

Zeitschrift: Theologische Zeitschrift
Herausgeber: Theologische Fakultät der Universität Basel
Band: 80 (2024)
Heft: 2

Artikel: Der Mönch am Meer, der Theologe in Basel und die Frage nach Gott und der Kirche : oder: Praktisch-theologische Konstellationen
Autor: Deeg, Alexander
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1061875>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 24.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Der Mönch am Meer, der Theologe in Basel und die Frage nach Gott und der Kirche

Oder: Praktisch-theologische Konstellationen

Alexander Deeg

Albrecht Grözinger,
dem Lehrer, Kollegen und Freund
zum 75. Geburtstag.
In Dankbarkeit.

1. Mutige Theologie oder: Ästhetisch-theologische Konstellationen

Vor 250 Jahren wurde Caspar David Friedrich (1774–1840) in Greifswald geboren – der Maler, der in drei großen Ausstellungen 2024/25 gewürdigt wird, die sich als riesige Publikumserfolge erweisen.¹ Vor 75 Jahren wurde Albrecht Grözinger in Esslingen am Neckar geboren – der Praktische Theologe, der wie kein anderer für das ästhetische Paradigma in der Praktischen Theologie steht und damit einen Ansatz vorgelegt hat, an den zu erinnern mir heute in besonderer Weise nötig erscheint – um des Faches der Praktischen Theologie und um der Aufgabe der Theologie willen.

Als «Kunst der Wahrnehmung» bestimmte er sein Programm in einer Monographie 1995 selbst.² Er zeigte einerseits, in welche Weite der Wahrnehmung dieses Paradigma führt (von Cézanne und Picasso über Benjamin und Foucault bis zum Kühler des Rolls-Royce), und betonte andererseits, dass eine «Kunst der Wahrnehmung» niemals bei der *bloßen* Wahrnehmung stehenbleibt, sondern von ihr ausgehend kühn und mutig nach gegenwärtiger kirchlicher und religiöser Praxis fragt und so theologische Suchbewegungen orientiert.

¹ Hamburger Kunsthalle: «Kunst für eine neue Zeit»; Alte Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin: «Unendliche Landschaften»; Staatliche Kunstsammlungen in Dresden: «Wo alles begann».

² Grözinger 1995; vgl. grundlegend Grözinger 1991.

Eine Relektüre dieses m.E. immer noch schönsten Buches Albrecht Grözingers überrascht nicht nur durch die zahlreichen Einblicke in die Welt der Kunst und des Alltags, sondern mindestens auch in zwei weiteren Hinsichten:

(1) Da ist die Vielzahl von Sätzen, die heute wohl mit dem Begriff ›normativ‹ bezeichnet und von nicht wenigen (Praktischen) Theolog:innen als problematische Sätze einer doch notwendig ›wissenschaftlich objektiven‹ Praktischen Theologie qualifiziert werden würden. «Wir müssen in unserer Praxis immer quasi am Nullpunkt anfangen»,³ schreibt Grözinger und wendet sich gegen eine Theologie, die schon zu viel weiß; wenn Theologie bei ihrer Sache bleiben wolle, müsse sie sich in eine ständige Bewegung der Verunsicherung und des Neuanfangs begeben. Engagiert blickt Grözinger auf die blinden Flecken vergangener Formationen Praktischer Theologie – von Schleiermachers Ausblendung sozialer Fragen bis zur Blindheit vieler Theolog:innen angesichts nationaler oder nationalsozialistischer Ideologie. Er schreibt: «Die Leidenschaft der Praktischen Theologie entzündet sich dort, wo sie Konstellationen von Unrecht, Leiden und Schmerz wahrnimmt in ihrer individuellen wie gesellschaftlichen Dimension».⁴ Oder an anderer Stelle: «Angesichts der gegenwärtigen Gefährdungen unserer Erde ist nichts so vonnöten wie Einfühlung und Phantasie».⁵ Dass (Praktische) Theologie nicht ohne Leidenschaft möglich ist, macht das Buch (und machen viele weitere Texte Grözingers) deutlich. Es ist die Leidenschaft derer, für die Theologie letztlich durch das Offenhalten der Perspektive Gottes in Bewegung bleibt. Es gehe immer wieder darum, so Grözinger, «Menschen im Möglichkeitshorizont Gottes zu imaginieren»;⁶ und dem Fach der Praktischen Theologie schreibt er ins Stammbuch: «Praktische Theologie als Kunst der Wahrnehmung erinnert daran, daß es eine der vornehmsten Aufgaben ist, uns in unseren Wahrnehmungsweisen dem Wahrnehmungsraum Gottes zu öffnen, uns in diesen Wahrnehmungsraum hinein locken zu lassen».⁷

(2) Das zweite, was bei der Relektüre im Abstand von annähernd 30 Jahren auffällt, ist die Schönheit der Sprache, die Lust auf die Lektüre macht. Wenn Form und Inhalt einander entsprechen, dann kann eine (Praktische) Theologie, die mit einem Gott zu tun hat, der ›schön‹ ist und immer neu ›schön werden will‹

3 Grözinger 1995: 151.

4 Grözinger 1995: 79.

5 Grözinger 1995: 94.

6 Grözinger 1995: 98.

7 Grözinger 1995: 115.

(wie Rudolf Bohren bereits 1975 in seiner theologischen Ästhetik formulierte)⁸, gar nicht anders, als selbst «schön» zu sein. Vor einigen Jahren wurde ein wissenschaftlicher Preis nach einem anderen Praktischen Theologen benannt, der sich dem ästhetischen Paradigma zuordnen lässt: der «Henning Schröder-Preis für verständliche Theologie». Wenn ich recht sehe, gibt es diesen Preis nicht mehr – und dabei wäre er (oder ein «Albrecht Grözinger-Preis für pointiert und mutig formulierte Theologie») gegenwärtig vielleicht nötiger als noch vor einigen Jahren. Eine sachlich-neutrale Wissenschaftssprache hat sich viel zu vieler (praktisch-)theologischer Texte bemächtigt (auch meiner eigenen!) – und eben dieser Satz ist nun auch selbst schon wieder Ausweis der um sich greifenden Ungenauigkeit der Formulierung. Denn niemals ist «die Wissenschaftssprache» das Subjekt, das die armen, wehrlosen Wissenschaftler:innen hinterrücks benutzen würde, sondern es bleibt die Verantwortung aller, die schreiben und den Diskurs vorantreiben, die Sprache so zu verwenden, dass sie nicht verbraucht und funktionalistisch verkürzt wird; sie ist weit mehr als nur «Medium» zum Transport von Erkenntnissen, sondern die wesentliche Basis der Konstruktion von Welt – oder poetischer formuliert: die «Wünschelrute», die der Welt ihren Zauber entlockt («[...] und die Welt hebt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort»; Joseph von Eichendorff, 1835). Es gibt gegenwärtig viel zu viele (praktisch-)theologische Texte, bei denen ich das Gefühl habe, man müsste nur eine Nadel nehmen, um den Luftballon der ach so wissenschaftlichen Sprache zum Platzen zu bringen und zu merken, wie wenig eigentlich darin steckt. Oder man bräuchte das Kind, das uns Theolog:innen zuruft, wie nackt wir doch durch die Welt laufen ... Grözinger schreibt: «Der biblische Gott ist ein Gott der Sinnlichkeit – und wie! Und als ein solcher Gott der Sinnlichkeit nimmt er auch die Sinnlichkeit der Menschen in Anspruch»⁹ – und die der Theolog:innen doch auch!

