Caspar David Friedrichs frühe Sepien als Vorstufe zur romantischen Landschaft

Autor(en): **Busch, Werner**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **10 (2017)**

PDF erstellt am: **05.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872166

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Caspar David Friedrichs frühe Sepien als Vorstufe zur romantischen Landschaft

Werner Busch

Die Benennungen von Friedrichs frühen Ausstellungszeichnungen schwanken bis zum heutigen Tag, und ohne weitere technische Untersuchungen wird auch keine Sicherheit zu erzielen sein. In den zeitgenössischen Besprechungen – und es sind nicht wenige – werden sie grundsätzlich Sepien genannt.[1] Es handelt sich dabei um Blätter, die auf der Basis einer zarten, auf die grossen Umrisse beschränkten Bleistiftvorzeichnung in differenzierter, abgestufter Brauntonigkeit der Zeichnung einen bildmässigen Charakter geben und sie damit als Ausstellungsstücke und Handelsware deklarieren. Skizzenbuchzeichnungen können die Vorlage abgegeben haben, sie wurden vor dem Objekt aufgenommen. Die daraus entwickelten, Sepien genannten ausgeführten Werke, so sehr sie zusätzlich atmosphärisch und motivisch inszeniert sein mögen, bewahren den Vedutencharakter, die Ansichten bleiben lokalisierbar. In dem 2011 erschienenen grossen Werkverzeichnis der Zeichnungen von Caspar David Friedrich spricht die Verfasserin Christina Grummt in ihrer Einleitung ganz selbstverständlich von Friedrichs frühen Sepien,[2] um im dann folgenden Katalog der Zeichnungen den Begriff, verblüffenderweise und ohne weitere Erklärung, nicht wieder aufzugreifen, ausgenommen bei den Zeichnungen, die sich nicht erhalten haben oder nicht mehr nachweisen lassen und die in der älteren Literatur und in der Forschung als Sepien bezeichnet wurden, sie bezeichnet sie als Sepien in Anführungsstrichen.[3] Bei den in Braun abgetönten Skizzenbuchzeichnungen dagegen ist lediglich von Lavierung die Rede. Das ist insofern konsequent, als die Skizzenbuchzeichnungen mit der Lavierung gröbere Schattierungen vornehmen oder weniges markieren, nicht jedoch die Lavierung als farbiges Äquivalent benutzen, wie bei den bildmässigen

sogenannten Sepien, die sowohl Atmosphärisches in der Abschwächung des Tones von vorne nach hinten angeben als auch in der tonalen Differenz farbige Unterschiede markieren, die das gesamte Blatt durchwalten. Die lavierten Blätter dagegen lassen grosse Partien im Blattton, also zumeist in Weiss. Allerdings unterschlägt die blosse Benennung «Lavierung» die Farbe der Lavierung, denn Friedrich laviert beispielsweise in Grau oder in Braun. Für die traditionellerweise Sepien genannten Blätter verwendet Christina Grummt die Benennung «Pinsel in Braun», unterschlägt dabei gelegentlich die Bleistiftvorzeichnung. Nun ist die Unterscheidung in «Sepien» in der Einleitung und der technischen Bezeichnung «Pinsel in Braun» im Katalog nicht ganz ohne Grund gewählt, das eine Mal soll ein Zeichnungstypus, das andere Mal ein technisches Verfahren bezeichnet werden. Allerdings wird bei der zweiten Benennung offenbar bewusst offen gelassen, welchen Farbstoff Friedrich eigentlich benutzt.

Das ist durchaus verständlich. Denn mit dem blossen Auge ist es extrem schwer, die brauntonige Sepiatusche von einer braunen Aquarellfarbe oder Bister zu unterscheiden, zumal Sepia selten im Reinzustand auftaucht. Die genannten Farben können gleichermassen in unterschiedlicher Verdünnung und damit differenzierter Abstufung benutzt werden. Hat man Beispiele in den genannten Farben nebeneinander, so wird man leichter sagen können, dass sich bei Sepia die Trocknungsränder etwas stärker abzeichnen, da sich hier etwas mehr Pigmente ansammeln, zudem sind die Pigmentkörner etwas gröber, ferner ist die Sepia in der Wirkung etwas stumpfer, etwas kühler als Aquarellfarbe oder Bister, die ihrerseits etwas glänzender erscheinen.[4] Aber natürlich ist das auch abhängig davon, wie viel Feuchtigkeit mit dem Pinsel aufgenommen wird und welches Papier den Träger bildet. Friedrich verwendet sehr weitgehend Velinpapiere und gelegentlich Bütten. Allerdings kann man sich, was die Farbverwendung angeht, auch täuschen. So wurde auf einer Skizzenbuchzeichnung des *Berliner Skizzenbuchs I* von 1799 in einer grauen Lavierung mit ganz leichtem Brauneinschlag ein hoher Sepiaanteil nachgewiesen.[5] Der für die Sepia ungewöhnliche Ton entstand durch die Benutzung von gebläutem Büttenpapier aufgrund der Verwendung von Smalte, also Kobaltblau, was einen entschieden kühlen Ton bewirkt. Umgekehrt kann Sepia auch einen wärmeren Rotton erhalten durch die Beimischung von Cochenille, einem Farbstoff gewonnen aus verschiedenen Schildlausarten. Schliesslich – und das durchaus überwiegend – wird Sepia mit Bister gemischt. Dass Sepia selten rein

verwendet wird, liegt schlicht daran, dass der Sepiaton sich nicht recht hält, sondern im Laufe der Zeit verblasst. Sepia, aus dem Sekret des Tintenfischs hergestellt, musste haltbar gemacht werden, vor allem durch die Beifügung von Gummiarabikum. Ferner musste sie durch Zusätze verfeinert werden.

Zwar wurde Sepia schon früh verwendet, aber fast ausschliesslich als Schreibstoff. Ihre Verfeinerung, Haltbarmachung und breitere Verwendung erfolgte erst im 18. Jahrhundert. Die Erfindung wird gemeinhin dem Dresdener Akademieprofessor Jacob Crescentius Seydelmann zugeschrieben, der die Technik und vor allem das Verfahren der gemischten Herstellung, überwiegend Sepia und Bister, aus Rom mitbrachte und es selbst für sorgfältige Klassikerkopien nutzte, als offenbar ideal geeignetes Reproduktionsmedium.[6] Die Anregungen dazu gingen allerdings wohl vom Kunstagenten, Antiquar, Sammler und berühmten Cicerone Johann Friedrich Reiffenstein aus, der sich aufgrund seiner internationalen Kontakte für die Verbreitung des Mediums und insbesondere auch von Seydelmanns Reproduktionen einsetzte, etwa am St. Petersburger, vor allem aber am Gothaer Hof.[7] Genauere Untersuchungen an Seydelmanns Blättern, von denen natürlich Exemplare im Dresdener Kupferstich-Kabinett aufbewahrt werden, haben gezeigt, dass der Sepiaanteil an seinen Blättern überraschenderweise eher gering ist. Insofern hat man sich – wie mir scheint, sehr zu Recht – angewöhnt, von Blättern in Sepiamanier zu sprechen. Diese Manier jedoch hat Adrian Zingg mit seiner Schule berühmt gemacht. Die Frage der direkten Einflussnahme durch Seydelmann ist noch ungeklärt. Zingg war ab 1766 in Dresden, transferierte Aberli- und Wille-Einfluss nach Dresden. Seydelmann ging Anfang der 1770er Jahre nach Rom, kam aber erst 1781 zurück. Von Zingg existieren brauntonige Veduten aus den 1770er Jahren, doch überwiegen hier noch farbig aquarellierte Blätter und Blätter in Grauton. Der durchgängige Braunton, die Verfestigung der Schulmanier, ist ein Produkt der 1780er Jahre, so dass, zumindest was die Bevorzugung der Technik angeht, hierfür ein Seydelmann'scher Einfluss anzunehmen ist. Entscheidend scheint dabei gewesen zu sein, dass Seydelmann Sepiamischungen in fertiger Form und in feinsten Abstufungen vertrieb, so dass nicht jeweils neu gemischt werden musste, sondern Tonstufen direkt aufgetragen werden konnten. Das hat das Verfahren einerseits verfeinert, andererseits für den Schulgebrauch praktikabel gemacht. Die Zingg'schen Federzeichnungen, ausgetuscht in Sepiamanier, konnten im Umriss druckgrafisch reproduziert und dann von Ateliermitgliedern tonal per Hand gefasst werden (Abb. 1). Das steigerte die

