



STIFTUNG FÜR ROMANTIKFORSCHUNG
BAND XXXVIII

Kunst und Wissen

Beziehungen zwischen Ästhetik
und Erkenntnistheorie
im 18. und 19. Jahrhundert

Herausgegeben von

Astrid Bauereisen
Stephan Pabst
Achim Vesper

Königshausen & Neumann

IV. Schluß

Diese Analysen werfen ein neues Licht auf die Neubestimmung des Verhältnisses von Logik und Poetik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie zeigen, daß die *artes liberales* zwar im frühen 18. Jahrhundert in einem institutionellen Sinne noch bestehen und weiterhin einen äußeren Bezugsrahmen darstellen, aber gleichzeitig einen langsamen Zusammenbruch erfahren, da ihr systematischer Zusammenhalt schon ab der frühen Neuzeit eigentlich nicht mehr gewährleistet ist. In der Aufklärung wird offenkundig, daß die neubegründeten Disziplinen nicht mehr deckungsgleich sind mit den antiken und mittelalterlichen *artes liberales* (wenn man hier wirklich ein festes Schema ausmachen kann). Die Logik verschlingt ab dem 17. und frühen 18. Jahrhundert nicht nur Disziplinen aus dem *quadrivium* wie die Mathematik, sondern auch aus Disziplinen aus dem *trivium* der *artes disserendi*, nämlich vor allem die Rhetorik und die der Rhetorik untergeordnete Disziplin der Poetik. Die Aufklärungslogik befaßt sich mit Rhetorik und Poetik im erweiterten Sinne, d.h. mit Künsten des Denkens und Sprechens, ohne diese aber zunächst als rhetorische und poetische wahrzunehmen: Die Aufklärer betrachten Dichtung und Rede als ‚logisch‘ zunächst aus dem einfachen Grund, daß sie diese nicht mehr der rein formal verstandenen rhetorischen Disziplin zuordnen können.

Diese Erweiterung der Logik wirft aber ein neues Ordnungsproblem auf, weil es nicht erlaubt, logische und künstlerische Denk- und Sprechformen voneinander abzugrenzen. Baumgartens Verdienst besteht darin, daß er mit seiner Begründung einer neuen Disziplin nicht nur erstmals dieses Problem als solches anerkennt, sondern auch eine Lösung und disziplinäre Neustrukturierung der Logik anbietet. Diese Lösung setzt eine Rückbesinnung auf die Tradition und auf ihre rhetorischen und dichtungstheoretischen Ansätze voraus, insbesondere auf jene erweiterten Ansätze, die wie die Aufklärung auch die Dichtung als eine besondere Sprech- und Denkform bestimmen. Die Nachfolger Baumgartens, allen voran Kant, gehen zwar andere Wege und suchen nach neuen Kriterien zur besseren Abgrenzung von Logik und Ästhetik. Doch bleibt allen Differenzen zum Trotz auch in ihren Ansätzen die Artikulation von logischen und ästhetischen Urteils- und Denkformen zentral.⁴⁸

⁴⁸ Zu der Begriffsgeschichte von ‚Ästhetik, ästhetisch‘ und auch dem Verhältnis zur Logik vgl. Karlheinz Barck/Jörg Heiningner/Dieter Kliche, „Ästhetik, ästhetisch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, hg. v. Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar 2000, S. 308–400.

Reinhard Brandt

Zur Metamorphose der Kantischen Philosophie in der Romantik Rhapsodische Anmerkungen

I. Texte

Bestimmungen des Ich

Die zündende Erneuerung der Philosophie durch Fichte stützte sich besonders auf einen Makel in der Philosophie Kants: Das Auseinanderfallen zentraler Systemteile ohne überzeugende Lösung für die Frage, wie die von der Vernunft geforderte Einheit möglich sein sollte. Ding an sich und Erscheinung, praktische und theoretische Philosophie, Anschauung und Denken, Recht und Tugend, auch: Schön und Erhaben. Wie konnte im Ansatz vermieden werden, daß die philosophische Vernunft im Debakel ihrer eigenen Entzweiung endete? Kant mußte zu Ende gedacht werden, indem die Philosophie auf eine einheitliche Grundlage gestellt wurde. Dies ist das bekannte Programm, und jede Rückbeziehung auf Kant innerhalb der Romantik muß mit diesem Szenenwechsel von den Dualismen zur Einheit des *hen kai pan* in Tübingen oder des ‚Ich‘ in Jena rechnen.

Die *Kritik der reinen Vernunft*¹ von 1781 stellt sich vor als Gerichtshof (u.a. A XI, A 751 u.ö.), und es läßt sich zeigen, daß Kant das Werk in der späten Phase der Niederschrift tatsächlich als einen juristischen Traktat konzipiert hat, in dem es um Erkenntnisansprüche und ihre Beurteilung geht. (Es kann das Recht in der *Kritik der reinen Vernunft* nicht als bloße Metapher fungieren, sondern es muß systematisch notwendig sein – worin liegt der Grund? Auf diese Frage soll hier nicht eingegangen werden.) Die *Kritik der reinen Vernunft* prüft in ihrem Gerichtsverfahren die Erkenntnisansprüche der Metaphysik von Wolff-Baumgarten, und sie wählt deren Aufbau als Folie der Problementwicklung. Sie ist aufgebaut nach den objektiven Gegenstandsbereichen erstens des Seins überhaupt (Ontologie, *metaphysica generalis*) und zweitens der Kosmologie, Psychologie und Theologie (jeweils eine *metaphysica specialis*). Kant konfrontiert diese Gegenstandsbereiche mit den subjektiven Erkenntnisvermögen von Sinnlichkeit, Verstand und Vernunft und überprüft, ob die Gegenstände der Metaphysik nicht nur gedacht, sondern wirklich von uns erkannt werden können. Die Ebene, in der das Rechtsverfahren stattfindet, wird ‚transzendental‘ genannt, transzenden-

¹ Die Kantischen Hauptschriften werden mit den üblichen Kürzeln bezeichnet; ich zitiere die beiden Auflagen der *Kritik der reinen Vernunft* mit bloßer A- oder B-Angabe, im übrigen die Akademie-Ausgabe (*Kant's gesammelte Schriften*, Berlin 1900ff.) mit Band-, Seiten- und meistens auch Zeilenangabe.

tal sind empiriefreie Begriffe und Verfahren, die zur Erkenntnis unmittelbar (Verstand) oder mittelbar (Vernunft) notwendig sind. Transzendente Begriffe abstrahieren entsprechend von der Wirklichkeit dessen, wovon sie ein Begriff sind. Dem juristischen Verfahren der *Kritik der reinen Vernunft* sind vorgeschaltet die transzendente Erörterung der beiden Formen der Sinnlichkeit, Raum und Zeit, und die aus dieser Erörterung folgende Dualität von Ding an sich und Erscheinung, des weiteren die Logik in Form der (transzendentalen) Urteilstafel. Im Hinblick nun auf die Erkenntnisprätention der Ontologie wird in der sog. Analytik gezeigt, daß der Verstand einen berechtigten Zugriff auf Erscheinungen hat, nicht jedoch auf Dinge an sich, d.h. auf Dinge außerhalb unserer Anschauungsformen. Die Erkenntnisprätention der rationalen Psychologie, Kosmologie und Theologie scheidet entsprechend in der sog. Dialektik; die Gegenstände Seele, Welt und Gott sind zwar denknotwendig, jedoch nicht erkennbar, wie die Metaphysik meinte.