In der gegenwärtigen Praktischen Theologie hat sich das ästhetische Paradigma verabschiedet oder – besser gesagt – verflüchtigt und transformiert. Die Lust an der Wahrnehmung hat sich methodisch der Wissenschaften bedient, für die eine präzise Weltwahrnehmung zur primären Aufgabe gehört. Aus der ästhetischen wurde eine neue empirische Praktische Theologie, die «Kunst der Wahrnehmung» wurde zu einer «Technik der Wahrnehmung», die sich nicht mehr primär an den Kulturwissenschaften, sondern an den Sozialwissenschaften

8 Vgl. Bohren 1975.

9 Grözinger 1995: 84.

und der Ethnologie orientiert. Die methodische Präzision, die in den vergangenen Jahren erreicht wurde, ist stupend. Und – um nicht missverstanden zu werden – es ist überaus hilfreich, empirisch zu arbeiten und interdisziplinär vernetzt sowie intersubjektiv überprüfbar dem nachzuspüren, was «da ist», und sich durch diese Wahrnehmungen orientieren und immer wieder auch irritieren zu lassen. Das Problem, das seit Jahren immer wieder einmal benannt wurde, lautet aber: Viele praktisch-theologische Arbeiten nehmen präzise wahr, bleiben dann aber mehr oder weniger dabei stehen. Die Fülle der Qualifikationsschriften, in denen zunächst auf vielen Seiten (und einmal wieder) erläutert wird, wie «Grounded Theory» oder «Objektive Hermeneutik» funktionieren, die dann Wahrnehmungen und Beobachtungen zu Praxisfeldern vorstellen und am Ende auf sehr wenigen Seiten nur nochmals zusammenfassen oder ganz vage Schlussfolgerungen für das weitere theologische Nachdenken (und ggf. auch für eine veränderte Praxis) andeuten, lässt doch nach der Aufgabe oder dem Proprium von (Praktischer) Theologie fragen. Gerade im Rückblick auf die Anfänge des ästhetischen Paradigmas wird zudem deutlich, dass und wie sich die Rolle der Forschenden verändert hat: Aus dem Flaneur wird der Soziologe oder Ethnograph; aus der methodisch Kreativen die methodisch Reflektierte und akribisch Arbeitende. Die Methodik bietet ein Gelände, das Sicherheit verspricht. Die Leidenschaft, die für Grözinger und viele andere charakteristisch war, tritt zurück. Der von Gott eröffnete Möglichkeitsraum, der in die Weite denken lässt, verschwindet. Und im Blick auf die kirchliche Praxis ergibt sich nicht selten ein problematischer Kurzschluss: Die «Ergebnisse» empirischer Forschung, die die Augen öffnen und den Blick weiten sollen, werden von den Praktiker:innen kurzschlüssig in Handlungsmaximen umgesetzt und eine verunsicherte Kirche entwickelt ihre Handlungsoptionen auf zu schnell und zu einseitig rezipierten empirischen Wahrnehmungen.

Albrecht Grözingers Theologie weist ins Offene, unterbricht jede Kirche, die schon immer weiß, was richtig ist, oder zu schnell die vorfindliche Wirklichkeit mit der Wahrheit identifiziert. Er schreibt: «Wo die Spur Spur bleibt, hält sie uns in Bewegung. [...] Wo die Spur Spur bleibt, gibt sie eine Richtung an, ohne daß diese Richtung in ihrem Verlauf fixierbar wäre».¹⁰

Methodisch besonders anregend erscheint mir der Begriff der «Konstellation», den Grözinger bei Walter Benjamin entdeckt und mit Günter Figal als die

¹⁰ Grözinger 1995: 49.

«Erfahrung eines Freiraums» bestimmt, die «an einer plötzlich aufleuchtenden Möglichkeit des Verstehens» entsteht. Konkreter geht es ihm um «Konstellationen, in denen sich die kulturell vermittelte Gottesgeschichte und die kulturell vermittelten Wahrnehmungen unserer Gegenwart brechen».¹¹ Mit Rudolf Bohren wäre das die Möglichkeit, Neues zu erkennen, weil so nicht nur Vergangenheit und Gegenwart, sondern auch die Zukunft in den Blick genommen werden.¹²

Wir brauchen m.E. nicht weniger Empirie in der Praktischen Theologie – aber mehr Mut, nicht bei den kontrollierten empirischen Wahrnehmungen stehen zu bleiben, sondern sie als das zu sehen, was sie sind: ein erster Schritt, ein Aspekt der Wahrnehmung, auf den andere folgen müssen, damit wir «[a]ls Flaneure Gottes [...] den Spuren des Geheimnisses folgen».¹³

Und so flaniere ich – ermuntert durch Albrecht Grözinger – auf der Spur des ebenso genialen wie bleibend geheimnisvollen und gerade darin faszinierenden Caspar David Friedrich.

2. Wege ins Offene oder: Entdeckungen mit Caspar David Friedrich

Das Jahr 1810 gilt als Schlüsseljahr und Wendepunkt im Werk Caspar David Friedrichs.¹⁴ Kindheit und Jugend in Greifswald liegen ebenso hinter ihm wie seine Lehrjahre in Kopenhagen; seit 1798 lebt und arbeitet er in Dresden und vertieft sich immer weiter in die Landschaftsmalerei. Er ist bekannt in Dresden – und durchaus umstritten. Etwa der 1807/1808 entstandene sogenannte «Tetschener Altar» verstört viele – nicht nur wegen dem, was er zeigt, vielmehr auch wegen dem, *wie* Friedrich dieses Bild zeigte und präsentierte (Abb. 1).

In seinem verdunkelten Atelier, in dem Friedrich selbst nicht anwesend und das durch Kerzen erleuchtet war, inszenierte er das Bild als eine Art Altar auf einem schwarz gedeckten Tisch in der Weihnachtszeit 1808. Es zeigt einen schroffen, locker bewaldeten Felsen, der im Dunkeln liegt und auf den kein erkennbarer Weg führt. Die Betrachtenden finden keine Spur, sind nicht – wie bei vielen anderen vorangehenden und zeitgleichen Landschaftsgemälden – «eingeladen»,

11 Grözinger 1999: 289; vgl. ausführlicher Grözinger 1991: 221–293.

12 Vgl. Bohren 1975: 125f.

13 Grözinger 1995: 143.

14 Vgl. das Kapitel in Werner Buschs herausragender Friedrich-Biographie: «Wendepunkte. Der «Tetschener Altar» und der «Mönch am Meer»»; Busch 2021: 43–61.



Abb. 1. Tetschener Altar/Das Kreuz im Gebirge, 1807/08.



Abb. 2. Der Mönch am Meer, 1808–1810.

Abb. 3. Abtei im Eichwald, 1809–1810.

das Bild zu betreten. Oben auf dem Gipfel befindet sich ein filigranes Kruzifix, für den Betrachter in weiter, unerreichbarer Entfernung. Der Körper des Gekreuzigten ist von den Betrachtenden seitlich abgewandt. Inszeniert Friedrich eine pantheistische oder panentheistische Naturmystik, die an die Stelle Christi das Naturerleben setzt, wie manche Betrachtende das sehen? Ist das – zu Beginn des 19. Jahrhunderts – die «Kunstreligion» als etwas später explizit formulierte Transformation der Religion in die Ästhetik, wie Zeitgenossen Friedrich vorwarfen?¹⁵ Oder ist es eine nachaufklärerisch-romantische Transformation genuin lutherischer *theologia crucis* und so weit näher an traditioneller Frömmigkeit? Die Fragen deuten an, was bereits die ersten Betrachtenden in Dresden bewegte, und verweisen auf das Irritationspotential des Bildes in religiöser Hinsicht.