Abb. 1 Adrian Zingg, *Elbschiffe bei Rathen, im Hintergrund der Lilienstein*, 1780er Jahre, Feder in Schwarzbraun, Pinsel in Braun, 48 × 65,4 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. C 1975-39

Produktion, gewährleistete aber auch die gleichbleibend hohe Qualität. Im Zingg'schen Atelier wurden Blätter in unterschiedlichem Format hergestellt und damit in unterschiedlichen Preiskategorien. Standardmasse sind, grob gesprochen, Blätter im Format von etwa 10 × 15 cm respektive 18 × 25 cm oder solche von knapp 50 × 70 cm. Das grosse Format überwiegt im späteren Werk, beispielsweise beinahe durchgehend für die anspruchsvolle Lieferung von rund 60 Blatt für Albert von Sachsen-Teschen, die für die 1776 gegründete Albertina so etwas wie Inkunabelcharakter besitzt. Allerdings müssen auch hier die genaueren Auftragsumstände noch erforscht werden. Caspar David Friedrich konnte an diese Tradition direkt anknüpfen.[8]

Wir werden uns im Folgenden ausführlicher allein mit seinen frühen Blättern in Sepiamanier von 1801–1806/1807 beschäftigen und nur einen kurzen Blick auf die späten Sepien werfen. Wobei es so zu sein scheint, dass erste Beschäftigungen mit der Sepiatradition gleich nach seiner Ankunft

in Dresden im Herbst 1798 einsetzen. Friedrich hatte von 1794 bis Mai 1798 in Kopenhagen an der Akademie studiert, war dann direkt in seine Heimatstadt Greifswald gereist, um bald darauf für zwei bis drei Monate nach Berlin zu gehen. Über diesen Aufenthalt wissen wir so gut wie nichts. Doch dürfte Friedrich aller Wahrscheinlichkeit nach seinen Greifswalder Jugendfreund, den Buchhändler und künftigen Verleger Georg Andreas Reimer, aufgesucht haben. Nur spekulieren kann man, ob Friedrich über Reimer bereits jetzt mit Schleiermacher vertraut wurde, der genau in den Monaten, in denen Friedrich in Berlin war, seine *Reden über die Religion* abschloss. Sie erschienen 1799. 1801 publizierte Schleiermacher seine Predigten bereits bei Reimer, 1802 besiegelten sie ihren Freundschaftsbund. 1806 erschien bei Reimer die zweite Auflage der Schleiermacher'schen *Reden*. Es würde auch Sinn ergeben, erst jetzt einen tiefergehenden Einfluss dieses Werkes auf Friedrich anzunehmen, wie wir sehen werden.[9] 1799, in seiner ersten Dresdener Zeit, betrieb Friedrich kleinteiliges Natur- bzw. Pflanzenstudium, doch daneben setzte er sich auch mit der Tradition der Dresdener Künstler auseinander. Fest datiert auf den 15. August 1799 findet sich eine Blätterstudie mit der Beischrift «nach Dietricy». Dietrich war 1774 gestorben. Ebenfalls aus dem Jahr 1799 dürften drei Zeichnungen stammen, von denen die eine erhaltene, mit Büschen und Bäumen und dem angedeuteten Durchblick auf ein Dorf mit Kirche «nach Zing[g]» von Friedrichs Hand beschriftet ist, die beiden anderen waren 1928 bei Kühl in Dresden ausgestellt und trugen die Beischrift «nach Veith». Johann Philipp Veith war Schüler von Adrian Zingg.[10] Und selbst wenn er sich später sehr eigenständig entwickelt hat, so ist er doch neben Carl August Richter derjenige Schüler Zinggs, der sich dessen Idiom am perfektesten angeeignet hat.[11] So können wir sicher sein, dass Friedrich die auf den Akademieausstellungen gezeigten Blätter in Sepiamanier von Zingg und seiner Schule sorgfältig studiert hat. Offensichtlich adaptierte er den Typus in der berechtigten Hoffnung, auf diesem Markt ebenfalls reüssieren zu können. Auch er bot Blätter in unterschiedlichem Format und damit in unterschiedlichen Preisklassen an. Die kleinen haben das Format von 12 × 18 cm, mittlere von 25 × 35 cm oder auch 40 × 60 bzw. 50 × 70 cm und ganz grosse, die auch die grössten Zingg'schen Blätter übertrumpften, von fast 70 × 100 cm.

Bevor wir sie nun im Einzelnen untersuchen, gilt es Folgendes festzuhalten, weil es sich auch zum Verständnis und für die Entwicklung von Friedrichs Blättern in Sepiamanier als wichtig erweisen wird. Erstaunli-

cherweise hat die Forschung zu diesem Problem so gut wie nichts beigetragen, geschweige denn aus der Betrachtung der Sepien irgendwelche Konsequenzen für den weiteren Werdegang des Künstlers gezogen. Friedrichs frühe Sepien brechen mit dem Jahr 1807 abrupt ab, für rund zwanzig Jahre fertigte er so gut wie keine Zeichnung in Brauntonabstufung, erst um 1826 erfolgt die variierende Wiederholung und Erweiterung seines Jahreszeitenzyklus von 1803. Hier mag es sich um eine bewusste Angleichung an die Technik des früheren Zyklus handeln, aus welchen Gründen auch immer. Dann tritt wieder eine längere Pause, bis 1834/1835, ein, danach häufen sich die Sepiadarstellungen. Der Grund sowohl für das frühe Abbrechen wie die späte Wiederaufnahme der Technik scheint leicht zu nennen zu sein. 1806/1807 wird die Sepia von der Ölmalerei abgelöst, die tonale Abstufung durch farbige Fassung, so dass jetzt auch verstärkt Aquarelle und Gouachen auftauchen anstelle von Sepiazeichnungen. Entscheidend dabei ist, dass Friedrich die Erfahrungen mit der technischen Prozedur der Sepiamanier auf die farbige Ölmalerei überträgt. In beiden Fällen hat er mit subtilen Lasuren gearbeitet. Leicht ist bei den frühen Sepien zu erkennen, dass er, um den Ton zu verdunkeln, Schicht auf Schicht aufträgt. Bis zur gänzlichen schwarzbraunen Dunkelheit bleibt der jeweilige Ton transparent und damit lichthaltig. Durch den schichtenweisen Auftrag ist der Ton subtil steuerbar. Ebenso malt Friedrich in Öl, selbst das Vorzeichnungsverfahren bleibt sich gleich: erst ein Bleistiftentwurf, den er dann mit der Feder – auch auf der grundierten Leinwand! – präzisiert, um anschliessend Schicht für Schicht die Farben aufzutragen, wobei auch hier bis zum Schluss die Unterzeichnung sich noch schwach abzeichnet, selbst bei Nacht- und Gegenlichtszenen. Das gibt Friedrich die Möglichkeit, die Lichtführung so zu steuern, dass die Helligkeit im Zentrum der Bildfläche fokussiert wird und zu den Rändern hin kaum merklich, aber immer stärker abnimmt.[12]

