

ferem Sinn zu versehen. Das bot sich auch insofern an, als alle Zahlen und abstrakte geometrische Figuren, wie schon Kant betont hat, keine Entsprechungen in der Wirklichkeit haben, vielmehr gedankliche Setzungen sind, die in ihrer Abstraktheit auf Gott und Göttlichkeit verweisen können. In den nachgelassenen mathematischen Fragmenten von Novalis, die Friedrich Schlegel und Friedrich Schleiermacher herausgegeben haben, ist dieses Phänomen beständig umkreist worden. Um nur wenig von Novalis zu zitieren: »Reine Mathematik ist Religion. – Zur Mathematik gelangt man nur durch eine Theophanie.« »Geometrie ist transzendente Zeichenkunst.« »Es ist sehr wahrscheinlich, daß in der Natur auch eine wunderbare Zahlenmystik stattfindet. Auch in der Geschichte – Ist nicht alles voll Bedeutung, Symmetrie, Anspielung und seltsamem Zusammenhang? Kann sich Gott nicht auch in der Mathematik offenbaren wie in jeder anderen Wissenschaft?« (Novalis 1960, Bd. 3, S. 296, 160, 337) Schon aus Novalis' letzterer Bemerkung kann man eine Vorstellung von der Herkunft der Friedrich'schen Bildstrukturierungsverfahren gewinnen. Gilt das nicht auch für die Herverkehrung einer verborgenen Zahlenmystik in der Natur bei seinem beständigen Einschreiben von Verhältnismäßigkeiten bei der Wiedergabe von Naturbildern? Bemüht er nicht auch Symmetrie, Anspielung und seltsamen Zusammenhang, wenn er seine Landschaften aus verschiedenen genau studierten Naturpartikeln – weil er die Natur direkt nur fragmenta-

risch erfahren kann –, die aus ganz verschiedenen Zusammenhängen und Zeiten der Aufnahme stammen können, montiert und in abstrakte geometrische Figuren, die für die Anlage des jeweiligen Bildes vorgängig sind, inseriert, um sie so als göttliche Schöpfung zu markieren?

Vielleicht die wichtigste geometrische Figur für Friedrich dürfte die Hyperbel sein. Und hier konnte ihm Schleiermacher entscheidende Anregungen geben. Zwischen Friedrich und Schleiermacher bestand offenbar mehrfach persönlicher Austausch. Die beiden wichtigsten Begegnungen fanden 1810 und 1818 statt. 1810 war Schleiermacher in Friedrichs Atelier, der *Mönch am Meer* und die *Abtei im Eichwald* standen kurz vor ihrer Vollendung. Schleiermacher, der auf Wilhelm von Humboldts Veranlassung hin in Berlin Mitglied der Sektion für den öffentlichen Unterricht im preußischen Innenministerium geworden war und als solcher Zuständigkeit für die Organisation der Ausstellungen der Akademie der Künste besaß, überredete Friedrich endgültig – der Staatsrat Wilhelm Otto von Uden hatte, offenbar auf Schleiermachers Veranlassung hin, in Dresden bereits vorgearbeitet –, seine beiden Bilder zur Ausstellung nach Berlin zu schicken. Die erste hyperbolische Form in Friedrichs Œuvre findet sich bei der *Abtei im Eichwald*, verkörpert durch den das ganze Bild durchziehenden Wolkensaum, unterhalb dessen es dunkel ist, während darüber noch das Licht des späten Tages das

Innere der Hyperbel erhellt. Schleiermacher hatte bereits 1803 in den *Grundlinien einer Kritik der Sittenlehre* auf geometrische Figuren als Gottesverweis rekurriert und sie insofern mit der *Sittenlehre* kurzgeschlossen, als er den Menschen in seinem Lebenslauf auf von Gott vorgegebenen Bahnen wandeln sieht, veranschaulicht vor allem durch die Kurve der Hyperbel. Das bot sich schon aufgrund der mathematischen Definition der Hyperbel an, deren Arme sich ihren Asymptoten im Verlauf unendlich annähern, ohne sie je erreichen zu können. Das war leicht mit dem unendlichen Streben des Menschen nach Gott und Erlösung in Verbindung zu bringen, das notwendig in der Hoffnung verblieb.