Das Ich, das Fichte in den Mittelpunkt seiner Philosophie stellt, läßt sich auf drei Bereiche der Kantischen Systematik zurückprojizieren. Da ist einmal die transzendente Apperzeption bzw. die Spontaneität des „Ich denke“, dessen transzendente Funktion in der Beziehung der aus den Urteilelementen gewonnenen Verstandesbegriffe (Kategorien) auf die Anschauungsformen besteht (Analytik). Das hier exponierte „Ich denke“ „muß alle meine Vorstellungen begleiten können“ [Hervorh. i. Orig.] (B 131) und ist als rein transzendental mit keinem „Ich bin“ verbunden. Der zweite Bereich ist die kritische Prüfung der Erkenntnisprätention der rationalen Psychologie in der Dialektik; hier wird eine substantielle Seelen- oder Icherkenntnis abgewiesen. Drittens handelt die dritte Antinomie der Kosmologie vom Ich. Während Kant noch zu Beginn der siebziger Jahre die Substantialität, Persönlichkeit und Freiheit der Seele in der empirischen Psychologie erkennen wollte, führt die dritte Antinomie im Weltbegriff zur Bestätigung der doppelten Welt qua mundus sensibilis und intelligibilis und zu der Erkenntnis, daß sich von der Freiheit der Person nur in Bezug auf die intelligible Welt und das moralische Handlungsgesetz sprechen läßt. Die Durchführung der moralischen Gesetzgebung der reinen praktischen Vernunft ist zwar ein Teil des kritischen Unternehmens, sie ist jedoch kein Teil der Transzendentalphilosophie, sondern setzt nur deren negatives Ergebnis voraus, wie Kant behauptet. (Aber wenn der kategorische Imperativ als Faktum des Bewußtseins auftritt, kann er nicht gut zugleich von einem Ergebnis der selbständigen theoretischen Philosophie abhängig sein – wie ist dieses Problem zu lösen?)

Das „Ich denke“ kann nur als Singular auftreten, denn es meint nicht dieses und jenes Ich, das Denk- und Sprechakte vollzieht, sondern ein Ich überhaupt („in genere“). Es darf weder psychologisch gedeutet werden noch mit dem Anspruch auftreten, substantiell erkennbar zu sein; es ist auch nicht das Ich des kategorischen Imperativs, das notwendig als diese oder jene Person unter dem selbsterzeugten Machtspruch der Sittlichkeit steht, des weiteren kann es auch

nicht identisch sein mit dem ästhetisch urteilenden Subjektzustand der *Kritik der Urteilskraft*.

Die Kantleser der frühen neunziger Jahre sahen hier eine ihrer Aufgaben: Die Einheit des kritischen Systems zu erweisen und die verschiedenen Stücke aus einem Grundprinzip der nicht zu Ende gedachten Protokritik aus Königsberg zu begreifen.

Fichte und die ihm folgende Romantik haben entsprechend das theoretische und das praktische Ich nicht mehr von einander trennen wollen und damit aus dem Kantischen Gesichtspunkt die Problematik des Paralogismus für überwindbar angesehen. So erhält das nunmehr zugleich transzendente und praktische „Ich denke“ eine Initial- und Monopolstellung, die ihm Kant 1781 nicht einräumte. Werden das transzendente Ich mit dem Subjekt der praktischen Vernunft und die Spontaneität des Verstandes mit der Freiheit der reinen praktischen Vernunft identifiziert, dann sind die Grundannahmen in Kants arbeitsteiligem (oder auch rechtlich: gewaltenteiligem) System zerstört. Das transzendente „Ich denke“ muß detranszendentalisiert und absolut gesetzt werden; das sich selbst im Denken des Urteils und seiner Relationen reflektierende begrenzte „Ich denke“ muß das Sein des Ganzen als externe oder als immanente Voraussetzung der Selbstthematizierung denken. Damit aber zerstört das neue Ich die transzendente Voraussetzung von Raum und Zeit als nur transzendentaler subjektiver Formen der Anschauung und dadurch die Differenz von Ding an sich und Erscheinung, die Kant für jede theoretische Erkenntnis möglicher Wirklichkeit aufgestellt hatte. So wird – antikantisch – nach dem Seinsgrund im Bewußtsein gesucht, oder, wie Schelling schreibt: „*Ich bin!* Mein Ich enthält ein Seyn, das allem Denken und Seyn vorhergeht. Es ist, indem es gedacht wird, und es wird gedacht, weil es ist; deßwegen, weil es nur insofern ist, nur insofern gedacht wird, als es *sich selbst* denkt.“ [Hervorh. i. Orig.]² Während sich für Kant die Differenz von Ding an sich und Erscheinung aus der transzendentalen Raum-Zeit-Theorie ergibt und im Rechtsverfahren der Deduktion und der Dialektik bestätigt wird, ergibt sich in der Ich-Reflexion von Fichte (und ähnlich bei Novalis): „Dies, daß der endliche Geist nothwendig etwas absolutes außer sich setzen muß (ein Ding an sich) und dennoch von der andern Seite anerkennen muß, daß dasselbe nur *für ihn* da sey (ein nothwendiges Noumenon sey), ist derjenige Zirkel, den er in das Unendliche erweitern, aus welchem er aber nie herausgehen kann.“ [Hervorh. i. Orig.]³ Ist dies der Status der vorkriti-

² Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen*, in: *Historisch-kritische Ausgabe im Auftrag der Schelling-Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. I.2: *Vom Ich als Princip der Philosophie (1795). De Marcione (1795)*, hg. v. Hartmut Buchner/Jörg Jantzen unter Mitwirkung von Adolf Schurr/Anna-Maria Schurr-Lorusso, Stuttgart-Bad Cannstatt 1980, S. 67–175, hier S. 90; Martin Götze, *Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik*, Paderborn/München/Wien/Zürich 2001, S. 108.

³ Johann Gottlieb Fichte, *Grundlagen der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer*, in: *J.G. Fichte-Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*,

schen Gottesbeweise, die jetzt aus dem Grund des Ich-Bewußtseins geführt werden? – Im vereinheitlichten System Fichtes sind Erkennen und Handeln „lediglich besondere Anwendungen der einzigen untheilbaren Grundkraft im Menschen“. ⁴ Kehren wir hiermit zur Psychologie von Christian Wolff zurück, der die (absolutistische) Einheit des Geistesvermögens lehrt, während Kant zu einem triadischen System gelangt, das wie die gewaltenteilige Rechtsverfassung in syllogistischer Form vernunftnotwendig ist?

Mit der existentiellen Wende, die Fichte herbeiführt, wird das transzendente „Ich denke“ zu einem absoluten, zugleich zu einem möglichen realen, indexikalischen Ich; auch in der Zeit-Auffassung vollzieht sich eine analoge Metamorphose; während die Zeit in der *Kritik der reinen Vernunft* nur ein Früher, Später und Zugleich (also die relationale Zeit) kennt, wird in der Zeitspekulation von Fichte, Hölderlin und Schlegel die Dreiheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (also die modale Zeit) zum zentralen Problem der veränderten Transzendentalphilosophie; bei Kant dagegen gehört diese Zeitform ebenso wie die Aporetik des geschichtlichen Werdens in die *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*.