Carl Gustav Carus, der bei Friedrich das Malen erlernte, hat uns dieses Friedrich'sche Verfahren genau überliefert. Es sei in einiger Ausführlichkeit zitiert: «Es war mir», schreibt Carus in seinen Lebenserinnerungen, «von grosser Wichtigkeit, Friedrich's Verfahren bei Entwerfung seiner Bilder kennen zu lernen. Er machte nie Skizzen, Cartons, Farbenentwürfe zu seinen Gemälden, denn er behauptete (und gewiss nicht ganz mit Unrecht), die Fantasie erkalte immer etwas durch diese Hülfsmittel. Er fing das Bild nicht an, bis es lebendig vor seiner Seele stand, dann zeichnete er auf die reinlich aufgespannte Leinwand erst flüchtig mit Kreide und Bleistift, dann

sauber und vollständig mit der Rohrfeder und Tusche das Ganze auf, und schritt hierauf bald zur Untermalung. Seine Bilder sahen daher in jeder Stufe ihrer Entstehung stets bestimmt und geordnet aus, und gaben immer den Abdruck seiner Eigenthümlichkeit und der Stimmung, in welcher sie ihm zuerst innerlich erschienen waren.»[13]

Dazu sollte man dreierlei ergänzend sagen, so präzise Carus die Abfolge der Bildanlage beschreibt. Richtig ist in der Tat, dass Friedrich nie vollständige Bildentwürfe angefertigt hat, die die gesamte Bildanlage festlegen und die dann auf die Leinwand zu übertragen wären, womit die Komposition im Entwurf bereits vollgültig vorläge und die eigentliche Bildidee nach klassisch-idealistischer Lehre bereits ihren Ausdruck gefunden hätte. Das hindert Friedrich freilich nicht, für so gut wie jedes gegenständliche Detail auf Studienzeichnungen zurückzugreifen. Seine Naturverpflichtung ist geradezu absolut. Das hat eine durchaus religiöse, protestantisch-lutherische Dimension: Auch das Geringste und Kleinste ist es nicht nur wert, als Gottes Schöpfung im Bild festgehalten zu werden, sondern es legt dem Künstler geradezu die Verpflichtung auf, ihm ohne Wenn und Aber zu gehorchen. Nur so ist der Schöpfung wirklich gerecht zu werden. Deswegen notiert Friedrich auf seinen Studienzeichnungen genau, wann und wo, unter welchen atmosphärischen Bedingungen und unter welchem Blickwinkel, aus welcher Entfernung er die aufgenommenen Dinge gesehen hat und wo der Horizont zu denken ist. Das Wort «Horizont» findet sich selbst bei blossen Baumstudien auf den Zeichnungen.[14] Da der Mensch nur in der Lage ist – ganz im Sinne der frühromantischen Erfahrung eines Schlegel oder Brentano –, die Welt allein fragmentarisch oder bruchstückhaft wahrzunehmen, hat der Künstler auf der Leinwand für eine Bildordnung zu sorgen, der sich die studierten Fragmente bruchlos einfügen. Diese Bildordnung ist zwar vom Künstler gestiftet, bildet aber doch ein virtuelles Äquivalent zu göttlicher Einheit und Ganzheit. Es ist ein abstrakt gestifteter Kosmos, der, wieder im Sinne der Frühromantik gesprochen, einen utopischen Vorschein unentfremdeter Ganzheit entwirft.

Zweitens: Wenn Carus schreibt: «Seine Bilder sahen daher in jeder Stufe ihrer Entstehung stets bestimmt und geordnet aus, und gaben immer den Abdruck seiner Eigenthümlichkeit und der Stimmung, in welcher sie ihm zuerst innerlich erschienen waren», so ist der Hauptsatz völlig richtig, der folgende Nebensatz nicht ganz. Denn das, was Friedrich zuerst innerlich erschienen war, wie Carus sagt, ist eben nicht eine vorab völlig gefasste

Idee, sondern ein Vorstellung, die schrittweise im Prozess des Malens sich bildet und die durch eine Lasur mehr oder eine weniger gesteuert werden kann. Das mag erklären, warum in seinem späteren Werk, als, gelinde gesagt, sein Geist verdüstert war, und weniger gelinde gesprochen, als er hochgradig depressiv war, seine Bilder immer dunkler wurden, ja, fast in Dunkelheit versunken sind. Die Schichten haben das Bild beinahe vollständig zugedeckt. So muss man sagen, auf jeder Stufe im Prozess folgt Friedrich seiner jeweiligen Gemütslage, eine Lasurschicht mehr und die Stimmung ist eine andere. Der Sepiaauftrag von Hell nach Dunkel konnte ihn auch dieses Steuerungselement lehren.

Und drittens: Carus lässt es an dieser Stelle an einem Hinweis auf die Lasurtechnik fehlen, die für den Prozesscharakter allentscheidend ist. Doch holt er diese Auslassung indirekt wenig später in seinem Text nach, als er, sehr intelligent und auf der Höhe physiologischer Erkenntnis, sorgfältig das gewöhnliche, im Wortsinne zerstreute und umherschweifende Sehen vom fixierten Blick des Bildes, wie er es nennt, scheidet, der eine andere Licht-Schatten-Steuerung verlangt, als sie die freie Natur vorgibt. Der fixierte Blick verlange die konzentrierte Lichtwirkung. «Friedrich», so schreibt er, «empfahl mir einst ein Experiment, welches mich sehr aufklärte [...]. Ein Mondscheinbild fand er einst auf meiner Staffelei [gemeint ist ein Carus'sches Bild], was ihm wahrhaft gefiel seiner Empfindung und Anordnung nach, welchem aber eben jene Concentration noch sehr fehlte. Da bat er mich, eine dunkle Lasur auf die Palette zu nehmen und ausserhalb des Mondes und der nächsterleuchteten Stellen alles, und je mehr gegen den Rand des Bild um so dunkler, damit zu übertuschen und dann auf die veränderte Wirkung Acht zu geben.»[15] Untersuchungen am Dresdener Bild *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* von 1819 haben genau dieses Verfahren gemäldetechnologisch nachweisen können. Ergänzen sollte man das weitere Ergebnis der Untersuchung, dass nämlich der Mond als einziger Gegenstand opak erscheint, also deckend gemalt ist.[16] Er ist die Quelle aller differenzierten Lichterscheinungen. Man kann geradezu sagen, dass es so zwei Lichtwesenheiten gibt.

Damit stellt sich im Grunde genommen bereits die Frage, ob Friedrich die Sepiatonalität auch nutzt, um Sinn herzustellen, oder ob die tonale Abstufung Selbstzweck insofern ist, als sie allein einer überzeugenden Bildwirkung dient. Bevor schrittweise eine Antwort auf diese entscheidende Frage gesucht werden soll, noch eine kurze Bemerkung zum späten

Wiedereinsetzen der Sepien bei Friedrich. Dem Künstler ging es im Alter gesundheitlich nicht gut. 1832 vollendete er ein letztes wirklich bedeutendes Gemälde, *Das grosse Gehege*. Danach wird die Malweise summarischer, nur gelegentlich, wie bei den *Lebensstufen*, die Anfang 1835 vollendet gewesen sein dürften, versuchte er sich noch einmal vollkommen zu konzentrieren. Am 16. Juni 1835 erlitt Friedrich einen Schlaganfall, der ihm das Malen in Öl fast unmöglich machte. Und so verlegte er sich auf kleinere Sepien, zumeist im Format von etwa 20 × 30 cm, manchmal noch wesentlich kleiner. Dabei konnte er die Arme auf die Fläche des Zeichentisches auflegen und auf solche Weise die Hand ruhig halten, aber selbst diese Blätter haben etwas Leeres, Flächiges, so sehr er sie thematisch zugespitzt hat.