Schleiermacher spezifiziert dies noch, indem er den Menschen auf dem einen Arm der Hyperbelkurve auf dem Weg zu Gott sah und auf dem anderen auf dem Weg in sein Verderben. Der Mensch mochte hoffen, auf dem richtigen Weg zu sein, sicher konnte er nicht sein. (Busch 2021, S. 66–68) In Gedichtform hat Friedrich einen verwandten Gedanken 1810/11 zum Ausdruck gebracht: »Ein Wesen wohnt in meinem Innern / Was immer himmelan mich hebt [...]. Ein Wollen wohnt in meinem Busen / Was fest mich an der Erde bannt / Mich fest in Sünden hält gefangen / Nur immer an den Irdschen hangt [...]. So schwank ich zwischen Gut und Bösen / Gleich einem Rohr vom Wind bewegt. / Bald heb ich mich zum Licht empor, / Bald sink ich in des Abgrunds Tiefen [...].«

(Zschoche 2005, S. 74) Die Hyperbel wird für Friedrich nach 1810 die wichtigste Form, um Sehnsucht nach dem Unendlichen zum Ausdruck zu bringen.

Die schönste Formulierung hat dies beim *Mondaufgang am Meer* (Abb. V) von 1822 gefunden. Am Ufer auf großen Rügen'schen glattgeschliffenen Granitsteinen sitzen drei Personen und schauen in abendlicher Stimmung, der Mond ist dabei aufzugehen, aufs Meer, auf dem sich in der linken Bildhälfte zwei großmastige Segelschiffe nähern. Der Aufbau ist einigermäßen raffiniert. Der Hyperbelbogen überspannt wieder das ganze Gemälde, er wird erneut von dunklen Wolken leicht violett gefärbt – nach Ludwig Richter die Farbe der Melancholie. (Richter 1950, S. 437) Der aufgehende Mond im Scheitel der Hyperbel färbt ihr Inneres mit einem orangenen Ton, der in der Höhe in einen blau-gräulichen Nachthimmel übergeht. Nicht selten setzt Friedrich den Mond in den Scheitel der Hyperbel – für Schleiermacher ist der Brennpunkt der Hyperbel als ein Verweis auf die transzendente, im Menschen selbst liegende Idee Gottes zu verstehen. Nun scheidet Friedrich sorgfältig, was in diesen von Mond und Farbe geheiligten inneren Bereich der Hyperbel ragen darf. Die beiden jungen Frauen, die eng beieinandersitzen, erreichen mit ihren Köpfen dieses erleuchtete Feld, ebenso wie das Hauptsegel des vorderen, sich dem Ufer nähernden großen Seglers, in der Mitte zwischen Segel und den Frauenköpfen erscheint der Mond, wir werden

dies zusammenlesen wollen. Die Frauen scheinen erwartungsvoll, hinter ihnen in einem gewissen Abstand ein älterer Mann mit Barrett, er ragt wie auch das hintere Schiff nicht in den ausgezeichneten Bereich. Vielleicht ist das hier zu lesen, wie vorgeschlagen wurde: Die Frauen sind voller Hoffnung auf das, was da kommen möge, der Alte dagegen könnte über das Ende des Lebens sinnieren.

Doch Schleiermacher hat in seiner *Sittenlehre* auch die Ellipse bedacht. Ja, er hat sich von Georg Andreas Reimer, seinem Verleger, bei dem er lange gewohnt hat und der die größte Sammlung von Friedrich-Bildern besaß, die je existiert hat – es sind über 30 Bilder gewesen –, gewünscht, er möge als Titelvignette ineinander geschachtelte Ellipsen entwerfen, deren beide Brennpunkte entweder näher oder ferner liegen sollten (würden sie zusammenfallen, entstünde die absolute Form des Kreises). (Schleiermacher 2005, S. 277 f.) Wenn es einen Entwurf zu dieser Figur gegeben hat, so ist er nicht erhalten, im gedruckten Text jedenfalls erscheint sie nicht. Auch die Ellipse hat Friedrich vielfach und in Sonderheit den Himmelsregionen seiner Bilder eingeschrieben.