Etwa gleichzeitig, 1808, begann Friedrich mit einem seiner berühmtesten Bilder, das heute unter dem Titel «Der Mönch am Meer» bekannt ist (Abb. 2). Faktisch handelt es sich um ein Palimpsest¹⁶: Bis 1810 wurde das Bild viermal übermalt, wie sich durch Infrarotuntersuchungen nachweisen lässt – und dabei immer weiter reduziert.¹⁷ Die letzte Übermalung, bei der die vorher noch vorhandenen Boote im Meer entfernt wurden, erfolgte, nachdem Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher den Maler Friedrich am 12. September 1810 in Dresden besucht hatte. Schleiermacher war im Auftrag der Berliner Akademie unterwegs und überzeugte Friedrich davon, dieses Bild für die Akademieausstellung zur Verfügung zu stellen. Etwas später begonnen, aber früher vollendet hatte Friedrich das Bild «Die Abtei im Eichwald» (Abb. 3), das dieselbe Größe hat wie der «Mönch am Meer». Beide waren (wie viele andere Bilder Friedrichs) eindeutig als Bildpaar konzipiert.

Friedrich sandte die Bilder nach Berlin, wo sie verspätet zur Ausstellung eintrafen und – wie sich aus Zeitzeugenaussagen entnehmen lässt – wohl übereinander gehängt und unter dem abstrakten Titel «Zwei Landschaften in Öl» rubriziert wurden. Vor allem der «Mönch am Meer» faszinierte, provozierte und polarisierte das Berliner Publikum.

15 Vgl. die Kritik von Basilius von Ramdohr; bei Friedrich maße sich «die Landschaft» an, «auf die Altäre zu kriechen»; zit. bei Busch 2021: 49.

16 Vgl. Busch 2021: 50.

17 Vgl. Verwiebe/Gleis 2024: 52.

Drei konstellative Streifzüge unternehme ich – ausgehend von diesen Bildern und mit einem Blick in gegenwärtige Kultur, Theologie und kirchliche Praxis.

(1) *Unterbrechung und Wagnis*: Es gibt Kunstwerke, die kein Staunen auslösen, sondern von Betrachtenden in das Bekannte eingeordnet und entsprechend abgehakt werden.¹⁸ Sie entsprechen konventionellen Sehgewohnheiten und lösen kaum einen Reiz zu ausführlicherer Wahrnehmung aus (und je nach der Definition des Wortes «Kunst» ließe sich kritisch fragen, ob diese überhaupt unter diesem Begriff rubriziert werden sollten). Und es gibt das Gegenteil: Kunstwerke wie den «Mönch am Meer», die von Anfang an unterbrechen und herausfordern – und das bis heute tun. «Irgendetwas hat er [Caspar David Friedrich; AD] gesehen, das den Zeitgenossen entging, als hätte er ein verstecktes Fenster geöffnet und hinausgeschaut».¹⁹ Das Besondere am «Mönch im Meer» scheint mir: Dies gilt durch die Zeiten und bis in unsere Gegenwart. Das Bild durchbrach nicht nur einmal Konventionen²⁰, sondern tut es bis heute. Die damals im Jahr 1810 verstörende horizontale Flächigkeit des Bildes,²¹ die radikale und von Friedrich in den Überarbeitungen immer weiter vorangetriebene Reduktion, die fehlende Rahmung und Perspektivierung²² und damit die Unzugänglichkeit des Bildes für die Betrachtenden – all das erschüttert und fasziniert (auch wenn wir etwa durch Rothko an horizontale Farbflächen gewöhnt und auch diese längst konventionalisiert sind).²³ «Friedrichs dunkles Meer hat keine Tiefe, keine Erstreckung, es wirkt wie eine Barriere und stört unsere Raumerfahrung grundsätzlich»²⁴; «[...] die ästhetische Befriedigung bleibt aus».²⁵

Die Erschütterung angesichts des Bildes wird besonders deutlich in der vielfach zitierten, analysierten und interpretierten Besprechung, die Heinrich von Kleist in den «Berliner Abendblättern» herausgab und die auf Achim von Arnim und Clemens Brentano zurückgeht – wobei bereits die komplexe Entstehungsgeschichte dieses Textes und die massive Überarbeitung der ersten

18 Vgl. Deeg 2012.

19 Rathgeb 2023: 7.

20 Vgl. dazu von Brauchitsch 2023: 86.

21 Vgl. Grave 2023: 159.

22 Vgl. Busch 2004: 256f.

23 Vgl. zu den Verbindungen von Friedrich und Rothko: Rosenblum 1975.

24 Busch 2021: 59.

25 Busch 2021: 60.

Fassung durch Kleist ein Zeugnis von der Erschütterung gibt, die Friedrichs Bild auslöste.²⁶ Der Text datiert vom 13.10.1810 und trägt den Titel «Empfindungen vor Friedrichs Seenlandschaft». Darin heißt es u.a.:

[...] daß man hinüber mögte, daß man es nicht kann, daß man Alles zum Leben vermißt, und die Stimme des Lebens dennoch im Rauschen der Fluth, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel, vernimmt. [...] Dies aber ist vor dem Bilde unmöglich, und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde [...]. [...] und so ward ich selbst der Kapuziner [...]. [...] so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären.²⁷

Die brutale Metapher der weggeschnittenen Augenlider stammt von Kleist und drückt die Verletzung aus, die Friedrichs Bild für ihn bedeutete. Sie weist darauf hin, dass eine Unterbrechung von Konvention und eine Hinführung an Nullpunkte der Wahrnehmung²⁸ schmerzhaft sein kann. Das Bild zieht den Betrachtenden gleichsam den Boden unter den Füßen weg – und verweigert vor allem eines: eine Deutung in bekannten Bahnen, seien sie «klassisch» oder «romantisch» formatiert. Damit aber verschiebt sich – und das zeigt der erste Teil der zitierten Besprechung – das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Betrachtenden grundlegend: Es steht nicht der deutende Betrachter als «starkes Subjekt» «vor dem Bilde» und kann aus dieser Perspektive einordnen, zuordnen und das Bild in seine geprägte Wahrnehmung einfügen. Es ist aber auch nicht so, dass die Betrachtenden in die Illusion, die das Bild vermittelt, gleichsam hineingezogen werden und sich als Subjekte auflösen (im Gegenteil meinte Friedrich einmal selbst, dass der Werkcharakter des Kunstwerks gerade nicht verloren gehen solle: «Ein Bild muß sich als Bild als Menschenwerk gleich darstellen, nicht aber als Natur täuschen wollen»²⁹). Vielmehr wird die Betrachterin in einen Zwischenraum geführt: «zwischen mir und dem Bilde» – ein Raum, in dem das Bild selbst zum Subjekt und Mitspieler wird. «Kleist und seine Dichterkollegen sind von dem *Mönch am Meer* überfordert, aber nicht deshalb, weil sich in ihnen nichts rührt. Im Gegenteil, die Provokation ist zu groß. In dieser Not greifen sie zur Poesie, zu Wörtern, die keinen Schutz bieten [...]».³⁰