Die gesetzlich bestimmte und die absolute Freiheit

In der Kantischen Moralphilosophie wird eine intelligible Welt angenommen, deren Realitätsgewähr in Analogie zum Newtonischen Gravitationsgesetz der kategorische Imperativ ist. Kant verweist seit der Mitte der sechziger Jahre immer wieder auf diese Parallele von sinnlicher und moralischer Welt. Ein Echo aus dem *Opus postumum*: „Die Newtonische Attraction durch den leeren Raum und die Freyheit des Menschen sind einander analoge Begriffe sie sind categorische Imperative *Ideen*“. [Hervorh. i. Orig.] (XXI 35,4–6) Und: „Die Attraction durch den leeren Raum (nach *Newton*, *actio in distans*) die Freyheit die ein Princip der Causalität in der Welt (als Wirkung ohne Ursache) Postulirt blos durch sein *veto* im categorischen Imperativ“. [Hervorh. i. Orig.] (XXI 51,29–52,1) „Zu den wirkenden Ursachen im Weltganzen gehört auch die moralisch-practische Vernunft nach dem categorischen Imperativ der Rechtspflichten dem unbedingten Sollen“. (XXII 114,12–14) 1793 merkt Kant in der Religionsschrift an: „Wenn *Newton* sie [die Schwerkraft, R. B.] gleichsam wie die göttliche Allgegenwart in der Erscheinung (*omnipraesentia phaenomenon*) vorstellt, so ist das kein Versuch, sie zu erklären [...], aber doch eine erhabene Analogie, in der es

Bd. I.2: *Werke 1793–1795*, hg. v. Reinhard Lauth/Hans Jacob unter Mitwirkung von Manfred Zahn, Stuttgart-Bad Cannstatt 1965, S. 173–451, hier S. 412.

⁴ Johann Gottlieb Fichte, *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie*, in: *J. G. Fichte-Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. I.6: *Werke 1799–1800*, hg. v. Reinhard Lauth/Hans Gliwitzky unter Mitwirkung von Erich Fuchs/Walter Schieche/Peter K. Schneider, Stuttgart-Bad Cannstatt 1981, S. 313–361, hier S. 341.

bloß auf die Vereinigung körperlicher Wesen zu einem Weltganzen angesehen ist, indem man ihr eine unkörperliche Ursache unterlegt; und so würde es auch dem Versuch ergehen, das selbstständige Princip der Vereinigung der vernünftigen Weltwesen in einem ethischen Staat einzusehen und die letztere daraus zu erklären. Nur die Pflicht, die uns dazu hinzieht, erkennen wir“. [Hervorh. i. Orig.] (VI 138,29–37)

Das menschliche Subjekt partizipiert aktiv an der noumenalen Gesetzgebung als entprivatisierter *citoyen*, nicht als Untertan und *bourgeois*. In der intelligiblen Welt der reinen praktischen Vernunft oder des Willens gilt durchgängig das Moralgesetz, das sich nur unter der Bedingung der Freiheit vom Determinismus der Erscheinungswelt denken lässt; wie schon Locke betont, gibt es keine Freiheit schlechthin (was sollte das sein?), sondern nur eine gesetzliche Bestimmung, die von einer anderen Gesetzlichkeit *eo ipso* frei sein muß. Kant versucht, post festum eine Freiheit (von den Naturgesetzen?) zur Freiheitsgesetzgebung der Moral zu konzipieren, aber das ist schwierig angesichts des exklusiven Dualismus der beiden Welten. Wie auch immer dies Problem zu lösen ist, niemals läßt sich auf Kantischer Grundlage folgender Satz von Novalis verstehen: „Durch das freywillige Entsagen des Absoluten entsteht die unendlich freye Thätigkeit in uns – das Einzig mögliche Absolute“. ⁵ Wie ist diese gesetzlose „absolute Freyheit“ und Tätigkeit ohne poetische All-Lizenz möglich? ⁶

Aber umgekehrt: wie ist bei Kant dem Individuum das Faktum des selbstgegebenen Imperativs epistemisch bewußt? Ist es eine propositionale Erkenntnis, eine Gewißheit, eine Intuition, hören wir innerlich einen Machtspruch? Fichte weist auf diesen Problemkreis: „Des kategorischen Imperativs ist man nach Kant sich doch wohl bewusst? Was ist denn dies nun für ein Bewusstseyn? Diese Frage vergaß Kant sich vorzulegen, weil er nirgends die Grundlage *aller* Philosophie behandelte [...]. – Dieses Bewusstseyn ist ohne Zweifel ein unmittelbares, aber kein sinnliches; also gerade das, was ich intellectuelle Anschauung nenne“. [Hervorh. i. Orig.]⁷ Ist dies der Preis, um den die Kantische Moralphilosophie zu retten ist? Oder muß die Moralphilosophie in der von Kant entwickelten Form aufgegeben werden? Dann stürzt die teleologische Systematik ein, und die Romantiker waren gut beraten, sich nur an die *disjecta membra* zu halten und mit ihnen poetisch zu philosophieren. Kants Intention bei der Konzeption des Machtspruchs des kategorischen Imperativs bestand u.a. darin, die Sittlichkeit

⁵ Novalis, *Philosophische Studien der Jahre 1795/96 (Fichte-Studien)*, in: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd. II: *Das philosophische Werk I*, hg. v. Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl/Gerhard Schulz, Darmstadt 1965, S. 29–296, hier S. 269–270, Nr. 566. Vgl. auch das *Systemprogramm*; Herbert Uerlings (Hg.), *Theorie der Romantik*, Stuttgart 2000, S. 54–55.

⁶ Novalis, *Fichte-Studien* (Anm. 5), S. 270, Nr. 566.

⁷ Johann Gottlieb Fichte, *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*, in: *J. G. Fichte-Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. I.4: *Werke 1797–1798*, hg. v. Reinhard Lauth/Hans Gliwitzky unter Mitarbeit von Richard Schottky, Stuttgart-Bad Cannstatt 1970, S. 167–281, hier S. 225.

der theoretischen Erkenntnis zu entziehen, um sie nicht entweder wie Platon einer Elite mit ihrer Erkenntnis des Guten anheimzustellen oder aber der sophistischen Dialektik und dem Wenn und Aber eines jeden zu überlassen. Daher entzieht sich der sittliche Imperativ jeder Begründung und kann nicht in propositionaler Distanz erfasst werden; er ist präsent wie die topologisch in der *Kritik der reinen Vernunft* korrespondierende Anschauung, ohne darum zu einer intellektuellen Anschauung zu werden.

Moral und Poesie

Die *Kritik der Urteilskraft*, speziell die „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“, hat den Rang einer Kritik, weil eine bestimmte Urteilkategorie (des Schönen und Erhabenen) mit dem juristischen Anspruch der notwendigen Akzeptanz durch alle anderen auftritt. Die kritische Prüfung führt zu einer rechtlichen Deduktion des Urteils, die sich bis in die Dialektik und deren Ideenlehre hinein zieht. Der Gedanke der Institution des Gerichtshofes in der *Kritik der reinen Vernunft* wird hier ersetzt durch die Idee eines *sensus communis* oder Gemeinsinns, einer *volonté générale esthétique*, die durch das ästhetische Urteil jeweils neu realisiert werden muß.