Ihre Form vermag gelegentlich den gesamten Himmelsraum abzudecken, besonders ausgeprägt in zwei Bildern, die man um 1817 datiert: *Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang* (BS/J 223) und *Stadt bei Mondaufgang* (BS/J 227), jeweils ist die Mond-

scheibe nicht zu sehen, doch muss der Mond das Zentrum eines großen ellipsenförmigen Feldes bilden, wie sein Schein zeigt. Das eine Mal ragen gerade noch die Köpfe zweier wieder am Ufer auf Granitsteinen stehenden Männer, mittig in Rückansicht angeordnet, mit ihren von Barett gekrönten Köpfen in dieses Feld hinein. Offenbar tragen sie die an der Dresdener Akademie verbotene Demagogentracht, die eine Erfindung von Ernst Moritz Arndt darstellt. In ihrer Freiheitstracht sinnen sie über die Verhältnisse in finsternen Zeiten nach – der Wiener Kongress hatte die Metternich'sche Reaktion gebracht. Ihr Ragen in den helleren Bereich scheint einen Hoffnungsgedanken zu stiften, wie man generell sagen muss, dass die Ellipse in ihrer geschlossenen, breit gelagerten Form etwas Bergendes, Schützendes, Einheitsstiftendes zum Ausdruck bringt, in ihr mag man sich aufgehoben fühlen.

Ausgeprägter ist dies noch beim zweiten Bild. Hier ragen in die hell erleuchtete Ellipse zahlreiche gotische Kirchtürme, zwei besonders hohe, die fast bis zum oberen Rand der Ellipse reichen, rahmen die Bildmitte. Ein großer Anker im Vordergrund dürfte dann tatsächlich eine Hoffnung auf Erlösung formulieren. Der Anker ist nahsichtig genommen, mit seinem Querbalken scheint er sich zur Reihe der fernen Kirchtürme zu gesellen und insofern seiner tradierten Bedeutung zu entsprechen und erneut vorne und hinten im Bilde verbinden. Dass die Ellipse

für Schleiermacher geradezu zu einem Identifikationszeichen werden konnte, belegt, wie wir gehört haben, der Wunsch, den er gegenüber seinem Freund und Verleger Georg Andreas Reimer geäußert hat, er möge doch für das Titelblatt seiner *Sittengeschichte* als Emblem ineinander geschachtelte Ellipsen entwerfen, deren Brennpunkte also schrittweise verschoben werden sollten. Der Ellipse mag dieser emblematische Rang zuerteilt worden sein, weil sie die Form darstellt, die als erste aus der absoluten und göttlichen Form des Kreises hervorgeht.

Dass hingegen Friedrich Ellipse und Hyperbel in ihrer unterschiedlichen Bedeutung einander gegenüberstellen kann, vermag das Gegensatzpaar *Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung* (Abb. IV), auch der *Einsame Baum* genannt, und der bereits betrachtete *Mondaufgang am Meer* (s. Abb. V) belegen. Friedrich hat eine Reihe von Gegensatzpaaren, begonnen mit dem *Mönch am Meer* und der *Abtei im Eichwald* von 1809/10, entworfen. Die Forschung hat ihre Schwierigkeiten mit ihnen, da sie nicht, wie in der Bildtradition üblich, kompositorisch aufeinander reagieren und auch die inhaltlichen Bezüge schwer zu fassen sind.

Traditionellerweise und in deutlichster Ausprägung bei Claude Lorrain werden mit Vorliebe Morgen- und Abend Szenen einander gegenübergestellt. Die Morgenszene zeichnet kühle Farbigkeit aus, ein Aufbruch

zu des Tages Arbeit mag gezeigt werden, etwa wenn eine Herde zur Weide getrieben wird, die Richtung des Viehtriebes folgt geradezu notwendig unserer europäischen Leserichtung von links nach rechts, und auch die aufgehende Sonne links im Bilde wirft ihr Licht in diese Richtung. Am Abend wird bei warmem Abendlicht die Herde heimgetrieben, von rechts nach links, und auch die sinkende Sonne, rechts im Bild platziert, wirft ihre Strahlen vom rechten Rand aus zurück. Diese Gegenläufigkeit fingiert als Hinweis auf den zyklischen Tagesverlauf. Auch in Jahreszeitenabfolgen kann eine entsprechende Darstellungsform zur Anwendung kommen.