26 Vgl. die hervorragende Analyse des Textes bei Begemann 1990.

27 Zitiert nach Begemann 1990: 2.

28 Vgl. Grözinger 1995: 151.

29 Zitiert bei Grave 2023: 3

30 Rathgeb 2023: 106.

In einem Brief Friedrichs findet sich eine Darstellung und Deutung zum «Mönch am Meer». Er schreibt in seiner durchaus eigenwilligen Orthographie und Interpunktion:

Es ist nemlich ein Seestük, Vorne ein öder sandiger Strand, dann, das bewegte Meer, und so die Luft. Am Strandte geht Tiefsinnig ein Mann, im schwarzen Gewande; Möfen fliegen ängstlich schreient um ihn her, als wollten sie Ihm warnen, sich nicht auf ungestümmen Meer zu wagen. – Das war die Beschreibung, nun kommen die Gedanken: Und sännest Du auch vom Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das unerforschliche Jenseits! Mit übermüthigen Dünkel, wennest du der Nachwelt ein Licht zu werden, zu enträzeln der Zukunft Dunkelheit! Was heilige Ahndung nur ist, nur im Glauben gesehen und erkannt; endlich klahr zu wissen und zu Verstehn! Tief zwar sind deine Fußstapfen am öden sandigen Strandte; doch ein leiser Wind weht darüber hin, und deine Spuhr wird nicht mehr gesehen: Thörigter Mensch voll eitlem Dünkel!³¹

Nicht erst seit Roland Barthes' Metapher vom «Tod des Autors» ist klar, dass die *intentio auctoris* im Blick auf die Rezeption von Kunst eine bestenfalls relative Größe ist. Das Besondere an Friedrichs Deutung scheint mir aber zu sein, dass sie selbst nur wieder an den Nullpunkt der Wahrnehmung führt, den Betrachtenden die Deutung entzieht³² und lediglich darauf hinweist, dass das Bild mit der Grenze des Erkennens und Verstehens zu tun hat und insofern ein «Transzendenz-Bild» ist. Das entspräche ziemlich genau dem, was Friedrich in einem Brief 1811 über seine Kunst (und polemisch über andere, «sprechende Maler» sagte):

Ich bin keiner von den sprechenden Mahlern davon es jetzt so viele giebt, so im stande sind vierundzwanzig mal in einem Athe[m] zu sagen, was Kunst ist werent sie nicht imstande gewesen in 24 Jahren ein einzig mal in ihren Bildwerken zu zeigen was Kunst ist.³³

Das Wort Walter Benjamins, das Albrecht Grözinger seinem Buch «Praktische Theologie als Kunst der Wahrnehmung» als ein Motto voranstellt «Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen», könnte auch von Friedrich stammen. Und Eberhard Rathgeb schreibt: «Die Okkupation der Malerei durch das ständige Reden über die Malerei war Friedrich nicht geheuer, ja zuwider [...]. Sobald das Sehen und mit ihm die Annahme, dass es etwas Neues, Ungewohntes zu entdecken gibt, in den Hintergrund treten und das Reden und mit ihm die Annahme,

31 Zit. nach Grave 2023: 152.

32 Vgl. auch Busch 2021: 57.

33 Zit. bei Grave 2023: 145, 157.

dass Worte sich leicht finden lassen, in den Vordergrund, hat das Bild keine Chance mehr».³⁴

Es geht um eine Schule des Sehens und um die Möglichkeit, Neues wahrzunehmen,³⁵ wobei sich freilich auch zeigt, dass Menschen immer wieder das sichere Ufer der Deutungshoheit suchen, anstatt sich auf die Offenheit der Kunst einzulassen. Friedrichs Bild wurde oft sehr eindeutig und abschließend interpretiert – etwa politisch im Blick auf die napoleonische Besatzung von Friedrichs Heimatstadt Greifswald, auf die der Mönch über das düstere Meer hinweg blicke,³⁶ oder sogar rassistisch in der Zeit des Nationalsozialismus, wo der Mönch am Meer als charakteristisch für die «nordische Rasse» Friedrichs stehen konnte.³⁷

Es ist mutig für einen Künstler, neue Wege zu gehen. Das Konventionelle verkauft sich gut. Und wer ökonomisch abgesichert sein möchte, sollte nichts Neues wagen. An genau dieser Stelle riskiere ich einen abrupten Überschritt in die gegenwärtige kirchliche Wirklichkeit. Gerade angesichts der Statistiken des Niedergangs, der ständigen Notwendigkeit, kleiner zu werden und effizienter, und angesichts der vielfältigen Angst vor dem, was kommen wird, scheint mir der Mut geringer zu werden. Mein Eindruck ist, dass sich Kirche gesellschaftlich wie individuell als «brauchbar» und «hilfreich» präsentieren möchte; nicht wenige Pfarrer:innen höre ich sagen, man wolle ja wenigstens die nicht vergraulen, die trotz allem und immer noch zu uns hielten. Empirische Wahrnehmungen können in diesem Kontext extrem hilfreich, aber auch gefährlich werden, wie etwa der Artikel von Hanna Jacobs in der ZEIT-Beilage «Christ und Welt» vom 7. Mai 2024 zeigt.³⁸ Jacobs vollführt zahlreiche argumentative Kurzschlüsse aufgrund oberflächlich betrachteter und ausgewerteter empirischer Wahrnehmungen: Weil nur 2% der Evangelischen durchschnittlich Gottesdienste am Sonntagmorgen besuchten, müsse man aus Effizienzgründen auf diese Praxis verzichten und die Energie in andere Formate investieren, die (vermeintlich) mehr Interesse finden könnten.

Kirche droht sich in solcher Argumentationslogik letztlich als unentschlossener, biegsamer Anbieter für diejenigen Religionsprodukte, die tatsächlich oder vermeintlich gerade gefragt sind, zu vermarkten. Was «die Menschen» (so hört man

34 Rathgeb 2023: 36f.

35 Vgl. Grave 2023: 200–223.

36 Vgl. Busch 2008: 257.

37 So in der Zeitschrift «Rasse»; vgl. den Hinweis darauf im Wikipedia-Artikel zu Friedrichs «Mönch am Meer».

38 Jacobs 2024.

dann häufig überaus pauschal) bräuchten, solle geboten werden. Was funktioniert (was auch immer die Kriterien dafür sind), erscheint als gut. Durch solche Praxis aber würde Kirche so inhaltlich entleert, dass sie sich ganz sicher nicht als Salz in der Suppe dieser Gesellschaft oder als Licht auf dem Berge erweist – und im paradoxen Wunsch, hilfreich zu sein, genau das verliert, was wirklich hilfreich wäre und wozu immer auch die Unterbrechung der Logiken dieser Welt gehört. Das Neue lässt sich eben nicht aus der Geschichte ableiten und nicht aus der Gegenwart gewinnen, sondern hat mit der Zukunft *Gottes* zu tun – und diese bedeutet, wie etwa Paulus in 1 Kor 1 zeigt – immer eine verstörend-heilsame Unterbrechung der Logiken dieser Welt, zuvörderst der ökonomischen.

(2) *Mimesis und Emotion*: Der Begriff der *Unterbrechung*, der meine erste Konstellation prägte, war bislang formal bestimmt und auf den Modus der Wahrnehmung und die damit einhergehenden Konventionen bezogen. In den beiden folgenden Konstellationen gehe ich weiter – und blicke zunächst auf die Bildwirkung, die ich vor allem als eine emotionale Wirkung beschreibe, bevor ich schließlich auf den religiösen Gehalt des Bildes zu sprechen komme.