Die Ästhetik des Schönen und Erhabenen wird als Teil einer *teleologia rationis humanae* konzipiert, die im moralischen Endzweck und damit in der eigentlichen Bestimmung des Menschen gegründet ist. Das Fundament schon der *Kritik der reinen Vernunft* ist die praktische Vernunft, auf die auch in der *Kritik der Urteilskraft* die Zweckstruktur der menschlichen Erkenntnisvermögen (Ästhetik) und der äußeren Natur (Teleologie) hinausläuft. In ihr ist die Abfolge von schön und erhaben gegründet, die sich an der hierarchischen Beziehung von Natur und Geist oder Vernunft orientiert; diese Beziehung wiederholt sich noch einmal innerhalb der Teleologie in der Abfolge von Natur- und Moraleteleologie (und -theologie). Die unabdingbare Voraussetzung sowohl der epistemisch begründeten Mittelbarkeit wie auch des moralischen Werts der Ästhetik ist die reine praktische Vernunft mit ihrer intelligiblen Gesetzgebung. Sie führt zum höchsten Geltungsnachweis des Geschmacksurteils durch die Wertstiftung des Schönen als eines Symbols des Sittlich-Guten, und beim Erhabenheitsurteil ist es die Selbsterfahrung als eines moralischen Vernunftwesens. Wenn mit der Romantik die Kunst zur eigentlichen metaphysischen Tätigkeit wird, wird in der kantischen Sicht aus einer moralfundierten gehaltvollen Ästhetik ein ins Leere taumelnder Ästhetizismus. Kunst statt Moral oder Erkenntnis: Schlegel hält „die Kunst für den Kern der Menschheit“.⁸ Und: „Die Poesie ist der Held der Philosophie. Die Phil[osophie] erhebt die Poesie zum Grundsatz. Sie lehrt uns den

⁸ Friedrich Schlegel, *Über die Unverständlichkeit*, in: *Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. II: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, hg. v. Hans Eichner, München/Paderborn/Wien/Zürich 1967, S. 363–372, hier S. 366.

Werth der Poesie kennen. [...] Sie zeigt uns was die Poesie sey, dass sie Eins und alles sey.“⁹ Weder Platon noch Kant hätten zugestimmt, daß die Dichtung vor der Philosophie „Eins und alles sey“. Oder im Systemprogramm: „denn es gibt keine Philosophie, keine Geschichte mehr, die Dichtkunst allein wird alle übrigen Wissenschaften und Künste überleben.“¹⁰ Die Kunst erringt den Primat gegenüber dem Handeln und Erkennen, weil sie unmittelbar aus dem *fundus animae*, der Einbildungskraft, schöpft und somit allen Teilungen vorausliegt.

II. Bilder

Die Kunstreligion Caspar David Friedrichs

Kant schreibt in der *Kritik der Urteilskraft*, die wahre Erhabenheit müsse im Gemüt des Urteilenden gesucht werden; wer wolle schon „ungestaltete Gebirgsmassen, in wilder Unordnung über einander getürmt, mit ihren Eispyramiden“ selbst erhaben nennen, sondern das Gemüt fühle „sich in seiner eigenen Beurteilung gehoben, wenn es [...] die ganze Macht der Einbildungskraft dennoch ihren Ideen unangemessen findet.“ (V 256,15–22)¹¹ Und allgemeiner: „Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, die die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt.“ (V 255,14–15)

Bei der Betrachtung der bekanntesten Bilder von Caspar David Friedrich (1774–1840) stellt sich unvermeidlich der Gedanke an Kants Ästhetik des Erhabenen ein.¹² Der ins Unendliche gestaffelte Raum der Gebirgslandschaften, sodann „Das Eismeer“ mit Kants „Eispyramiden“, der desolate „Mönch am Meer“¹³: es ist immer ein Gefühl, das die Idee der Unendlichkeit mit sich führt,

⁹ Novalis, *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen*, in: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd. II: *Das philosophische Werk I*, hg. v. Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl/Gerhard Schulz, Darmstadt 1965, S. 507–651, hier S. 590–591, Nr. 280.

¹⁰ Zitiert nach: Uerlings (Hg.), *Theorie der Romantik* (Anm. 5), S. 55.

¹¹ Kant nennt die Requisiten, die seit Longinos zum Erhabenen gehören. Es sind Naturgrößen und Naturgewalten, dann auch rhetorische Situationen der Überwältigung des Lesers oder Hörers, vgl. Longinos [Pseudo-Longinos], *Vom Erhabenen. Griechisch und Deutsch*, hg. v. Reinhard Brandt, Darmstadt 1966, S. 53–55.

¹² S. u.a. Barbara Ransch-Trill, „Erwachen erhabener Empfindungen bei der Betrachtung neuerer Landschaftsbilder“. Kants Theorie des Erhabenen und die Malerei Caspar David Friedrichs“, in: *Kant-Studien* 68 (1977), S. 90–99.

¹³ Friedrich hat seine Bilder nicht signiert und ihnen nach unserer Kenntnis auch keine Titel gegeben; in seiner eigenen Beschreibung des Bildes „Mönch am Meer“ ist von einem Mönch keine Rede, sondern von einem „Mann im schwarzen Gewand“. (Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 64; vgl. auch Klaus Lankheit, „Caspar David Friedrich“, in: Richard Brinkmann (Hg.), *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, Stuttgart 1978, S. 683–707.) Was will auch ein Mönch am Meer? Sonst sind Mönche bei Friedrich mit Kirchen und Kirchenruinen verbunden. Das

diese Idee leitet von der Anschauung zur Reflexion der Transzendenz sowohl bei Kant wie auch bei Friedrich.

Eine Brückenfunktion könnte dem jungen Theologen Friedrich Schleiermacher zukommen, den Caspar David Friedrich persönlich kannte und mit dessen religiöser Welt- und Kunstanschauung er übereinstimmte. In Schleiermachers Frühschrift *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799) heißt es, das Wesen der Religion sei „weder Denken noch Handeln, sondern Anschauung und Gefühl“.¹⁴ In unverkennbarer Anlehnung an den Dreischritt der drei Kritiken weist Schleiermacher die Religion weder dem Denken, sc. der Theorie der *Kritik der reinen Vernunft*, noch dem Handeln, sc. der Moral der *Kritik der praktischen Vernunft*, sondern dem Gefühl, also der *Kritik der Urteilskraft*, zu. In geistiger Nähe zu Schleiermacher läßt sich offenbar die Kunstreligion Friedrichs ebenfalls zurückbinden an die Kantischen Ausführungen zum Gefühl des Erhabenen.

Aber diese vagen Assoziationen halten einer näheren Überprüfung nicht stand. Gibt es bei Friedrich überhaupt eine Opposition von schön und erhaben mit dem Kantischen Problem der schönen Darstellung des Erhabenen als zweier entgegengesetzter Gemütsbewegungen? Im Folgenden sollen einige der unterscheidenden Merkmale herausgearbeitet werden, die, vorsichtig verallgemeinert, auch die Differenz von Klassizismus und Romantik beleuchten können.

Schön und Erhaben bei Kant

Kant nimmt die duale Struktur der „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“ aus der Schrift von 1764, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, auf, befreit sie jedoch von den nur anthropologischen Bemerkungen und begründet die Eigentümlichkeiten und Differenzen neu aus den Ressourcen seines inzwischen gewachsenen kritischen Systems. Schön ist jetzt vor allem die uns umgebende Natur, zu der wir gehören, die uns entgegenkommt und deren Anblick uns mit einem interesselosen ästhetischen Wohlgefallen erfüllt, erhaben ist dagegen das Geistesgefühl, das die Natur in ihrer uns überwältigenden Raumgröße und physischen Macht evoziert. Beim Erhabenen umfängt uns nicht die, wie Kant sie nennt, „herrliche Bühne“ der Natur (V 380,25), sondern die unbelebte Welt der Kosmologie, der Astronomie und Physik; hier werden wir nicht von der

Gewand des Mannes ähnelt einer Kutte, die jedoch nicht auf dem Boden hinter ihm herschleifen dürfte, wie es bei Phantasiegewändern à la Ossian problemlos möglich ist. Was man erkennen kann, ist ein Mann in einem schwarzen Gewand am Meer. Aber das wäre kein sehr suggestiver Titel.