Doch nun endlich zur Behandlung einer Reihe von frühen Sepien, wenn möglich in chronologischer Folge. Den Beginn markiert eine 70 × 50 cm grosse Zeichnung in Sepiamanier, die mit gutem Grund um 1801 datiert wird, vielleicht wäre die Annahme 1800/1801 noch besser.[17] Sie geht in ihrer Gesamtheit – durchaus ein wenig ungewöhnlich, jedenfalls für den späteren Friedrich – auf eine relativ genaue, fest auf den 28. August 1800 datierte Vorzeichnung zurück. Die grosse Zeichnung in Sepiamanier ist, wie das Werkverzeichnis der Zeichnungen von 2011 nicht vermerkt, aber Börsch-Supan bereits richtig beobachtet hat, unvollendet.[18] Das wird auch nahegelegt durch eine nur als Fotografie überlieferte, so gut wie gleich grosse Zeichnung aus derselben Zeit in der entsprechenden Manier, bei der ganze Partien, selbst im Zentrum, unvollendet sind.[19] Meine These lautet, dass Friedrich hier mit grossen Sepien experimentiert hat. Dafür spricht auch, dass die erste Sepiatonzeichnung, das sogenannte *Felsentor im Uttewalder Grund* (Abb. 2) bis ins 20. Jahrhundert im Besitz von Mitgliedern der Familie Friedrich geblieben ist. Es scheint ganz undenkbar, dass Friedrich den Vordergrund ungestaltet belassen hätte, nur in hellem Sepiaton abdeckt, und auch die folgenden dunkleren Partien nur angetuscht hätte. Nun deutet Börsch-Supan trotz des von ihm bemerkten vorläufigen Zustandes des Blattes dieses geradezu dramatisch aus. Er sieht die blosse Vedute deutlich überboten und schreibt wörtlich: «Der Vordergrund ist ein Sinnbild des beengten und dunklen irdischen Daseins, das Tor ein Symbol des Todes, der lichte Hintergrund bedeutet die Verheissung des Paradieses.»[20] Das ist Hans Dickel, dem Bearbeiter des Mannheimer Friedrich-Bestandes, zu dem die Vorzeichnung des *Felsentors* gehört, zu viel des Guten, aber immerhin sieht auch er in der der Vorzeichnung folgenden Sepia «den Versuch des Künstlers, das Pittoreske

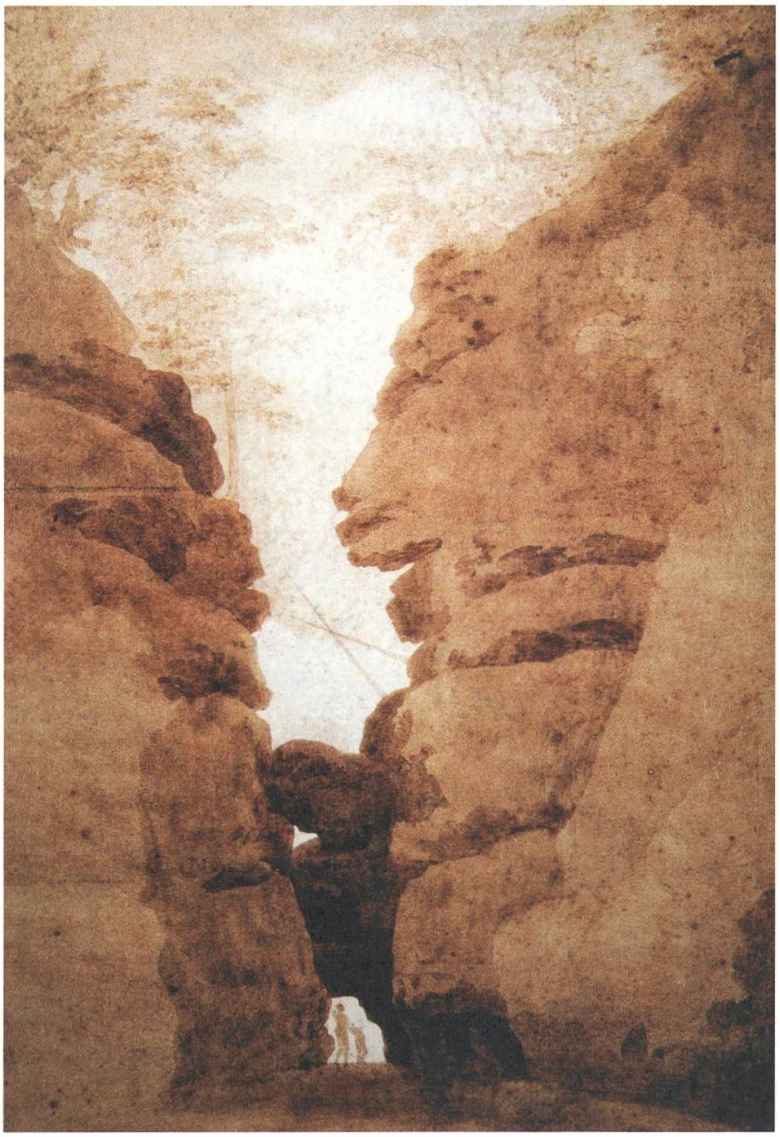

Abb. 2 Caspar David Friedrich, *Das Felsentor im Uttewalder Grund*, um 1801, Pinsel in Braun über Bleistift, 70,6 × 50 cm, Museum Folkwang, Essen, Inv.-Nr. C 21/36

ins Symbolische zu heben.»[21] Man fragt sich, ob es auch nur einen einzigen Grund gibt, den Gegenstand auf die eine oder andere Weise symbolisch aufzuladen. Vergleicht man Vorzeichnung und folgende Sepiatonfassung, so wird man sagen können: die Gestalt der Felsen ist weitgehend übernommen, der Vordergrund und die seitlichen Felsen waren auch in der Vorzeichnung nicht weit entwickelt. Hinzugekommen ist ein Mann mit Hut, der ein Kind an der Hand führt; offenbar bringt es sein Erstaunen über das irritierende Felsentor durch in die Luft geworfene Arme zum Ausdruck. Die beiden sind im Moment des Durchschreitens des Tores dargestellt und zwar als blosse Silhouetten. Weiter ausgeführt sind die auf den hohen Felsen wachsenden Bäume, die die Vorzeichnung nur andeutet.

Will man eine grundsätzliche Differenz zwischen der Vorzeichnung – die übrigens im Werkverzeichnis fälschlich als blosse Bleistiftzeichnung bezeichnet wird,[22] es handelt sich weitgehend um Kreide – und der tonalen Fassung des Motivs in der Felsgestaltung annehmen, so kann man darauf hinweisen, dass in letzterer der rechten hohen Felssilhouette möglicherweise bewusst eine Löwenphysiognomie eingeschrieben ist. Das folgt einer alten, in der Romantik wieder aufgegriffenen Topik, in Gesteinsbildungen Gesichter hineinzulesen, um der Erscheinung einen irritierenden oder auch ängstigenden Charakter zu verleihen. Das wäre ganz im Sinne der frühen Reiseführer zur Sächsischen Schweiz gedacht, wo es etwa bei Carl Heinrich Nicolai 1801 heisst: «In diesem engen Raum liegen drei Steinblöcke eingeklemmt [...]. Diese bilden ein Tor [...]. Die meisten Reisenden ergreift ein Schauer, wenn sie unter den eingeklemmten Steinblöcken weggehen und wenn sie durch sind, sehen sie sich schüchtern um [...].»[23] D. h., das Tor wurde nicht so sehr als pittoresk, sondern vielmehr als sublim angesehen. Da Friedrichs nicht mehr nachweisbare zweite Zeichnung gleichen Formats die Darstellung einer Feuersbrunst in einer Kirchenruine anstrebte, dürfte seine Absicht 1800/1801 gewesen sein, das kleinteilig-pittoresk Erzählerische der Zingg'schen Tradition durch eine Steigerung ins grossformatige Sublime zu überbieten. Bei Friedrichs beiden Blättern kam die Absicht nicht zur Vollendung. Da Friedrichs grossformatiges *Felsentor* noch nicht den bei den zeitlich folgenden Blättern zusehends zu konstatierenden Bildordnungsprinzipien folgt, die durch ihre abstrakte Vorgabe den Blättern eine höhere Ordnung verleihen, dürfte Friedrich hier wie beim zweiten Blatt mit der Umsetzung einer zeitgenössischen ästhetischen Kategorie gespielt haben, die er im Folgenden verwerfen sollte. Nicht mehr und nicht weniger. Symbolischer Tiefsinn, so fürchte ich, ist hier nicht zu haben. Friedrich ist noch auf der Suche.