Bei Friedrich dagegen gibt es keine zwingende formale und kompositorische Entsprechung der beiden Bilder. *Der Einsame Baum* und der *Mondaufgang am Meer* von 1822 folgen der Überlieferung noch am ehesten, schon insofern, als der *Einsame Baum* eine Morgenszene zeigt, der *Mondaufgang* eine Abend scene und der *Einsame Baum* frische Farben, der *Mondaufgang* gedämpfte warme Farben aufweist. Doch diese dem Naturzyklus folgende Gegenüberstellung, die Ausdruckstypen bemüht, erhält ihren tieferen Sinn erst durch eine abstrakte Bildordnung, die in ersterem Bild elliptischen Formen folgt und im letzteren einer allumfassenden Himmelshyperbel unterworfen ist. Dass der einsame Baum auf der senkrechten Mittelachse liegt, ist offensichtlich, der kleine Tümpel vor dem Baum wie der entsprechende

hinter dem Baum ist jeweils als flache Ellipse gestaltet, der Taleinschnitt vom linken und rechten Rand des Bildes in der Ferne wird beantwortet von einem vorsichtig angedeuteten umgekehrten Wolkenbogen, in dessen Zentrum die Spitze des einsamen Baumes ragt. Daraus ergibt sich die bergende Form der Ellipse, die eine gewisse Zufriedenheit zum Ausdruck bringt: Der Hirte mit seiner Schafherde, die frischen Farben des Mittelgrundes, auch der sich aufhellende Himmel nach der Nacht erzeugen einen positiven Eindruck, und auch der in der Ferne aufsteigende Rauch spricht für einen betriebsamen Tagesbeginn im Einklang mit der Natur. Selbst ein verstecktes Heilszeichen ist angebracht: rechts von der Mitte hinter dem beleuchteten Landschaftsstreifen erscheint in einer Senke ein Kirchturm – auf den Millimeter genau liegt er auf der rechten Senkrechten des Goldenen Schnittes, und auch die untere Waagerechte dieses göttlichen Proportionsverhältnisses erfährt im Bild ihre Betonung: Der schmale dunkle, sich über die ganze Darstellung hinziehende Baumstreifen, der die erleuchtete Mittelpartie des Bildes durchschneidet, verankert das Bild weiter und schreibt ihm ästhetisches Wohlgefallen zu.

Zufriedenheit steht gegen Sehnsucht im Pendantbild des *Mondaufgangs* – und tiefster Ausdruck dieses ziehenden Sehnsuchtsgefühls ist die Hyperbel, die, um es noch einmal zu sagen, sich ihren Asymptoten unendlich annähert, ohne sie je zu erreichen. Fort-