¹⁴ Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, in: *Werke. Auswahl in vier Bänden*, hg. v. Otto Braun/Johannes Bauer, Aalen 1967 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig, 1927–1928), Bd. IV, S. 207–399, hier S. 240 (Zweite Rede).

Anmut des Schönen bezaubert, sondern von der Größe und Würde des Welt- raumes und der Kraft der Naturgewalten vernichtet.¹⁵ Dort die zweckmäßig organisierte Natur, in die wir spielend einstimmen, hier die Größe und nackte Gewalt und Übergewalt, die auf das Leben keine Rücksicht nimmt. Entsprechend dieser Gliederung wird die Erhabenheitsanalyse nach den beiden Titeln der Grundsätze des reinen Verstandes in mathematisch und dynamisch gegliedert, eine Gliederung, die beim Geschmacksurteil natürlich nicht möglich wäre. Das Schöne hat bei Kant bei aller Subjektivierung die Tendenz, vom Objekt selbst, dem wohlgeformten, zu gelten; das Erhabene ist dagegen tendenziell formlos¹⁶ und kann als solches nicht im Gegenstand gegeben sein, sondern ist ausschließlich Sache des Subjekts. Den Anlaß geben überwältigende Erfahrungen von Größen und Naturgewalten; auch Bauwerke wie Pyramiden oder der Petersdom in Rom als immense Räume dienen als Beispiel, es ist jedoch erforderlich, daß wir uns als Betrachter oder auch nur in der Vorstellung ganz der imaginierten Überwältigung hingeben und Unlust und Lust selbst durchleben.

Das Schöne entspricht der Naturbestimmung des Menschen, das Erhabene dagegen seiner Geist- und Vernunftbestimmung. Es gibt zwar den § 23 mit der Überschrift „Übergang von dem Beurtheilungsvermögen des Schönen zu dem des Erhabenen“ (V 244,6–7), hiermit ist jedoch der überleitende Paragraph selbst gemeint, denn das Schöne und Erhabene und entsprechend das Geschmacksurteil und das Geistesgefühl stehen isoliert nebeneinander, so daß wir nicht von dem einen Zustand zum anderen übergehen können; es kann sich auch bei Kant das Erhabene nicht gegen das Schöne wenden und es den Übermächtigen opfern, es gibt weder einen sanften Übergang noch einen zerstörenden Konflikt.

Das Fundament dieser doppelten Ästhetik geht auf die antike Stoa zurück, gemäß der der Mensch sich in den zwei Stufen des Lebewesens und des Vernunftwesens entwickelt, der Anmut und der Würde, wie Schiller diesen Kontrast aufnehmen und reformulieren wird, und diese Kontrastbeziehung von eigenem Lebensraum und globaler Vernunftbeziehung macht die Spannung von schön und erhaben bis heute zu einem Brennpunkt der Auseinandersetzungen.

Bei Kant ist beides im Menschen als einem zum Leben und zur Vernunft bestimmten Doppelwesen im friedlichen Kontrast vereint. Es gibt nur einen Punkt gewissermaßen der Überwältigung des einen durch das andere, nämlich überraschend des Erhabenen durch das Schöne, denn Kant sieht die Darstellung des Erhabenen im Bereich der schönen Künste vor. Das Erhabene sei zwar das Gegengewicht, aber nicht das Widerspiel vom Schönen, denn „die Gedankenvorstellung desselben in der *Beschreibung* oder Darstellung kann und muß immer

¹⁵ Von der Nichtigkeit spricht Kant nicht, aber die Erhabenheitsvorstellungen gehen seit Longinos in diese Richtung, „that I am nothing“, wie Coleridge sagen wird. Vgl. Samuel Coleridge, *Miscellaneous Criticism*, hg. v. Thomas Middleton Raysor, London 1936, S. 12.

¹⁶ Kant drückt sich meist vorsichtig aus: „Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begränzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden“. (V 244,23–25)

schön sein. [...] Das Erhabene ist also zwar nicht ein Gegenstand für den Geschmack, sondern für das Gefühl der Rührung; aber die künstliche Darstellung desselben in der Beschreibung und Bekleidung (bei Nebenwerken, *parerga*) kann und soll schön sein: weil es sonst wild, rauh und abstoßend und so dem Geschmack zuwider ist.“ [Hervorh. i. Orig.] (VII 243; s.a. V 325,29–326,9) Kant folgt dem alten Topos, die Kunstdarstellung des Häßlichen dürfe nicht häßlich, sondern müsse schön sein,¹⁷ und wendet ihn auf den zweiten Kontrast des Schönen, das Erhabene, an. Wie die Übertragung dieser Kunstforderung auf das Erhabene aussehen soll, wird nicht näher ausgeführt. Kants eigene Ausführungen weisen, wie wir sahen, in die Richtung einer ausschließenden Alternative: entweder schön oder erhaben, und sie würden hiermit konsequent die Kunstdarstellung des Erhabenen ausschließen. Während zugestanden sei, daß das Häßliche eines Gegenstandes oder einer Person durch die hinzutretende schöne Kunstgestalt überformbar ist, ohne unkenntlich zu werden, ist dies beim Erhabenen schwer vorstellbar, denn es vollzieht sich ausschließlich im Gemüt des Betrachters, das keine gleichzeitige ästhetische Harmonie zulassen dürfte.

Dies führt zur ersten Frage: Wie sollte in den Bildern von Caspar David Friedrich die zweifellos schöne Darstellung ein Kantisches Erhabenes noch zur Geltung bringen? Soll der Bildbetrachter zugleich in das Schöne harmonischspielend einstimmen und das ganz andere Erleben des Erhabenen vollziehen? Und warum bedient sich Friedrich nicht der ganzen Palette des Erhabenen, die er bei Kant finden konnte, warum malt er kein laut aufbrausendes Meer und hermtobendes Gewitter?

Zur Distanz von Kant und Friedrich mahnt noch ein anderer Punkt, der nun für die gesamte Romantik einschneidend ist. Die *Kritik der Urteilskraft*, speziell die „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“, hat den Rang einer Kritik, weil eine bestimmte Urteilsklasse (des Schönen und Erhabenen) mit dem als rechtlich bezeichneten Anspruch der notwendigen Akzeptanz durch alle anderen auftritt. Die kritische Prüfung dieser Prätention des ästhetischen Urteils führt zu einer rechtlichen Deduktion des Urteils, die sich bis in die Dialektik und deren Ideenlehre hinein zieht; sie besagt, daß wir auf Grund der Fundierung des Urteils in den Erkenntnisvermögen *und* in der moralisch-praktischen Vernunft befugt sind, allen anderen die Beistimmung zu unserem Urteils sogar als Pflicht zuzumuten. Wir leisten mit unserem Schönheits- oder Erhabenheitsurteil gewissermaßen einen konsenspflichtigen Beitrag zur *volonté générale esthétique*. Diese normative Notwendigkeit, die im Zentrum des Kantischen Verfahrens steht, bindet die Ästhetik an den moralischen Endzweck und damit an die Bestimmung des Menschen überhaupt. Sowohl das Geschmacksurteil des Schönen wie auch das Geistesgefühl des Erhabenen werden an das Übersinnliche gebunden, das „aller Erscheinung zum Grunde liegt“ (V 340,6), und ohne diese Beziehung könnte das

¹⁷ Vgl. V 312; VII 241.