1801 im Juni und im August machte Friedrich seine ersten beiden Rügen-Reisen. Anfang des Jahres hatte er offenbar einen Selbstmordversuch unternommen und war in seine Heimat zu seiner Familie nach Greifswald gefahren, um zu sich zu finden. Von hier machte er die Rügen-Ausflüge. Die Ausbeute waren weitgehend Rügener Landschaftsaufnahmen, zumeist im reinen Umriss, breit gelagert, gelegentlich mit Lavierung und Quadrierung zur Übertragung. Ein Gutteil ist auf den Tag genau datiert, zudem folgen die Rügen-Blätter einer Nummerierung, die weitgehend auf Friedrichs Tagebucheintragungen rekurriert, so dass sich die Reiseroute

mit grosser Wahrscheinlichkeit rekonstruieren lässt. Christina Grummt gelang der Nachweis, dass die Zeichnungen zu dem von ihr so getauften *Grossen Rügener Skizzenbuch* gehören, das 1801 und auch noch im Mai 1802 auf der dritten Rügen-Wanderung in Benutzung war. Bislang haben sich 19 zugehörige Blätter nachweisen lassen.[24] Ohne Übertreibung wird man sagen können, dass diese Zeichnungen die wichtigste Basis für die Sepiatonzeichnungen von 1801 bis 1806 gewesen sind. Letztere wiederum sind von den Zeitgenossen hoch gelobt worden und haben Friedrich offensichtlich sein Einkommen gesichert. Die Blätter wurden in Dresden ausgestellt, positiv rezensiert, einige wurden von Friedrich wiederholt, weil sie sich als besonderer Erfolg erwiesen hatten, besonders die Darstellungen von Kap Arkona, die Friedrich auf der Basis der Zeichnung vom 22. Juni 1801 vielfach neu inszeniert hat.[25] Mal bei Nacht, mal im Sturm mit Schiffbrüchigen, mal bei ruhiger See mit zum Trocknen aufgehängten Netzen, mal bei Sonnenaufgang mit geradezu versteckt angebrachten Fischern oder Bauersleuten. Auch Stubbenkammer-Darstellungen wiederholen sich.[26] Auf Rügen selbst waren die Darstellungen besonders beliebt, sie fanden sich bei den mit Friedrich befreundeten Pfarrern, bei denen er auf seinen Wanderungen übernachtete, bei Kosegarten oder Schwarz, aber auch bei seinem Lehrer Quistorp in Greifswald oder bei Professor Karl Schildener, der 1805 eine Friedrich'sche Sepia besprach.[27] Eine der Vorzeichnungen von 1801 hat sich gar als Vorlage für das Strandstück des Gemäldes *Mönch am Meer* erwiesen,[28] was darauf aufmerksam machen kann, dass Friedrich seine Bleistift- und Federstudien vor der Natur zur gelegentlich wirklich ferneren Verwendung gehortet hat. Sie gaben sein Repertoire ab, über das er in den unterschiedlichsten Zusammenhängen verfügte. In der Frühphase allerdings, mit der wir uns beschäftigen, erfüllen sie nicht selten noch die klassische Funktion der Vorzeichnung, davon löst Friedrich sich erst schrittweise. Da die zentralen Stubbenkammer- und Kap-Arkona-Zeichnungen quadriert sind, dienten sie der massstabgerechten Übertragung ins grössere Format, um dann mit Hilfe des Sepiatons inszeniert zu werden.

Es ist bis heute nicht geklärt, wie Friedrich die Rügen-Ansichten zeichnerisch aufgenommen hat. Die Tatsache, dass über einer dünnen Bleistiftvorzeichnung eine präzisierende Federzeichnung liegt, lässt auch die Möglichkeit zu, dass Friedrich technische Hilfsmittel genutzt hat, selbst wenn die Forschung dies nicht gerne hört. Zwei Dinge dürften dafür sprechen. Zunächst einmal liefern die Zeichnungen eine extreme Ausbreitung

des jeweiligen Landschaftsblicks, wie sie ein Weitwinkelobjektiv liefert.[29] Friedrich könnte auf dreierlei Weise vorgegangen sein. Zum einen mag er die Camera obscura benutzt und die sich dabei ergebenden Umrisse einer mit dem Lineal vorgegebenen Horizontlinie angepasst haben. Geräte in Dresden und auf Rügen in Friedrichs Umkreis sind überliefert. Zudem sind die Hunderte von Zeichnungen des russischen Gesandten Shukowski, der bei Friedrich das Zeichnen gelernt hat und für ihn Ankäufe durch den Zaren vermittelt hat, ganz eindeutig mit der Camera obscura gemacht worden – er muss dies bei Friedrich gelernt haben.[30] Zum Zweiten könnte Friedrich das Verfahren der sogenannten Horizonteblätter verwendet haben, das für die Zeichner der Dessauer Chalkographie in Bezug auf die Landschaftsaufnahme überliefert ist: Sie haben eine Art mit Fäden bespannten Schirm in der Landschaft aufgestellt, um das damit gefasste Bild leichter nachzeichnen zu können.[31] Dritte Möglichkeit wäre eine mathematisch-geometrische Weitwinkelkonstruktion, wie sie Pierre-Henri de Valenciennes in seinem Traktat *Elémens de perspective pratique* mit Hilfe einer Zweipunktperspektive vorgeschlagen hat.[32] Solches könnte sich Friedrich bereits an der Kopenhagener Akademie angeeignet haben, auf der er Perspektivzeichnen bis hin zum Verfertigen architektonischer Entwürfe gelernt hat.[33]

Das ist das eine, das andere lässt sich wieder mit einem Begriff der Fotografiesprache fassen. Friedrich hat ganz offensichtlich mit Zoom gearbeitet, wobei er ein Fernrohr benutzt haben dürfte. Dies kann erklären, warum die Motive einiger Zeichnungen falsch lokalisiert wurden. Die Zeichnung vom 17. August 1801 (Abb. 3), deren Vordergrundstreifen für *Mönch am Meer* Verwendung fand, ist auf dem Mönchguter Teil von Rügen am

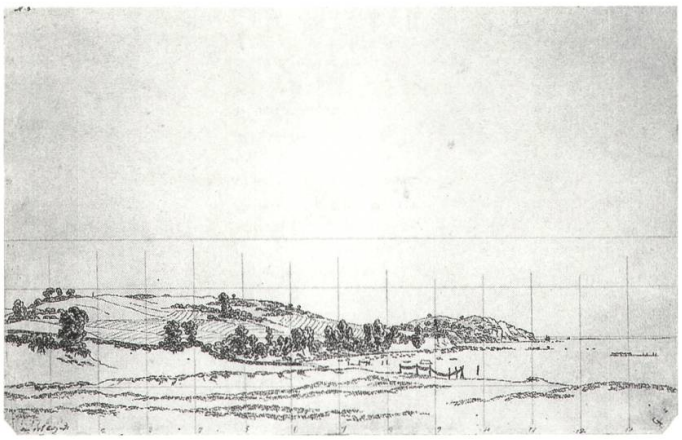

Abb. 3 Caspar David Friedrich, *Lobber Grosser Strand mit Blick auf das Nordperd auf der Rügenschen Halbinsel Mönchgut*, 17. August 1801, Feder in Braun über Bleistift, laviert, quadriert, 23,1 × 36,6 cm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 41094