Vor allem Eberhard Rathgeb hat die emotionale Dimension der Bildwahrnehmung in seinem 2023 erschienenen Buch «Maler Friedrich» betont. Er schreibt: «Man muss vor seinen Bildern fühlen, was er erkannte, man muss sehen lernen, was er sah».³⁹ Rathgeb blickt auf die Malpraxis Friedrichs: Er verdunkelte sein Atelier, ließ so wenig wie möglich Eindrücke von außen herein, wenn er sich auf den Prozess des Malens einließ. Die Reduktion des Äußeren bedeutete für ihn die Chance, Malen als «eine Art Rekonstruktion eines inneren Bildes» zu verstehen.⁴⁰ Rathgeb bringt die Bildwirkung dann mit einer Metapher zur Sprache: «Das Bild ist eine Flaschenpost der Gefühle, die vom Maler, der von ihnen beim Malen bewegt wurde, zum Betrachter wandern, der von ihnen ergriffen wird».⁴¹

Damit insinuiert Rathgeb eine *emotionale Mimesis*, die auf den ersten Blick einleuchtet, aber m.E. doch insofern in die Irre führt, als er davon auszugehen scheint, dass die Gefühle eins zu eins übertragen werden könnten: Heutige Betrachtende fühlen, was Friedrich in seinem Dresdener Atelier fühlte. Das aber würde die Bildwirkung erneut verengen und tendenziell normieren. Vielmehr

39 Rathgeb 2023: 8.

40 Rathgeb 2023: 41.

41 Rathgeb 2023: 50.

geht es m.E. darum, im «(Nach-)Vollzug» der «performativen Qualitäten des Bildes»⁴² in eine eigene und unter veränderten individuellen wie gesellschaftlichen Bedingungen zweifellos veränderte emotionale Bewegung zu geraten. Friedrich Schleiermacher, der in seinen Schriften insgesamt eher wenig Bezug auf die Malerei nimmt, hat diesen Aspekt in seiner Ästhetik unterstrichen: «Der Maler soll nicht Dichter sein. Solange man sich mit der Deutung eines Kunstwerks beschäftigt, ist ein eigentlich malerischer Genuss nicht möglich».⁴³

Friedrichs «Mönch am Meer» löste schon 1810 und löst bis heute sehr unterschiedliche emotionale Reaktionen und Erschütterungen aus: Reagierten viele verstört und verletzt (vgl. die oben zitierte Metapher Kleists), so scheint das Bild für andere unmittelbar tröstend gewirkt zu haben. Der damals 15-jährige preußische Kronprinz Friedrich Wilhelm IV., der das Bild im Herbst 1810 in Berlin sah, überzeugte seinen Vater, die beiden Bilder Friedrichs «Zwei Landschaften in Öl» zu kaufen; das Werk bedeutete für ihn augenscheinlich Trost in einem emotionalen Ausnahmejahr – nach dem plötzlichen und unerwarteten Tod seiner Mutter Luise im Juli 1810.

Friedrich arbeitete drei Jahre lang am «Mönch im Meer» – angesichts dessen, wie wenig das Bild zeigt, ein erstaunlich langer Prozess. Diese Zeit war für Friedrich herausfordernd: Am 22.12.1808 starb Friedrichs älteste Schwester Catharina Dorothea im Alter von 42 Jahren; am 6.11.1809 starb auch der Vater. Der Streit mit dem Juristen und Diplomaten Basilius Ramdohr um den «Tetschener Altar» in den Jahren 1808 und 1809 war die erste öffentliche kritische Auseinandersetzung mit dem Werk des aufstrebenden Malers Friedrich. Hinzu kam die politische Situation angesichts von Napoleons Eroberungen und Besetzungen – für viele Zeitgenossen, auch für Friedrich, eine bedrückend-hoffnungslose Lage. Auch wenn sich die Emotionen Friedrichs ganz sicher nicht «bestimmen» und – wie in einer Flaschenpost – durch die Zeiten «übertragen» lassen, so ist doch klar, dass das Bild emotionsgesättigt war. Friedrich lieferte nicht irgendein Produkt seiner Kunstfertigkeit ab, sondern malte und übermalte bis zuletzt – und brachte ein noch nach frischer Farbe riechendes Werk in die Berliner Akademieausstellung ein.

Wenn ich auch hier konstellativ an kirchliche Praxis denke, so blicke ich auf Gottesdienst und Predigt und auf die Rolle der Liturg:innen und Prediger:innen.

42 Verwiebe/Gleis 2024: 53.

43 Zit. bei Arndt 2013: 359 (aus: Schleiermacher, Ästhetik, Berlin/Leipzig 1931: 247).

Der Leitbegriff der «Authentizität»⁴⁴, der seit einigen Jahren als Qualitätskriterium für die Leistung von gottesdienstlichen Akteur:innen immer beliebter wird, scheint seinen tieferen Grund darin zu haben, dass Gottesdienstfeiernde erfahren möchten, dass das, was auf der «liturgischen» und «homiletischen Bühne» geschieht, «wahrhaftig» ist. In Zeiten, in denen der Glaube an einen Gott oder das Gebet zu ihm:ihr alles andere als selbstverständlich sind, macht es den entscheidenden Unterschied, ob Menschen in einem Gottesdienst erleben, dass jemand ein Gebet vorliest oder selbst betet; dass jemand eine vorgefertigte Predigt, ggf. noch aus dem Internet kopiert, mit vielen Richtigkeiten vorträgt oder in der Rede spürbar wird, dass die Worte dem eigenen Glauben und Erleben abgerungen sind. Wenn Glaube, wie Schleiermacher in seinen Reden sicher zu Recht erkannte (und wie es wahrscheinlich auch Friedrich aus seiner Bekanntschaft mit Schleiermacher vertraut war), nicht Metaphysik ist und nicht Moral, «weder Denken noch Handeln, sondern Anschauung und Gefühl»⁴⁵, dann ist das Sichtbar- und Erkennbar-Werden dieses Glaubens (der sich immer auch mit einer gehörigen Portion Zweifel verbinden wird) entscheidend für die Möglichkeit einer emotionalen Mimesis und einer religiösen Erfahrung. Um nicht missverstanden zu werden: Es geht dabei gerade *nicht* darum, den religiösen Virtuosen mit seinem «stärker erregten religiösen Bewusstsein» (wie Schleiermacher später in seinen Vorlesungen zur Praktischen Theologie sagen konnte)⁴⁶ zu erleben, sondern den Menschen als *iustus et peccator*, in aller Verletzlichkeit und Schönheit, in allem Selbstbewusstsein und mit allen Fragen. Es ist m.E. entscheidend, dass wir uns nicht eine falsche, quantitative Brille aufsetzen oder die Qualität liturgischer Vollzüge an problematischen Stellen lokalisieren: Sie liegt immer wieder dort, wo Menschen die geistliche Tiefe und in dieser Hinsicht die Authentizität der Vollzüge erfahren, nicht aber dort, wo die vermeintlich perfekte Inszenierung die Vulnerabilität und Fragmentarität liturgischer Akteur:innen verschüttet.