Schöne nicht zum Symbol der Sittlichkeit (V 351,9) und kein Erhabenheitsgefühl in uns evoziert werden.

Man sieht, daß nur die praktische Vernunft die Ästhetik des Schönen und Erhabenen davor rettet, zur anthropologischen Bagatelle zu werden, wie es ihr Schicksal in Kants Sicht z.B. bei Edmund Burke ist, dessen Untersuchungen des Schönen und Erhabenen zur empirischen Psychologie gehören. Der rationalistische Flügel dagegen, etwa die Baumgartensche Ästhetik, unterwerfe die Schönheit dem Verstandeskriterium der Vollkommenheit und mache das freie ästhetische Urteil zu einer Sache der Erkenntnis. Das Gefühl der Lust und Unlust beim Schönen und Erhabenen ist angesiedelt zwischen empirischem Faktum und Verstandeskalkül und bedarf zu seiner transzendentalen Dignität der Anbindung an das Übersinnliche, das für uns jedoch nur durch die reine praktische Vernunft präsent ist. Die Moral und nichts anderes ist die metaphysische Tätigkeit des Menschen. In der Romantik wird nach neuen Platzhaltern der Metaphysik gesucht, teils wird es die Religion, teils die Kunst, oder auch beides, die Kunstreligion. Diese Differenz macht es von vornherein schwer, wenn nicht unmöglich, überhaupt eine Verwandtschaft zwischen der Kunst von Caspar David Friedrich und der Kantischen Philosophie auszumachen.

Platon

Mit der neuen Einheitsphilosophie in Tübingen und Jena ist die Wiederkehr Platons und des Neuplatonismus verbunden; Editionen, geschichtliche Darstellungen und Übersetzungen vergegenwärtigen die Ideen- und Geistphilosophie aus Athen.

Goethe hat 1796 einen kurzen Aufsatz mit dem Titel *Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung* veröffentlicht, in dem er den Platonischen Dialog *Ion* zu Recht als eine „offenbare Persiflage“ darstellte, die völlig verkannt würde in der Ausgabe von Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, *Auserlesene Gespräche des Platon* (Königsberg 1795–1796), in ihr diente der Dialog „als ein kanonisches Buch zur Verehrung“. ¹⁸ In der Zeit der Frühromantik wird Platons Ideenlehre neu entdeckt und schwärmerisch mit dem Christentum verbunden; nicht nur Goethe reagierte erobert, sondern auch Kant nahm scharf gegen den neuen Ideenenthusiasmus Stellung, zur selben Zeit, 1796, in dem Aufsatz *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie*. Hier war es die Ausgabe von J. G. Schlosser, *Platos Briefe ...nebst einer historischen Einleitung und Anmerkungen*, die einer herben Kritik unterzogen wurde.

¹⁸ Johann Wolfgang Goethe an Wilhelm von Humboldt am 3. Dezember 1795, in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. II.4: *Mit Schüller I (1794–1799)*, hg. v. Volker C. Dörr/Norbert Oellers, Frankfurt a.M. 1998, S. 139–141, hier S. 140.

Goethe und Kant sind konsterniert durch die Invasion eines neuen christlich-platonischen Idealismus; Schlosser und Stolberg und viele andere wenden sich von der Aufklärung ab, werden zu christlichen Platonikern und schwärmen für Ideen ‚jenseits des Seins‘. Schleiermacher, der Freund von Caspar David Friedrich, übersetzt 1804–1810 alle Platonischen Schriften und lenkt als erster den Blick auf die Entwicklungsgeschichte der Dialoge.¹⁹ Dies sind nur drei herausgegriffene Beispiele für den jetzt ausführliche dokumentierten und erörterten „Platonismus im Idealismus“, wie der Titel eines von Burkhard Mojsisch und Orrin F. Summerell herausgegebenen Sammelbandes lautet.²⁰ Schon Max Wundt hatte 1941–1942 registriert, wie es am Ende der Aufklärung zu einer gut vorbereiteten Renaissance der platonischen und neuplatonischen Philosophie kam.²¹ Speziell zum Neuplatonismus schreibt Jens Halfwassen: „Im metaphysikfeindlichen Zeitalter der Aufklärung geriet der Neuplatonismus dann vollends in Mißkredit. Die Neuplatoniker galten als religiöse Schwärmer und Mystiker und als Verderber des Platonverständnisses. Dies ist das Bild, das die philosophiehistorischen Darstellungen des 18. Jahrhunderts von Brucker (1742) bis Tiedemann (1793) vom Neuplatonismus zeichnen. – Es war der oppositionelle Geist der Frühromantiker, der zunächst Plotin aus dieser Grube holte. [...] Friedrich Creuzer übersetzte 1805 zum ersten Mal eine Schrift Plotins ins Deutsche (III 8: *Über die Natur, die Betrachtung und das Eine*), mit großer Wirkung nicht nur auf Goethe und die Romantiker, sondern auch auf die Philosophen des Deutschen Idealismus.“²² Wir pointieren: Der Wechsel im Zeitgeist vom Neostoizismus der Aufklärung zum Platonismus der Idealisten führte dazu, daß der Stoiker Kant schon vor 1804 gewissermaßen ein, wie der Stoiker Spinoza genannt, ‚toter Hund‘ war.

Aus der Spätantike wird berichtet, über der Platonischen Schule habe die Aufschrift gestanden, niemand solle ohne Geometrie („ageometretos“) eintreten.²³ Geometrie und Arithmetik führen die Erkenntnis hinauf zu den Ideen, die ihre Voraussetzung bilden. Geometrie und Arithmetik sind essentiell, weil sie sowohl der erkennbaren Welt wie auch der menschlichen Seele in abgeschatteten Formen inhärent sind. Die Mathematik selbst kann sich als Erkenntnis nicht begründen, sondern verweist auf einen Urgrund, die noetische Einheit des Seins und des Denkens. Im platonischen *Symposion* wird der Aufstieg aus der empirischen Vielheit zu dieser höchsten Einheit, dem Urbild der Schönheit, entfaltet.

¹⁹ S. die Dokumente bei Karl-Ludwig Hoch, *Caspar David Friedrich – unbekanntes Dokument seines Lebens*, Dresden 1985, S. 42–47.

²⁰ Burkhard Mojsisch/Orrin F. Summerell (Hg.), *Platonismus im Idealismus. Die platonische Tradition in der klassischen deutschen Philosophie*, München/Leipzig 2003.

²¹ Max Wundt, „Die Wiederkehr Platons im 18. Jahrhundert“, in: *Blätter für deutsche Philosophie* 15 (1941–1942), S. 149–158.

²² Jens Halfwassen, *Plotin und der Neuplatonismus*, München 2004, S. 175.

²³ Elias Philosophus, *In Aristotelis Categoriae commentaria*, hg. v. Adolf Busse, Berlin 1900, S. 118,18.

Die rein noetische höchste Einheit soll als solche schön sein, und aus dieser Urschönheit leitet sich aller Abglanz in unseren sinnlichen Erscheinungen her. Auf diesen Gedanken konnten sich vielfältige Kunstanschauungen vom Mittelalter über die Renaissance bis zur erneuten Blüte in der Romantik entwickeln, und in ihnen findet sich vielleicht die Erklärung für die geometriestützten Schönheit der meisten Bilder von Caspar David Friedrich.

