einem weniger offenkundigen Beispiel nachzuweisen: *Kunst – Religion – Krise. Der Fall Brahms*, Bärenreiter-Verlag Kassel 2003.

⁵⁵ Darin unterscheidet sich die künstlerische Haltung von Caspar David Friedrich von der explizit auf religiöse Erneuerung zielenden Malerei der Gruppe der *Nazarener*, die den Geist alter Kirchenkunst durch mehr oder weniger direkte Anleihen an die überlieferte Ikonographie wiederzuerwecken suchten. Vgl. hierzu aktuell die unter dem Titel *Die Nazarener. Religion. Macht. Kunst* gezeigte Ausstellung der Frankfurter Kunsthalle Schirn mit dem von Max Hollein und Christa Steinle herausgegebenen Katalog, Frankfurt am Main 2005.

⁵⁶ Zitiert nach Jens Christian Jensen, *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, 7. Aufl. Köln 1985, S. 101.

und Kunst fern aller kirchlichen Bindungen und theologischen Dogmatik miteinander verschränken- den Ästhetik des Erhabenen.

Gleichwohl bleibt die Religiosität Caspar David Friedrichs nicht nur wegen der explizit religiösen Selbstdeutung des Malers spezifischer und faßbarer als im Falle Beethovens, und dies selbst mit Bezug auf die zweifelsfrei als Exempel einer kirchenmusikalischen Gattung firmierende *Missa Solemnis*. Die vieldeutige Reflexivität des Bildes *Der Mönch am Meer* macht es andererseits problematisch, solche Religiosität als Konformität der Haltung des Malers etwa zum Geist protestantischer Theologie zu Beginn des 19. Jahrhunderts dingfest zu machen. Diesen Versuch hat jüngst der Kunsthistoriker Werner Busch in seiner Abhandlung *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion* unternommen. Er stützt seine These vor allem mit der Behauptung, daß der Maler die 1799 erschienenen *Reden Über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern* des Theologen Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher als direkte gedankliche Anleitung für seine Konzeption einer neuen Verbindung von Kunst und Religion in der Malerei verwendet habe, so daß ihm die künstlerische Praxis tatsächlich zum „Gottesdienst“ geworden sei⁵⁷. Diese Haltung müsse vom Betrachter nachvollzogen werden, wenn er zu einem adäquaten Verständnis eines Bildes wie *Der Mönch am Meer* gelangen wolle.

Busch versucht die religiöse Konstruktion der Bilder jedoch auch unmittelbar empirisch nachzuweisen, indem er sie penibel vermisst und in ihnen über die sichtbare Formalisierung und des öfteren auch Geometrisierung des Bildraums hinaus eine exakte Umsetzung „göttlicher Mathematik“ am Leitfaden des Goldenen Schnittes zu erkennen glaubt. Bezüglich der inhaltlichen Deutung verfährt er ikonographisch, was im Falle von Kreuzen oder anderen verlässlich überlieferten religiösen Symbolen sicherlich einleuchtet. Andere Bildelemente leitet er komparativ von kunsthistorischen oder philosophischen Einflüssen ab, und schließlich weist er die Übernahme naturtreuer Details aus topographisch eindeutig markierten Zeichnungen Friedrichs nach. So identifiziert er den Schauplatz des Bildes *Der Mönch am Meer* mit dem Sandufer einer 1801 entstandenen Zeichnung vom Lobber Strand auf Rügen, das in der Tat dieselbe Strukturierung durch spärliche Grasnarben aufweist wie die das große Gemälde⁵⁸. In seiner inhaltlichen Bedeutung erklärt Busch das Sandufer allerdings unter Berufung auf Hamanns *Nachtgedanken eines Zweiflers* (1771) zu einer Metapher für die Herausforderung der Allmacht Gottes⁵⁹. Die schemenhafte Figur des „Mönchs“ deutet er zum Selbstporträt um⁶⁰, obwohl dies physiognomisch nicht zu verifizieren ist. Die Würdigung all dieser Bezüge in der Bestimmtheit ihrer Vermessung bzw. ihrer ikonischen, indexikalischen und symbolischen Entzifferung soll belegen, daß die gesamte Kunst Caspar David Friedrichs dem Versuch diene, „der Idee Gottes, wie sie sich in der Natur offenbart, näherzukommen.“ Für den Künstler als Kündler solcher Botschaft scheine sie „im Prozeß des Malvollzuges“ auf, für den Betrachter in dessen „Nachvollzug“⁶¹.