44 Vgl. grundlegend Wiesinger 2019.

45 Schleiermacher 1799/2001: 79.

46 Vgl. Schleiermacher 1850: 75 u.ö.

(3) *Vertikale Sehnsucht und «Gott»*: Friedrichs «Mönch am Meer» habe ich oben als Transzendenzbild bestimmt; ich könnte auch sagen: Es ist ein Bild, das die radikale Fraglichkeit Gottes ausdrücken kann – und das insofern die malerische Inszenierung der *theologia crucis* im «Tetschener Altar» nochmals überbietet. Überlieferte Religion in ihren traditionellen Formen war um 1800 keineswegs nur für eine intellektuelle Elite fraglich geworden. Eberhard Rathgeb schreibt: «In Mecklenburg [...] leerten sich um 1800 die Kirchen. Es gab Dörfer, in denen die Gottesdienste ausfielen, weil keiner mehr hinging»⁴⁷. Auch das Bild der Ruine, das Friedrich als zweite «Landschaft in Öl» neben den «Mönch am Meer» gestellt hat, spricht dafür. Vieles von dem, was Religion traditionell bedeutete, schien an ein Ende gekommen. Institutionen wurden fraglich, und der Wind der Aufklärung bedeutete, dass vor allem auch «Gott» fraglich wurde.

Wollte Friedrich – 72 Jahre vor Nietzsches «Die fröhliche Wissenschaft» – den Tod Gottes ins Bild fassen und mit dem aufrecht stehenden Mönch am Meer eine «moderne, nachkantische Selbstbehauptung»⁴⁸ zeigen? Und gleichzeitig mit der Kirchenruine «Die Abtei im Eichwald», auf die sich ein Begräbniszug bewegt, das Ende jeder institutionalisierten Religion vor Augen führen?

M.E. entspräche dies nicht dem Bild selbst, vor allem aber nicht der Wirkung, die Friedrichs «Mönch am Meer» durch die Zeiten ausgelöst hat. Bereits der Titel «Mönch am Meer» ist erstaunlich; Friedrich selbst spricht, wie oben zitiert, von einem «Mann, im schwarzen Gewande»; in der Besprechung im Oktober 1810 von von Arnim, Brentano und Kleist wurde aus ihm ein «Kapuziner». Hier steht ein Repräsentant von Religion – allein, in einer eigentümlichen Drehung des Körpers mit dem Blick auf das Meer und das sich bestenfalls andeutende Jenseits. Er steht unter einem Himmel, der sich nach oben aufhellt und sich so von der dunklen Barriere des Meeres abhebt.

Immer wieder wurde Friedrichs Religiosität mit Schleiermacher in Beziehung gesetzt – nicht zuletzt wegen der Begegnung der beiden im Jahr 1810 (und ggf. einer früheren Begegnung bereits 1798 in Berlin, die sich allerdings nicht eindeutig nachweisen lässt).⁴⁹ Ich schließe mich der kritischen Wahrnehmung Andreas Arndts an, der den Einfluss Schleiermachers auf Friedrich für weit geringer einschätzt, als bislang gedacht. Zweifellos spielt die Natur für

47 Vgl. Rathgeb 2023: 19.

48 Rathgeb 2023: 110.

49 Vgl. dazu insgesamt: Hoch 1984; Busch 2008; Busch 2004; Arndt 2013.

Friedrich eine entscheidende Rolle; aber die Verbindung «zwischen pantheistischer Religiosität und christozentrischer Frömmigkeit», die etwa Karl-Ludwig Hoch betonte⁵⁰, erscheint mir bei Friedrich doch weitaus dialektischer. Gott und Welt sind nicht korrelativ miteinander verbunden – wie durchgehend bei Schleiermacher. Das dunkle Meer erweist sich als ein Riegel; nicht etwa als eine Transzendenzvermittlungsfigur.

Friedrich erscheint in seiner Kunst als Dialektiker – und wollte man die alte theologische Grundfigur bemühen: damit eindeutig näher an Barth als an Schleiermacher! In einem Gedicht aus dem Jahr 1825 schreibt er: «Warum, die Frag' ist oft zu mir ergangen, Wählst du zum Gegenstand der Malerei So oft den Tod, Vergänglichkeit und Grab? Um ewig einst zu leben, Muß man sich oft dem Tod ergeben».⁵¹

Dialektik scheint mir in das Bild eingeschrieben: Der Mann im schwarzen Gewand bei Friedrich, der Mönch in späterer Deutung erweist sich als die einzige Vertikale in dem Bild, lehnt sich gleichsam auf gegen die Horizontale und die Horizontalisierung. Die Art und Weise, wie er da steht, könnte gedeutet werden als eine Praxis des Trotzes in Zeiten einer Einebnung der Welt und Reduktion des Himmels, ohne freilich nun umgekehrt die Natur zum neuen Altar zu machen (wie Ramdohr Friedrich zu Unrecht vorwarf). Der aufrecht stehende «Mönch» stünde dann in der Vertikale mit dem Blick nicht nur zum Meer, sondern in den sich über dem Meer aufspannenden Horizont; in einer Erwartung, die noch nicht zu Ende ist – obwohl es nichts gibt, was sie wahrscheinlich macht. Auch deshalb wäre es nur konsequent, dass Friedrich im Herbst 1810 die ursprünglich gemalten Boote auf dem Meer entfernt hat; sie hätten den Blick nur hängen bleiben lassen an dem Vordergründigen.

Nicht nur zum «Mönch am Meer», auch zur «Abtei im Eichwald» ist eine schriftliche Äußerung Friedrichs überliefert:

Jetzt arbeite ich an einem grossen Bilde, worin ich das Geheimnis des Grabes, und der Zukunft darzustellen gedenke. Was nur im Glauben gesehn, und erkannt werden kann, und dem endlichen Wissen der Menschen ewig ein Rätsel bleiben wird: (mich selbst ist was ich darstellen will, und wie ich es darstellen will, auf gewisse Weise ein Räthsel).⁵²

50 Vgl. Hoch 1984: 168.

51 Hinz 1974: 82.

52 Zit. bei Grave 2023: 148.

Mit dieser Aussage ist ein Motiv intoniert, das für Friedrich schon länger große Bedeutung erlangte, wie Johannes Grave an seinem Bild «Alte Frau mit Sanduhr und Buch» (1801/1802) zeigt.⁵³ Die Worte, die in dem Buch/der Bibel, das die alte Frau in Händen hält, u.a. zu sehen sind, entstammen Joh 20,29: «Selig sind, die nicht sehen und doch glauben».