Lobber Grossen Strand aufgenommen worden. Was nicht erkannt wurde, weil sowohl die näher liegende Felsnase von Lobber Ort als auch die fernere vom Nordperd in der Grösse gegenüber dem Naturvorbild beträchtlich gesteigert wurde. Eine weitere Zeichnung, die von Lobber Ort mit Blick auf das Nordperd aufgenommen wurde, steigert dessen Grösse noch einmal, während der Umrisskontur vollkommen dem Naturvorbild entspricht.[34] Friedrich gibt einen versteckten Hinweis auf sein Verfahren in einer Zeichnung von 1813/1815, die noch einmal die Vorzeichnung vom 17. April 1801 nutzt und noch einmal Lobber Ort und das Nordperd näher heranrückt. Im Vordergrund stehen zwei Rügenwanderer. Wenn die Zeichnung im Zusammenhang mit Friedrichs Rügen-Wanderung von 1815 steht, könnte es sich um eine Anspielung auf Friedrich und seinen Freund Kummer handeln. Der Hintere der beiden hat sein Fernrohr auf die Schulter des Vorderen gelegt, der ihm etwas in der Ferne weist. Offenbar geht der Fingerzeig über das Nordperd auf ein grosses Segelschiff. Fotografiert man vor Ort mit Zoom, hat man die entsprechende Ansicht. Selbst bei den frühen Veduten denkt Friedrich also bereits über die Bildmässigkeit des Motives nach.[35]

Allerdings nicht im klassischen Sinn, wo seitliche Rahmungen und Vordergrundversatzstücke hinzuerfunden werden, um das Bild abzurunden und ihm mittels Staffage ein nobilitierendes Motiv zu geben, wie es seit Claude Lorrains Zeiten üblich war. Friedrich verfährt auch bei den Sepiatonzeichnungen anders. Die Varianten zu Kap Arkona in Sepiatonabstufung stammen nach Meinung der Forschung aus der Zeit um 1803, mit einer Ausnahme, die in der zeitgenössischen Kritik mehrfach im Jahr 1806 (Abb. 4) besprochen wird.[36] Sie folgt zwar gänzlich dem Typus der vorherigen Sepiatonblätter zu Kap Arkona, jedoch mit zwei bezeichnenden kleinen Ausnahmen. Zum einen kommt im Mittelgrund ein am Ufer ankerndes Segelschiff mit hohem Mast hinzu. Entsprechendes gibt es zwar auch auf einer Variante von 1803, doch dort erscheint der Schiffsmast nicht gänzlich senkrecht und vor allem nicht exakt auf der senkrechten Mittelachse des Blattes. Zum andern führt der höchste vom Mondlicht bestrahlte Wolkenrand in einem sanft ansteigenden Bogen an den rechten Bildrand und trifft ihn exakt in der halben Bildhöhe. Beides kommt unmerklich zur Wirkung und verankert das Dargestellte auf der Bildfläche. Besonders der senkrechte Schiffsmast auf der Mittelachse beruhigt den Gegenstand und harmoniert perfekt mit der spätabendlichen Ruhe bei Mondaufgang. So wie das Ufer sich sanft senkt, so steigen die Wolkenbildungen entsprechend an. Nach obenhin und

Abb. 4 Caspar David Friedrich, *Blick auf Kap Arkona mit aufgehendem Mond*, um 1806, Pinsel in Braun über Bleistift, 60,9 × 100 cm, Albertina, Wien, Inv.-Nr. 17298

vor allem zur linken oberen Bildecke verliert sich der Mondschein immer mehr und geht schier unmerklich in dunkles Braun über. Die Übergänge sind so subtil gegeben, dass sie im Einzelnen nicht zu greifen sind. Dieses Blatt ist 1809 von Benedikt Piringer in brauner Aquatinta geätzt worden, ihm gelingt es, ein erstaunliches Äquivalent zur Sepiazeichnung in der Druckgrafik zu erzeugen.[37] Friedrichs Sepiatonblatt hat die ungewöhnliche Grösse von 61 × 100 cm, Piringers Aquatinta ist nur um weniges kleiner. Offenbar folgt die Aquatintafassung einer Sepiatonzeichnung dem Verfahren der Dessauer Chalkographie, wo sich Aquatinten nach Heinrich Theodor Wehle finden.[38] Im Gegensatz zu den Blättern der Zingg'schen Schule versuchen sie ein atmosphärisches Sentiment aufzubauen. Bei Zingg bzw. der Zingg-Schule findet sich nur in wenigen Partien weniger Blätter eine minimale Verwendung von Aquatinta zur besonderen Verdunklung bestimmter Schattenbereiche, sonst bleibt es bei Handkolorierung.

Allem Anschein nach hat Friedrich den Markt sorgfältig beobachtet und versucht, dessen Möglichkeiten auszuloten und sein Repertoire zu erweitern. Man wird auch sagen können, gleich wie Zingg die Sächsische Schweiz bedenkt und dem Publikum schmackhaft zu machen sucht, so entdeckt Friedrich für sich und das Publikum Rügen als Motiv. In bei-

den Fällen hängt dies mit dem entstehenden Tourismus zusammen. Wartet die Sächsische Schweiz mit geologischen Sehenswürdigkeiten auf, so kann dies auch Rügen mit seinen Kreidefelsen. Zugleich verbinden sich mit Rügen mythisch-vorzeitige Geschichten, von denen die Hünengräber und Steinsetzungen zeugen. Andernorts habe ich vermerkt, dass sich die Mythisierung Rügens nach dem Modell der Entdeckung und Mythisierung der Schottischen Hebrideninsel Staffa mit Fingals Höhle aus dem Ossian-Mythos vollzogen hat.[39] Auch in Schottland ist das verknüpft mit dem entstehenden Tourismus, der, wie in der Sächsischen Schweiz oder auf Rügen, gedruckte Reiseberichte zur Voraussetzung hat, die die Mythen tradieren und gleichzeitig die geologischen Sehenswürdigkeiten naturwissenschaftlich in den Blick nehmen.

Friedrichs Rügen-Ansichten in Sepiaton, aber auch die gleich zu besprechenden weiteren Motive in ebendieser Technik werden in der zeitgenössischen Kritik von vornherein ausgesprochen positiv aufgenommen. In mehreren Besprechungen der Dresdener Kunstausstellung, gemeint ist jeweils die Akademieausstellung, des Jahres 1803 findet eine nur im Foto erhaltene Sepia mit den Kreidefelsen von Stubbenkammer erstaunlich positive Erwähnung und wird auch gegenüber mehreren anderen Sepien in der Ausstellung – was sich nur auf Zingg und seine Schule beziehen kann – besonders hervorgehoben.[40] Da die Akademieausstellungen im Frühjahr stattfanden, dürfte Friedrich spätestens im Herbst 1802 mit der Umsetzung der Rügener Skizzenbuchzeichnungen in grosse Sepien begonnen haben. 1804 werden Sepien mit anderen Motiven besprochen, so dass wir im fortgeschrittenen Jahr 1803 mit einer Friedrich'schen Neuorientierung rechnen können, was nicht heisst, dass er Wiederholungen der Rügen-Motive nicht auch weiterhin gefertigt hätte.

1803 datiert man Friedrichs *Jahreszeiten*-Zyklus in Sepiamanier, von dem *Frühling*, *Herbst* und *Winter* vor Kurzem wieder aufgetaucht sind, der *Sommer* bleibt verschollen. Bei der nötigen Restaurierung hat man die Blätter auch in technischer Hinsicht untersucht, mit dem verblüffenden Ergebnis, dass *Frühling* und *Winter* in der Tat primär in Sepia getuscht worden sind, während der *Herbst* so gut wie keine Sepia verwendet, sondern abgestuften braunen Aquarellton. Die Wirkung der Blätter ist jeweils eine andere. Der *Frühling* ist locker getupft, die Trockenränder sind ausgeprägt. Der *Herbst* ist feinste Pinselzeichnung in relativ klar voneinander geschiedenen Brauntönen, in manchen Partien arbeitet Friedrich hier ohne