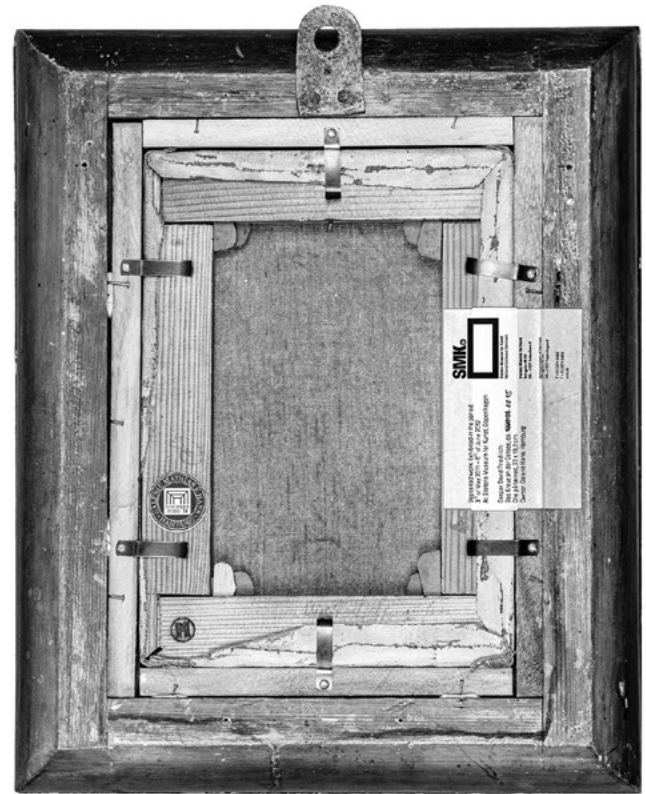
dauernde Sehnsucht ist das Thema des Bildes. Erfüllung und Sehnsucht nach Erfüllung sind einander gegenübergestellt. Die Form der Ellipse dagegen kann man auch im *Kreuz an der Ostsee* sehen wollen. Zu Recht hat man zum Mond und den ihn umgebenden Wolken die Assoziation eines Auges mit seiner Linse gehabt, nach dem bisher Ausgeführten dürfte Friedrich aber auch hier an eine elliptische Form gedacht haben, in deren Zentrum sich die absolute Form des Kreises in Gestalt der Linse befindet.

Die Augenmetapher zu bemühen scheint dennoch nicht abwegig. Dass ein Bild nicht nur einen Blick eröffnet, sondern selbst einen aussendet, dürfte zu Friedrichs Zeiten am deutlichsten wohl William Turner zum Ausdruck gebracht haben, denn dessen Bilder, die nicht wie Friedrich den Mond, sondern die Sonne als alles bewegende Kraft ins Zentrum stellen, lassen uns erfahren, dass er bewusst die Verhältnisse umkehrt. Der Blick und die Bildordnung scheinen von der Sonne im tiefen Raum aus entworfen zu sein. Nicht wir blicken in die blendende Sonne, sondern die Sonne wirkt auf uns ein, so wie sie alles im Bild mit ihrer Macht erfüllt. Es gibt eine Reihe von gänzlich unvollendeten Bildern von Turner, auf denen auf der weißen Grundierung allein die vier Ecken des Bildes eine farbige Abrundung erfahren haben, als wolle er das Rechteck in eine dem Blickfeld des Auges entsprechende Form überführen.

Wir brauchen hier nicht auf die schier unendliche Tradition, in der das Auge metaphorische Bedeutung gewonnen hat, hinzuweisen. Vom Auge als Fenster der Seele, dem Auge als Lichtspender in Analogie zur Sonne, wie es sich in der emblematischen Tradition niedergeschlagen hat, oder dem Auge Gottes, dem Flügel zugewachsen sind, könnte man reden. Wichtig dürfte für Friedrich zudem sein, dass das Auge nach 1800 physiologisch untersucht wurde, Sektionen seine Funktion klären konnten, die elektrische Aufladung seiner Nerven erkannt wurde und dass diese Ergebnisse wieder metaphorisch auf die künstlerische Tätigkeit zur Anwendung gebracht werden konnten, etwa wenn für E. T. A. Hoffmann das ausstrahlende Feuer des Auges auf den inspirierten Künstler schließen ließ. Schaut man die Varianten des *Kreuzes an der Ostsee* an, so mag auffallen, dass die Augen- und Ellipsenanalogie bei der kleinen Fassung ausgeprägter ist als bei den größeren Wiederholungen.

## 8. DER SPANNRAHMEN

Ein weiteres Argument dafür, dass die kleine Fassung zumindest aus Friedrichs Atelier stammt, und zwar ein ganz handfestes Argument, sei hier nachgetragen. Die kleinere Fassung befindet sich noch in ihrem originalen Spannrahmen, ist also nicht doubliert und auf einen neuen Bildträger transferiert wor-



(5) Rückseite des *Kreuzes an der Ostsee* (Abb. 1).