Die neue Schönheit

Nimmt man an, daß es für Friedrich von vornherein keinen Kontrast zwischen zwei ästhetischen Erfahrungen gibt, sondern nur die eine Schönheit, die ein Abglanz der Transzendenz ist und uns zu diesem Göttlichen hinleitet, dann mögen uns immer einige Motive an die frühere Erhabenheitsästhetik erinnern, sie haben jedoch jetzt eine andere Funktion. Sie führen die Seele aus der erstarrten sinnlichen Gegenwart hinüber in ein ganz Anderes der religiösen Erfahrung.

Mit dieser Metamorphose von Erhabenheitsmotiven in psychagogische religiöse Werte ist ein Wandel im Schönheitskonzept verknüpft. Bei Kant ist das Schönheitsurteil (für die Sonde des Transzendentalphilosophen) in einem Wohlgefallen fundiert, das durch das freie Spiel der Erkenntnisvermögen ausgelöst wird. Wir fühlen uns in einer uninteressiert-willenlosen Übereinstimmung mit der Natur überhaupt. In der Schönheit drückt sich die Angemessenheit der Natur an unsere Erkenntnisvermögen aus, und wenn wir ihrer gewahr werden, entsteht in uns ein Echogefühl des Wohlgefallens; es ist ein „Lebensgefühl“ (V 204,8), das hier angesprochen wird.

Die Gemälde von Caspar David Friedrich öffnen dagegen keinen Lebensraum, sondern stellen die Schönheit der Kunstlandschaften in den Dienst des Hinüberleitens in ein Jenseits; daher die Melancholie und die in das Bild selbst hinein genommene Betrachtung der Landschaft mit dem Blick in eine unendliche Ferne oder Tiefe. Zu diesem Wechsel paßt gut die Auswahl der meist lebensfrugalen Motive bei Friedrich. Wo gibt es die lebendige, überquellende Natur? Wo sind die Tiere der schönen Landschaftsbilder von Claude Lorrain bis in das späte 18. Jahrhundert? Gibt es Kinder? Ab und zu sieht man einige verwirrte Raben oder Möwen; sogar die Bäume stoßen gewissermaßen das Leben von sich; keine Blüten, das Grün ist das sterile Grün der Nadelhölzer, und die Laubbäume ragen entgeistert mit kahlen Ästen in den Winterhimmel. Die Bilder laden nicht zum lebendigen Verweilen ein, sondern lenken den Blick fort aus der unmittelbaren lebensfeindlichen Umgebung hin zu einem erahnten Jenseits, das seine eigentümliche Schönheit über die irdischen Gegenstände breitet. Auch da, wo das Motiv des Dynamisch-Erhabenen aufgenommen wird wie beim Eismeer, ist die Gewalt der Natur in völliger Ruhe dargestellt. Die Eisschichten, aufgetürmt wie Granitblöcke; ein Schiff, in die Schräge gepreßt, ist ein Nichts gegen die unermeßlichen Kräfte, die das versteinerte Eis in sich birgt, und im Hintergrund ein

weiteres, größeres und mächtigeres Gebirge von Eis, neben dem die tödlichen Verwerfungen im Vordergrund wieder ein Nichts sind. Der Mensch ist nicht zum wohlgefälligen Verweilen aufgerufen, sondern zur Andacht.

Wie die Rückenfiguren den Blick des Bildbetrachters mimetisch antizipieren, so reflektiert die Landschaft ihr Bilddasein, indem sie möglichst unbewegte Motive wählt und Geräusche aus ihrem stillgestellten Weltausschnitt ausschließt. So verringert sich die Differenz von Bild und Wirklichkeit und suggeriert den Blick ins Unendliche und die Realpräsenz des Numinosen im Bilde selbst.

Der Raum

Friedrich hat den Raum aus dem Vordergrund des Bildes entfernt und zu einem eigenständigen Bildraum aus- und umgestaltet, in dem unsere geläufige Topologie nicht mehr stimmt. Der Bildraum schließt uns aus, unser Lebensraum des trivialen Alltags hat mit dem hyperbolischen Raumgefüge, vor dem wir stehen, nichts zu tun. Um dies im Bild noch einmal anzuzeigen, ist der adäquate Betrachter häufig bereits im Bild vor die Landschaft gestellt und macht uns als Außenstehende überflüssig. Klaus Lankheit hat die Raumgestaltung speziell des sog. Tetschener Altars so zusammengefaßt: „Abstrakter Bildbau, Herrschaft der Fläche über die Raumtiefe, Loslösung vom festen Augpunkt, Verzicht auf Linear- und Luftperspektive“²⁴; diese Charakteristik läßt sich jedoch verallgemeinern, denn genau diese Merkmale finden sich als generelles Grundmotiv in den Bildern.

Zu diesem Befund paßt die Geometrisierung der Bildfläche. Zuletzt hat Werner Busch dies in seinem Friedrich-Buch dokumentiert; zusammenfassend ist das Kapitel „Romantische Geometrie“²⁵ diesem Phänomen gewidmet. Über die Symmetrie und besondere Rolle der Diagonalen wird der Goldene Schnitt als wichtigstes ästhetisches Ordnungsprinzip nachgewiesen. Hier liegt der „Schlüssel zum Werk“.²⁶

Nimmt man jedoch an, daß die Geometrie der Bilder eine für ihren Andachtscharakter wesentliche Bedeutung hat, läßt sich schon im Vorhinein festhalten, daß der Raum nicht mehr der Kantische Erscheinungsraum sein kann. Die subjektivistische Wende von 1770 bzw. 1781 besagte, daß Raum und Zeit Formen der menschlichen Sinnlichkeit sind, in denen uns Natur als Gegenstand der Erfahrung erscheinen kann. Damit ist gegen jeden Gottesglauben entschieden, daß unsere Raumvorstellungen und -vermessungen eine rein menschliche Angelegenheit sind und etwa das Diktum, Gott habe die Welt geometriert, erschaffen, haltlos wird. Gibt man die Trennung von Ding an sich und Erscheinung auf, wie es mit und nach Fichte durchgängig geschieht, dann kann der

²⁴ Lankheit, „Caspar David Friedrich“ (Anm. 13), S. 689.

²⁵ Busch, *Caspar David Friedrich* (Anm. 13), S. 138–141.

²⁶ Ebd., S. 27.

Raum wieder transparent werden für eine göttliche Präsenz, wie sie von Friedrich offenbar intendiert wird. Das aber würde bedeuten, daß Friedrich in seiner Raum- und damit Bildauffassung zum Platoniker oder Neuplatoniker wird. Die mathematischen Strukturen sind keine subjektiven Formen der Sinnlichkeit, sondern stehen in einem Teilhabeverhältnis, der *methexis*, zum Göttlichen.

Dies ist eine gewagte Vermutung, denn es läßt sich keine schriftliches Dokument für einen entschiedenen Platonismus Friedrichs anführen, sondern nur ein platonisierendes Klima ausmachen, zu dem bestimmte Tendenzen der Bilder gut passen.

Zwei Männer in der Betrachtung des Mondes

Nehmen wir den platonisch-neuplatonischen Grundriß als Fundament der Friedrichschen Bilder, gewinnen viele Motive erst einen Sinn. Als Beispiel soll hier das bekannte Gemälde *Zwei Männer in der Betrachtung des Mondes* (Dresden, 1819–1820) dienen. Es sei gleich vorweg gesagt, daß der Titel nicht von Friedrich stammen wird.