Mit solchen Festlegungen droht die ästhetische Auslegung jedoch in die alte Bild-Dogmatik zurückzufallen, die ein der Vieldeutigkeit des Bildes angemessener offener Diskurs gerade zu überwinden hätte. In solcher Fixierung handelt sich gerade nicht um die Darlegung einer Ästhetik, wie es der Titel der Abhandlung für sich beansprucht. Auch die Vermessungen bleiben fragwürdig, weil sie den ästhetisch anschaulichen Charakter der Formbildung mit ihren beträchtlichen Spielräumen in der Wahrnehmung von Grenzen und Übergängen zwischen den Bildelementen in eindeutige Setzungen verkehrt, aus denen sich dann die erwünschten harmonischen Zahlen herausdestillieren lassen.

⁵⁷ Busch, a.a.O. (Anm.1), S. 161.

⁵⁸ Eine Abbildung der Zeichnung findet sich im Katalog *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* (Anm. 1), S. 8.

⁵⁹ Busch, a.a.O., S. 64.

⁶⁰ Darin folgt Busch Helmut Börsch-Supans schon 1972 gemachter Feststellung („Caspar David Friedrichs Landscapes with Self-Portraits“, in: *The Burlington Magazine* CXIV, September 1972, S. 620-630), die Hilmar Frank in seinem insgesamt sehr lesenswerten Beitrag „Caspar David Friedrichs ‚Mönch am Meer‘ im Kontext der Diskurse“ (Katalog *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, a.a.O., S. 11) wiederholt. Jedoch sollte hier in jedem Fall zwischen explizitem Selbstporträt und reflexiv vermittelter mutmaßlicher „Selbstdarstellung“ unterschieden werden.

⁶¹ Busch, a.a.O. (Anm.1), S. 169

Gleichwohl bleibt der Hinweis auf die Bedeutung einer subjektiv gewendeten theologischen Begründung von Religiosität parallel zur Entstehung der neuen Landschaftsmalerei wichtig. Schleiermachers berühmte Bestimmung der Religion als „*Sinn und Geschmack fürs Unendliche*“, seine Betonung des Gefühls als Organ des Glaubens und seine tiefe Verankerung in der romantischen Bewegung bezeugen eine Ästhetisierung des Religiösen, die sich zur religiösen Gestimmtheit zahlreicher Landschaftsbilder von Caspar David Friedrich nahezu spiegelbildlich verhält. Wenn Schleiermacher bei seinem – allerdings nur indirekt belegten - Besuch in Friedrichs Dresdener Atelier im Jahr 1810 dort tatsächlich das später als *Der Mönch am Meer* firmierende Bild auf der Staffelei erblickt haben sollte, so wäre dies eine zwar zufällige, aber doch auch sinnfällige Korrespondenz zwischen einer theologisch neu gedeuteten „*Anschauung des Universums*“ und einer „*Ahnung des Unendlichen*“, wie sie der Maler durch jene „Landschaft“ mit „sinnendem Mann“ offenbar zum Ausdruck bringen wollte.

Die Analyse des Diskurses über Friedrichs *Mönch am Meer* zeigt jedenfalls, daß „das Unendliche“ in der Anschauung mehr noch als im Denken vieldeutig und vielschichtig bleibt. Es kann im überlieferten religiösen Verständnis auf Gott als den Inbegriff des Unendlichen verweisen, aber auch philosophisch auf die Unendlichkeit der Reflexion, wie sie Friedrich Schlegel wiederum im Sinne einer „progressiven Universalpoesie“ umdeuten wollte. Den unmittelbarsten Zugang bietet aber wohl die Imagination des Unendlichen gemäß der Ästhetik des Erhabenen in der ganzen Ambivalenz des Gefühls, als dessen schreckender Pol wiederum jene existentielle Erfahrung einer Negativität des Unendlichen gelten kann, wie sie Kleist in dem Bild widergespiegelt sah.

Dialektisch offen bleibt schließlich die Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Religion und der Idee ihrer Verschmelzung zur Kunstreligion. Daß wir mit Beethovens *Missa Solemnis* und Friedrichs *Mönch am Meer* zwei neuartige, in je verschiedener Weise singuläre Konstellationen dieses Verhältnisses erkennen können, dürfte unbestreitbar sein. Darin liegt auch die Aktualität eines Diskurses, der weit in die Moderne hineinreicht und inzwischen zunehmend auch die gegenwärtige (post-postmoderne) Diskussionslage prägt⁶².

⁶² Als Beispiele seien genannt: Richard Faber und Volkhard Krech (Hrsg.), *Kunst und Religion*, Würzburg 1999; Richard Faber (Hrsg.), *Kunst und Religion im 20. Jahrhundert*, Würzburg 2001; Leander Kaiser und Michael Ley (Hrsg.), *Von der Romantik zur ästhetischen Religion*, München 2004; James Elkins, *On the strange place of religion in contemporary art*, New York 2004; Gerhard Larcher und Karl M. Woschitz (Hrsg.), *Religion – Utopie – Kunst: Die Stadt als Fokus*, Wien 2005.