Bleistiftvorzeichnung direkt mit dem Pinsel. Der *Winter* (Abb. 5) erscheint eher körnig und stumpffarbig, als läge ein leichter Schleier über dem Ganzen. Es ist denkbar, dass Friedrich versucht hat, den Stil der farbigen Fassung der jeweiligen Jahreszeitenerfahrung anzupassen.[41] Friedrich hat den *Jahreszeiten*-Zyklus wiederholt bzw. erweitert. Ob er dies mehrfach getan hat, bleibt umstritten. Besprochen wird der Zyklus erst 1807 von Böttiger im *Journal des Luxus und der Moden*, dem folgt die ausführliche, hoch komplexe und differenzierte Untersuchung des Zyklus in Gotthilf Heinrich von Schuberts Traktat *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* von 1808.[42] Aufgrund gewisser Abweichungen gegenüber dem Bestand des Zyklus, der 1803 datiert wird, nimmt Börsch-Supan die Existenz eines zweiten *Jahreszeiten*-Zyklus an, der 1806/1807 entstanden sein müsste.[43]

Das Problem ist vorderhand nicht definitiv zu lösen. Ich kann nur folgenden Vorschlag machen. Auf der Rückseite der Frühlingssepia findet sich die Jahreszahl 1803, sie hat den Anlass zur Datierung des Zyklus gegeben. Dass Friedrich sich zu diesem Zeitpunkt mit dem Thema der Jahreszeiten beschäftigt hat, wird auch dadurch nahegelegt, dass Philipp Otto Runge 1801 bis 1803 in Dresden war, seine Bekanntschaft mit Friedrich erneuert hat und dabei war, seinen *Tageszeiten*-Zyklus zu vollenden. Friedrichs *Jahreszeiten*-Zyklus kann zu Recht als eine Auseinandersetzung mit und als eine Antwort auf Runges Zyklus verstanden werden. Doch ist damit noch nichts über die Datierung der anderen Blätter gesagt. Da es, wie gesagt, keine Besprechung des *Jahreszeiten*-Zyklus vor 1807 gibt, hat Friedrich den Zyklus auch nicht vorher ausgestellt. Die Fertigstellung könnte sich also über einen längeren Zeitraum hingezogen haben, was die technischen und stilistischen Unterschiede miterklären könnte. Ich gehe also eher davon aus, dass es keinen zweiten Zyklus um 1806/1807 gegeben hat. Zumindest für eine spätere Datierung des *Winter*-Blattes, womöglich erst auf das Jahr 1806, könnte nun die folgende Beobachtung sprechen. Im Gegensatz zu den ersten drei Blättern des Zyklus – vom *Sommer* haben wir immerhin eine Fotografie – ist beim *Winter* (siehe Abb. 5) ein Bildordnungsverfahren verwendet worden, das zuvor nicht vorkommt und danach in verwandter Form regelmässig. Wie wir sehen werden, wendet Friedrich bereits in seinen bildmässigen Sepien von 1804/1805 die Mittelachsbetonung an, um damit Bedeutung zu generieren. Hier nun beim *Winter* kommt eine Methode hinzu, die der Künstler im Folgenden am häufigsten benutzen wird und die subkutan zur Wirkung kommen soll, der seit dem 16. Jahrhundert als «gött-

Abb. 5 Caspar David Friedrich, *Winter. Nacht. Alter und Tod*, 1805/06, Pinsel in Braun über Bleistift, 19,3 × 27,6 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. 135-2006

liche Proportion» bezeichnete Goldene Schnitt. Meine These ist, dass er dieses Verfahren zuerst bei den sogenannten Fenstersepien, die 1805/1806 datiert werden, verwendet hat und dort ganz eindeutig in kunsttheoretisch progammatischer Absicht.[44] Wir werden uns gleich damit beschäftigen. Im *Winter* ist, durchaus im Gegensatz etwa zu den frühen Rügen-Sepien, aber im Einklang mit späteren Rügen-Gemälden, besonders von Kap Arkona, die Horizontlinie auf die untere Waagerechte des Goldenen Schnittes gelegt worden. Die beiden Senkrechten des Goldenen Schnittes markieren, verkürzt gesagt, im *Winter* den rechten Rand der Klosterruine und die rechte Fensterlaibung des hohen Lanzettfensters der Ruine, an die der Mond als schwache Lichtquelle stösst und so diese Linie besonders betont. Dass dies keine fixe Idee ist, machen zwei Beobachtungen deutlich. Erstens: Nur zum *Winter* existiert eine exakt gleich grosse Vorlagezeichnung, die zur Übertragung gedient hat, sie weist Durchdruckspuren auf und schon bei ihr finden sich logischerweise die proportionalen Teilungen.[45] Zweitens: 1807 beginnt Friedrich in Öl zu malen und eines seiner ersten Bilder stellt eine Variante auf den *Sommer* des Sepiazyklus dar. Man könnte sagen, dass die Dinge in der gemalten Variante zurechtgerückt worden sind.[46] Und das allentscheidende Ordnungsprinzip des Ölbildes (Abb. 6) stellt nun die mitten durch die beiden ineinandergreifenden Bäume – eine Birke und eine Pappel, die in eine Spitze münden – verlaufende rechte Senkrechte des Goldenen Schnittes dar. Auf dieser Achse zwischen den beiden eng beieinanderstehenden Baumstämmen finden sich zwei schnäbelnde Tauben als Zeichen des Liebesglücks für das Paar in der Laube. Da die beiden ineinandergewachsenen Bäume als einzige hoch aufragen und, wenn man so will, das Hauptmotiv

Abb. 6 Caspar David Friedrich, *Der Sommer*, 1807, Öl auf Leinwand, 71,4 × 103,6 cm, Neue Pinakothek, München, Inv.-Nr. 9702

des Bildes bilden, steht hier der Goldene Schnitt für gänzliche Harmonie, die für einen kurzen Moment des Glücks im Sommer auf dem Lebensweg gegeben ist: Für einen Moment scheint die Zeit im Glück stillzustehen. Diese abstrakt anschaulich werdende Ordnung, die unmerklich unsere Reaktion steuert, da wir sie als angenehm empfinden, gewährleistet für Friedrich im Folgenden als das hoch aufgeladene Steuerungssystem jeweils den tieferen Sinngehalt seiner Darstellungen, ja wird selbst zum Bedeutungsträger. Im Falle des *Winters* vermag die Verwendung des Goldenen Schnitts etwas sehr anderes zum Ausdruck zu bringen als im *Sommer*-Gemälde. Das Leben geht zu Ende, alles ist zerfallen und doch in eine ewige Ordnung eingebunden, wie sie sich in Friedrichs protestantisch-lutherischer Grundüberzeugung ausprägt: Nur durch den Tod kommt der Mensch zum ewigen Leben, und eben darauf vermag die abstrakte «göttliche Proportion» zu verweisen.

Um 1804/1805 werden zwei kleine, offenbar als Pendants gedachte Sepiatonblätter datiert, von denen eine Wiederholung existiert. Für das eine Paar haben sich die Bezeichnungen *Nebelmorgen* und *Gebirge im Nebel*