Das Gemälde gehört zu den bedeutendsten und berühmtesten Kunstwerken der Romantik. Es ist von einer luziden Schönheit, und zugleich mutet das Sujet als erhaben an: Die melancholische Stimmung der Nacht, die Sichel des zunehmenden Mondes, und über den Mond hinaus in unendlicher Ferne der Abendstern, auf den einer der beiden nächtlichen Waldbesucher blickt. Dieser Blickpunkt im Unendlichen ist zugleich das dirigierende Zentrum für den Bildbetrachter selbst, der im Double schon im Bild ist und zugleich vor ihm steht, ausgeschlossen, denn die seltsame Raumlogik des Gemäldes läßt uns keine Verortung vor ihm finden, weil eine Zentralperspektive fehlt und jeder Versuch einer eindeutigen Lokalisierung sogleich durch die Raumstruktur revoziert wird. Wir finden uns also schon im Bild, und dieser Ein-Bildung des Betrachters entspricht die Aufhebung des bildexternen Raumes im Bild selbst. Der Blick in das unendlich Ferne ist so in der Natur selbst nicht erfahrbar, sondern wird nur durch das Bild und seine Augenführung möglich. Man beachte die höchst künstliche Blickdirigierung, die die zweidimensionale Bildfläche in den dargestellten Raum hinein ermöglicht oder erzwingt. Wir werden von den beiden Figuren hin zum tiefer liegenden Mond, auf den der ältere, rechte Mann sieht, und von dort zum Abendstern geleitet, zu dem der linke, jüngere Mann blickt. Dieser doppelte Tiefblick ist planimetrisch, d.h. aus der Bildfläche selbst konstruiert. Die suggestive Wirkung des Abendsterns beruht nicht auf romantischer Phantasie, sondern auf geometrischer Berechnung. Der Abendstern ist durch die Proportion des Goldenen Schnitts ausgezeichnet und ein Zentrum des optischen und geistigen Geschehens – der Goldene Schnitt oder die *Divina Proportione*. Aber die beiden Enden der Mondsichel liegen genau auf der Diagonale, die von der linken unteren zur rechten oberen Bildecke führt; der Mond im Ganzen im Schnitt-

punkt der beiden Diagonalen. Dadurch ist auch der Mond in eine Oberflächenstruktur des Bildes integriert, das für seine Gegenstände geometrisch bestimmte Örter schafft und ihre Schönheit und Tiefe aus der Flächengeometrie des Bildes generiert. Die äußere, untere Seite des Mondes ist das Segment eines Kreises, der sich bei der Weiterführung seiner Linie schließt; die innere Figur der Sichel ist eine Hyperbel, die auf beiden Seiten ins Unendliche strebt. Sie ist nach Busch sowohl für Schleiermacher wie auch für Friedrich „die wichtigste Figur“ überhaupt.²⁷

Von der Zweiheit der Betrachter geht also der Blick zu den zwei Enden der Mondsichel, um in die höchste Einheit des unendlich fernen Sterns geleitet zu werden. Die Bildlogik verbietet jedes Geräusch und jede Bewegung der nächtlichen Szene und führt aus der Kunstbetrachtung zur Andacht; der Blick soll das Sichtbare überschreiten und aus der Zweiheit und Äußerlichkeit in ein inneres einheitliches Sehnsuchtsmotiv überleiten. Der Punkt des Abendsterns transzendiert als Punkt den Raum, so wie die Idee des Guten bei Platon „jenseits des Seins“ ist.²⁸

Der Blick geht aus von zwei Betrachtern, findet seinen ersten Anhalt in den zwei Enden der Mondsichel und wird von dort zur noetischen Einheit des Urschönen geleitet; in umgekehrter Bewegung spaltet sich das Ureine ganz im Sinn Platons zu dem schon materiellen Mond, der von einem entliehenen Licht in Sichelform beleuchtet wird, hinab zur dunklen Erde mit ihren rohen Steinen, winterlichen Pflanzen und Menschen, die als Geistwesen durch die Kunst zur Andacht geführt werden.²⁹ Sie sind den Waldweg hinauf geschritten, auch dies ganz im Sinn des Platonischen Aufstiegs, den wir aus dem *Symposion* kennen. Die Übersetzung des geistigen Geschehens in eine Naturbetrachtung ist natürlich erst nach Rousseau möglich, aber ohne die geistige Beziehung zu Platon ist das Bild treudeutsch wie die Kleidung der beiden Betrachter.

Das Gemälde ist keine Illustration eines platonischen Dogmas, aber erst die platonische oder neuplatonische Philosophie zeigt uns den Sinn des Kunstwerks. Man mag noch über die Kleidung der beiden Betrachter nachdenken, über die politischen Verhältnisse in Deutschland und über andere Nebenthemen, damit wird jedoch nicht die Einheit des Bildes erfaßt.

Man stellt mit Erleichterung fest, daß der Titel des Werks nicht von Friedrich selbst stammen muß; er hat die Bilder nicht signiert und nach unserer Kenntnis nicht benannt. Der jetzige Titel legt das Thema des Werks einseitig fest und macht aus dem spirituellen, tendenziell elitären Werk ein biedermeierliches Besinnungsstück. Vielleicht kann man sich darauf einigen, daß das Bild beides ist und eine esoterische und eine exoterische Aussage enthält, so wie es den zweigeteilten irdischen Dingen zukommt, der Mond für die Vielen, aber auch als Hin-

²⁷ Ebd., S. 169.

²⁸ Platon, *Politeia* 509b9, in: *Platonis Opera*, Bd. IV, hg. v. Ioannes Burnet, Oxford 1954.

²⁹ Dazu auch László F. Földényi, *Caspar David Friedrich. Die Nachtseite der Malerei*, München 1993, S. 99.

leitung zum Einen, dem Abendstern, der durch den Goldenen Schnitt markiert ist.

Noch eine Bemerkung. Caspar David Friedrich stellt die Menschen meist als Rückenfiguren dar; Klaus Lankheit meint, dies entspreche Schleiermachers Forderung: „Strebt darnach, schon hier eure Individualität zu vernichten [...] damit ihr wenig verliert, wenn ihr euch verliert.“ Denn die „ursprüngliche Anschauung des Christentums [...] ist keine andere als die des allgemeinen Entgegenstrebens alles Endlichen gegen die Einheit des Ganzen [...]“.³⁰ Hierin liegt, so wird man vermuten, ein neuer Unterschied zur Aufklärung; in ihr bejaht sich der Mensch, die Philosophie der Aufklärung ist über alle Differenzen von Empirismus, Skeptizismus, Rationalismus und Kritizismus hinweg eine humanistische, philanthropische Epoche, die den Menschen *face en face* zeigt und nicht als Rückenfigur. Friedrichs Malerei hat Tiefenverbindungen mit der abstrakten Malerei von Barnett Newman, in der die Auflösung des Subjekts durch die Eliminierung jeden Objekts fortgeführt wird. Oder schon Kandinsky: „Ich wußte jetzt genau, daß der Gegenstand meinen Bildern schadet.“³¹ Ohne Objekt ist ein Subjekt nach Kant nicht möglich.

³⁰ Lankheit, „Caspar David Friedrich“ (Anm. 13), S. 698.

³¹ Ebd., S. 702.