Ist das Bild in dieser Hinsicht eine dialektische Hoffnungspraxis? Ein trotziges Sich-Ausstrecken nach Gott? Es gibt zahlreiche Deutungen von Expert:innen, die das Gegenteil behaupten und die Trostlosigkeit unterstreichen, die in dem Bild liegt. Gerade das «Fehlen positiver Zeichen» mache das Bild «traurig und hoffnungsleer».⁵⁴ Eberhard Rathgeb interpretiert das finale Übermalen der Boote durch Friedrich als Elimination der Hoffnung und schreibt:

Die Segelboote «hätten das Meer tief in den Raum hinein geöffnet, aus dem die Hoffnung dann hätte Zuversicht schöpfen können, dass eine Flucht und vielleicht eine Erlösung möglich sei. Ohne Boote stellte sich das Meer in die Vertikale, es sah aus wie eine schwarze, undurchdringliche Mauer, ein radikales Ende der Endlichkeit, von dem der Betrachter abprallte. Er musste sich, wenn er sich vor dieser Aussicht behaupten wollte, etwas anderes einfallen lassen, als vergeblich auf das Recht seiner Sehnsucht zu pochen. Hier noch zu hoffen, war ein absurder Akt.»⁵⁵

In seinem groß angelegten Essay zu Caspar David Friedrich kommt Florian Illies zu einer anderen Wahrnehmung:

Der «Mönch am Meer» ist das Bild eines verzweifelten Mannes. Gnadenlos lastet der düstere Himmel auf den Schultern des einsamen Mönches am dunklen Wasser, er steht verloren auf einem kleinen Sandhügel am Rande des finsternen Ufers. Es formuliert letztlich die Paradoxie des Glaubens: eine Aufrechterhaltung der Hoffnung im Wissen um deren Aussichtslosigkeit.⁵⁶

Gott habe den Mönch gelockt, so Illies, dann aber alleine gelassen. Diese transzendente Heimatlosigkeit bei gleichzeitiger «Aufrechterhaltung der Hoffnung», das ist die nur dialektisch zu beschreibende Praxis, die Illies in dem Bild entdeckt – und der ich als eine mögliche (!) Deutung zustimme. Diese Erfahrung trotziger Hoffnung könnte es gewesen sein, was den preußischen Kronprinzen begeisterte

53 Vgl. Grave 2023: 84–87.

54 Begemann 1990: 12.

55 Rathgeb 2023: 87; vgl. auch Busch 2008: 255.

56 Illies 2023: 108.

und gegebenenfalls sogar Schleiermacher so beeindruckte, dass er Friedrich überzeugte, dieses Bild zur Akademieausstellung nach Berlin zu senden.

Ich gehe einen letzten konstellativen Schritt – und frage nach der Hoffnung, die sich in vieler Hinsicht als eine der großen Fragen unserer Zeit bestimmen lässt.⁵⁷ In seiner systematisch-theologischen Reflexion zur Hoffnung bestimmt Hartmut von Saß diese als «Außer-sich-Sein», als eine Dislozierung der eigenen Existenz: «Wer hofft, ist außer sich».⁵⁸ Wie lässt sich Hoffnung gewinnen – in einer Zeit, in der diese viel zu vielen verloren geht? Das war eine der Fragen, die etwa in der Zeit der Corona-Krise laut wurde. In den Jahren der Pandemie wurde m.E. klar, dass eine Kirche, die zu routiniert *über* Hoffnung redet und so Hoffnung wecken will, genau diese zu verlieren droht.⁵⁹ Es kann bei weitem tröstlicher sein, die Situation nicht zu beschönigen, im Bild Friedrichs gesprochen: die Boote auf dem dunklen Meer zu übermalen (!). Die schonungslose Wahrnehmung der Realität bietet mehr Widerstandskraft als das allzu leichtfertige Überspringen des dunklen Meeres. Bestenfalls sind wir die, die auch als Kirche Ausschau halten nach dem «da drüben» und so neben dem Mönch stehen. Wenn sich Kirchen als Hoffnungsanbieter in einem oberflächlichen Sinn betätigten, so liefe die Hoffnung leer. Es käme zu verbaler Sättigung bei gleichzeitiger semantischer Entleerung des Begriffs «Hoffnung» – und vielleicht ist genau dies der tiefere Grund der Kirchenkrise unserer Tage, der eigentlich und dringend der «Bearbeitung» bedürfte. Was wir bräuchten, wäre eine schonungslos ehrliche Kirche, der «Gott» in vieler Hinsicht verloren ging – und die in alten und neuen Formen neu über ihn:sie ins Gespräch und mit ihr:ihm ins Gebet finden müsste.

3. *Pathos, Humor und Theologie*

Es lässt sich nur schwer verhindern, angesichts von Friedrichs Kunstwerken des Jahres 1810 in einiges Pathos zu verfallen – aber vielleicht ist das auch nicht das Schlimmste. Eine leidenschaftliche Praktische Theologie, für die Albrecht Grözinger immer wieder eintrat und eintritt, kann nicht ohne *Pathos* sein – und nach Martin Luther gilt das für die Theologie und das Leben der Christenmenschen insgesamt: «Deus detestatur apatheian».⁶⁰ Allerdings ist es

57 Vgl. Han 2024.

58 Vgl. Saß 2023: 546.

59 Vgl. Deeg 2022.

60 WA 44, 553, 16; vgl. dazu Deeg 2012: 132.

doch entscheidend, nicht im Pathos zu versinken, was ja immer auch die Gefahr des Narzissmus und der Lächerlichkeit impliziert; vielmehr ginge es darum, Leidenschaft und Gelassenheit, emotionale Bewegtheit und sachliche Kühle dialektisch zu verschränken.

Seit einiger Zeit scheint mir die «Metamoderne» eine ebenso stimmige wie herausfordernde Bestimmung der Stimmungs- und Gefühlslage unserer Gegenwart. Der Begriff «Metamoderne» begegnet bereits in den 1970er Jahren erstmals und wurde dann vor gut zehn Jahren neu aufgenommen und interdisziplinär weiterentwickelt.⁶¹ Die grundlegende Wahrnehmung lautet: Es ging/geht etwas zu Ende (die sogenannte Postmoderne als Epoche relativer Sicherheit sowie einer eher spielerischen Ästhetik und Leichtigkeit); etwas Neues hat begonnen, das allerdings erst tastend seinen Weg sucht. Dabei ist die Grundeinsicht die in die Gleichzeitigkeit völlig divergierender Phänomene, Stimmungen, Haltungen und Tendenzen. Philosophisch begegnen Dekonstruktion *und* speculative realism, in der Kunst treffen Ernsthaftigkeit *und* Ironie, Nostalgie *und* Futurismus aufeinander, im gesellschaftlichen Kontext lässt sich ein eigentümliches Nebeneinander von Engagement *und* Zurückhaltung beobachten. *Meta* bezeichnet genau dieses «Dazwischen» und die damit gegebene «quirkiness». Im metamodernen Denken besteht die Chance, klassisch eher unversöhnliche Dichotomien in weiterführende Dialektiken zu verwandeln – und gerade auch die Rolle der Forschenden in diesen Dialektiken zu verorten.

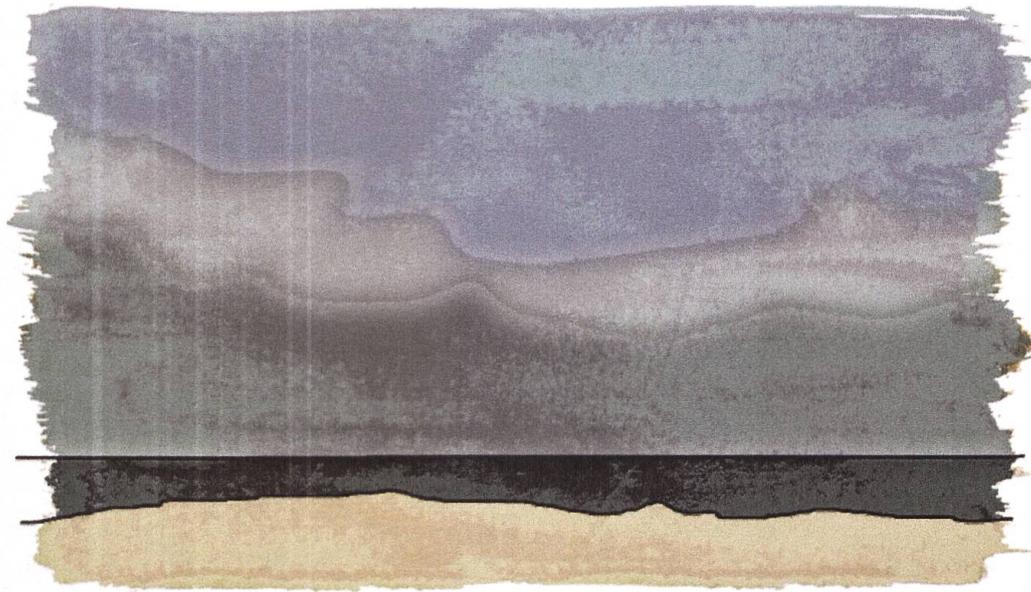
Friedrichs Bilder lassen sich als «metamodern» lesen in ihrem Changieren zwischen Pathos und radikaler Dekonstruktion. Nochmals: Es ist gar nicht nötig, auf Pathos zu verzichten – und ganz bestimmt nicht nötig, auf vermeintlich «Normatives», besser: perspektivisch Anregendes zu verzichten, wenn die Theologie noch bei «ihrer Sache» sein will. Aber es ist absolut nötig, dieses Pathos immer wieder zu durchbrechen. Das beste Mittel dazu ist und bleibt – wie kluge Theolog:innen schon immer wussten – der Humor.

Und so schließe ich diesen Beitrag nicht nur mit einem Dank für alle inspirierenden und unterbrechenden, herausfordernden und Horizonte eröffnenden Perspektiven Albrecht Grözingers, sondern mit dem Werk eines gegenwärtigen Künstlers und Cartoonisten, der den Titel von Friedrichs Bild nur leicht variiert

61 Vgl. Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker und das von ihnen ins Leben gerufene Netzwerk: www.metamodernism.com.

und im (schwarzen) Humor widerständiges Lachen freisetzen kann – gegen all das, was das Meer dunkel und die Aussichten trübe macht (Abb. 4).

DER MÖNCH IM MEER



HANS
KOPPEL
REDDER

Abb. 4. Der Mönch im Meer, © Hans Koppelredder – ganz herzlich danke ich dem Autor für das Recht zur Veröffentlichung.

Bibliographie

- Arndt, A., 2013. Friedrich Schleiermacher als Philosoph. Berlin.
- Begemann, C., 1990. Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64, 89–145.
- Bohren, R., 1975. Daß Gott schön werde. Praktische Theologie als theologische Ästhetik. München.
- Brauchitsch, B. von, 2023. Caspar David Friedrich; Biografie. Berlin.
- Busch, W., 2004. Caspar David Friedrich und Friedrich Schleiermacher. G. Mattenklott (Hg.), Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich. Hamburg, 255–267.
- 2008. Protestantische Frömmigkeit und bildende Kunst. Schleiermacher im Gespräch mit Caspar David Friedrich. A. Arndt et al. (Hg.), Christentum – Staat – Kultur (Schleiermacher-Archiv 22). Berlin, 253–269.
- 2021. Caspar David Friedrich. München.
- Deeg, A., 2012. Praktische Theologie als eschatologische Ästhetik oder: Eine Schule des Staunens. EvTh 72, 118–134.
- 2022. Weltdeutung in der Predigt? Eine traditionelle Deutungsmacht in der Krise. R. Leonhardt (Hg.), Deutungsmacht in Krisenzeiten. Leipzig, 127–149.
- Grave, J., 2023. Caspar David Friedrich. München/London/New York.
- Grözinger, A., 1991. Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der Praktischen Theologie. München.
- 1995. Praktische Theologie als Kunst der Wahrnehmung. Gütersloh.
- 1999. Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Buch- und Forschungsbericht. IJPT 2, 269–294.
- Han, B.-C., 2024. Der Geist der Hoffnung. Wider die Gesellschaft der Angst. Berlin.
- Hinz, S. (Hg.), 1974. Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. Berlin.
- Hoch, K.-L., 1984. Friedrich Schleiermacher und Caspar David Friedrich. Ein Beitrag 150 Jahre nach Schleiermachers Tod. DtPfrBl 84, 167–171.
- Illies, F., 2023. Zauber der Stille. Caspar David Friedrichs Reise durch die Zeiten. Frankfurt a. M.
- Jacobs, H., 2024. Schafft den Gottesdienst am Sonntag ab! <https://www.zeit.de/2024/21/kirche-gottesdienst-abschaffen-sonntag-religion> [12.05.2024].
- Rathgeb, E., 2023. Maler Friedrich. Berlin.
- Rosenblum, R., 1975. Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko. London.
- Saß, H. von, 2023. Außer sich sein. Hoffnung und ein neues Format der Theologie. Tübingen.
- Schleiermacher, F., 1799/2001, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. Hg. v. G. Meckenstock, Berlin/New York.
- 1850. Die praktische Theologie nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhang dargestellt. Hg. v. J. Frerichs, Berlin.
- Verwiebe, B./Gleis, R. (Hg.), 2024. Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaften. München/London/New York.
- Wiesinger, C., 2019. Authentizität. Eine phänomenologische Annäherung an eine praktisch-theologische Herausforderung. Praktische Theologie in Geschichte und Gegenwart 31. Tübingen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Caspar David Friedrich (1774–1840),
Wikimedia-Commons.

Abb. 2 Caspar David Friedrich (1774–1840),
Wikimedia-Commons.

Abb. 3 Caspar David Friedrich (1774–1840),
Wikimedia-Commons.

Abb. 4 © Hans Koppelredder (vgl. auch: www.facebook.com/Bedenkliches); ein Abdruck
findet sich auch in Eulenspiegel H. 5 (2024), 23.

Abstracts

Das ästhetische Paradigma der Praktischen Theologie, dessen Begründung in besonderer Weise mit dem Basler Theologen Albrecht Grözinger verbunden ist, erweist sich auch gegenwärtig – in einer Zeit der Dominanz empirischer Forschungen in der Praktischen Theologie – als ebenso anregend wie notwendig. Es steht für eine in ihrer Wahrnehmung präzise und gleichzeitig leidenschaftliche und mutige Praktische Theologie. In diesem Sinn gestaltet der Beitrag konstellative Wahrnehmungen zu den Bildern Caspar David Friedrichs (1774–1840), insbesondere zu seinem 1810 entstandenen «Mönch am Meer», die im Blick auf ihren Charakter als Unterbrechung, als authentisch-emotionale Kommunikation und als Gott-Suche wahrgenommen werden. Abschließend werden die Überlegungen in einen metamodernen Deutungshorizont eingeordnet – und es kommt der Humor in den Blick, mit dem theologisches Pathos wirkungsvoll unterbrochen werden kann.

The aesthetic paradigm of Practical Theology, the foundation of which is particularly associated with the Basel theologian Albrecht Grözinger, is proving to be as stimulating as it is necessary today – at a time when empirical research dominates Practical Theology. It stands for a Practical Theology that is precise in its perception and, at the same time, passionate and courageous. In this sense, the article presents constellative perceptions of the paintings of Caspar David Friedrich (1774–1840), in particular his 1810 «Mönch am Meer», which are perceived in terms of their character as an interruption, as authentic-emotional communication and as a search for God. Finally, the reflections are placed in a metamodern horizon of interpretation – and the humor with which theological pathos can be effectively interrupted comes into view.

Alexander Deeg, Leipzig