(Abb. 7), für das andere die Bezeichnungen *Landschaft bei Sonnenaufgang* und *Gebirgslandschaft mit Kreuz* (Abb. 8) eingebürgert.[47] Das eine Paar stammt aus der Sammlung Koenig-Fachsenfeld, das andere aus Goethes Besitz. Die Forschung ist sich bis heute nicht einig, welchem Paar die Priorität gehört, auch, ob die Wiederholung eigenhändig ist – aber welche wäre es dann –, und zur Bedeutsamkeit der Blätter bemerkt sie, salopp gesagt, alles Mögliche. Das Format der Blätter ist klein, jeweils etwa 12 × 18 cm, das entspricht den Massen der kleinen Zingg'schen Blätter. Dreierlei spricht aus meiner Sicht dafür, dass es sich bei dem Goethe'schen Paar um eine Wiederholung handelt, und meines Erachtens erscheint es auch angebracht, die Eigenhändigkeit in Frage zu stellen. Wir sollten erstens die Bemerkung von Schuchardt, dem Betreuer von Goethes Sammlung, in deren Bestandskatalog von 1848 ernst nehmen. Er schreibt zum ersten Blatt: «Hügelige Landschaft bei Sonnenaufgang [...] nach Friedrich», hält die Blätter eher für nicht eigenhändige Kopien.[48] Auch Sumowski, der ein gutes Auge hat, spricht zweitens 1970 von Kopien, nachdem Weimar die Blätter 1969 als zweifellos eigenhändig deklariert hatte.[49] Drittens und wohl am wichtigsten: Kurt Waller, in seiner Skizze *Der Landschaftsmaler Friedrich*, erschienen in der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* von 1818, berichtet eine Anekdote, die mit gutem Grund auf die Goethe'schen Pendants bezogen worden ist. Nun ist Waller nicht sehr zuverlässig, er schmückt gern aus. Allerdings sollte man bemerken, dass fast alle Anekdoten einen wahren Kern besitzen, nur darf man sie nicht wörtlich nehmen. So heisst es bei Waller: «Einer Dame hatte Friedrich etwas in's Stammbuch gemahlt, das hatte Goethe so gefallen, dass er ihr's wegnahm und an Friedrich schrieb, er möchte es für die Dame noch ein Mahl mahlen. I nun, meinte Friedrich, da er mir's erzählte, dem Goethe kann man's schon zum Gefallen thun.»[50] Der wahre Kern könnte in der Tat darin bestehen, dass Goethe das Paar aus der Sammlung Koenig-Fachsenfeld gesehen hatte und von Friedrich eine Wiederholung wünschte. Der Hinweis auf das Stammbuch mag sich auf die geringe Grösse der Blätter beziehen. Es sei daran erinnert, dass Goethe die von Friedrich auf die 7. Weimarische Kunstausstellung von 1805 geschickten Sepiaton-Pendants *Wallfahrt bei Sonnenaufgang* und *Sommerlandschaft mit abgestorbener Eiche*, obwohl sie nichts mit dem gestellten Jahresthema zu tun hatten, mit einem halben Preis bedacht hat.[51] Offensichtlich gefielen Goethe die Friedrich'schen Sepien.

Betrachtet man die Paare im Einzelnen, so können vorsichtig weitere Gründe für die Priorität der Koenig-Fachsenfeld-Pendants, die in der

Abb. 7 Caspar David Friedrich, *Gebirge im Nebel*, 1804/1805, Pinsel in Braun über Bleistift, 12 × 18 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Sammlung Schloss Fachsenfeld, Inv.-Nr. I 739

Staatsgalerie Stuttgart aufbewahrt werden, beigebracht werden. Nur zwei Beobachtungen am *Gebirge im Nebel* (siehe Abb. 7) im Vergleich mit der Goethe'schen *Gebirgslandschaft mit Kreuz* (siehe Abb. 8): Zum einen achtete Friedrich von seinen frühesten Landschaftsstudien an sorgfältigst auf die Licht-Schatten-Führung, auch bei den kleinsten Dingen und Studien. Bei den beiden Landschaften mit Kreuz kommt das Licht von links und obwohl die Fachsenfelder Blätter die lockerer ausgeführten sind, ist etwa bei den Tannen im unteren rechten Teil des jeweiligen Baumes die Abdunklung sehr viel konsequenter, sie bezeichnen in der Tat den dunkelsten Teil. Beim Goethe'schen Exemplar fehlt dies vollkommen, ja, die Lichtführung ist durchaus widersprüchlich. Zum anderen: Friedrich beginnt zu diesem Zeitpunkt, wir werden es gleich noch deutlicher sehen, die Bildordnung geradezu mathematisch genau werden zu lassen. Das Kreuz im Vordergrund ist in beiden Fällen leicht aus der Bildmitte nach links verrückt, seine leichte Neigung nach rechts verweist jedoch auf den Gipfel des aus dem Nebel auftauchenden Bergmassivs. Misst man hier nun genau nach, so weist das Kreuz in der Fachsenfeld-Fassung exakt auf den allerhöchsten Gipfel, und dieser ist wiederum auf den Millimeter genau auf die Mitte der Bildbreite gelegt. Der Bezug ist absolut und dürfte auch tiefere Bedeutung haben, wieder nach Friedrichs Maxime, nur durch den Tod zum ewigen Leben. Das Kreuz steht für den Tod, der höchste Gipfel, der aus den Nebelschleiern auftaucht, für die erhoffte Erlösung in visionärer Form. Bei der Goethe'schen Fassung weist der Kreuzesstamm knapp am höchsten Gipfel vorbei, und dieser selbst liegt nicht exakt in der Bildmitte. In meinen Augen handelt es sich bei diesen Abweichungen um die typischen Fehler einer Kopie oder

Abb. 8 Caspar David Friedrich, *Gebirgslandschaft mit Kreuz*, 1804/1805, Pinsel in Braun, 12 × 18 cm, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. Schuchardt I, S. 264, Bd. 0317

gar eines Kopisten. Entsprechendes wäre auch beim *Nebelmorgen* und für die *Landschaft bei Sonnenaufgang* zu konstatieren. Bei beiden markiert der Kirchturm die halbe Bildbreite und damit den Bezugspunkt von Wanderer und Betrachter. Es ergibt bei den Lichtverhältnissen wenig Sinn, den Vordergrund durchgehend in den Schatten zu legen wie beim Goethe'schen Exemplar.

Ein kleiner Hinweis noch zu einem Motiv, das, wenn ich recht sehe, hier zum ersten Mal auftaucht und das beim späteren Friedrich durchgehend bedeutungsstiftend eingesetzt wird: Zwischen Vorder- und Hintergrund schiebt sich bei beiden Paaren jeweils eine die ganze Bildbreite durchziehende Nebelwand als Trennung. Das gibt Vorder- und Hintergrund eine unterschiedliche Wertigkeit, die mit Diesseits und Jenseits doch ein wenig zu absolut bezeichnet sein dürfte. Vielleicht reicht es, von einem Wirklichkeitsbereich im Vordergrund und einem Projektionsraum im Hintergrund zu sprechen. Das würde eher darauf hinweisen, dass es am Betrachter ist, für sich, bei seiner Bilderfahrung, das Verhältnis von vorne und hinten mit Sinn zu besetzen. Die Herkunft der Idee jedoch, ein gewaltiges Bergmassiv über einer Nebelbank schweben zu lassen, ihm damit Erscheinungscharakter zu geben, es zu entmaterialisieren, scheint sich benennen zu lassen, zumal Friedrich dieses Motiv in seinem grandiosen Rudolstädter Gemälde aus der Zeit um 1808 *Morgennebel im Gebirge* zum alleinigen Thema gemacht hat.[52] Es ist als verblüffendes und irritierendes, optisch und meteorologisch jedoch erklärbares Motiv im Detail in Valenciennes *Elémens* von 1799 beschrieben.[53] Friedrichs Lektüre in der deutschen Ausgabe von 1803 mag bei ihm zu dieser beinahe unmittelbaren Wirkung geführt haben. Es

ist einmal mehr so, dass Friedrich etwas nüchtern Beobachtetes, der Wirklichkeitserfahrung Entstammendes, in seinem Sinne instrumentalisiert und für eine neuartige Sinnbesetzung öffnet.

Der nächste Schritt in Friedrichs Entwicklung ist mit den berühmten sogenannten Fenstersepien von 1805/1806 (Abb. 9 und 10) getan.[54] Erneut handelt es sich um Pendants. Auch über sie ist viel geschrieben und spekuliert worden, was hier nicht im Detail wiederholt werden kann. Dass allerdings bei ihnen die Anwendung des Goldenen Schnitts die entscheidende Rolle spielt, dürfte nicht zu bestreiten sein. Die Sepiablätter wurden auf der Dresdener Akademieausstellung von 1806 gezeigt, lobend besprochen,[55] jedoch nicht verkauft. Sie verblieben in Friedrichs Besitz. Es handelt sich um Blicke aus Friedrichs beiden Atelierfenstern in seiner Wohnung «An der Elbe 27», wie neuere Forschung präzisiert hat.[56] Durch das schräg gesehene linke Atelierfenster schaut man auf die Augustusbrücke im Zentrum Dresdens, durch das fast frontal gesehene rechte Fenster über die Elbe hinweg auf das Ende der sogenannten Bär-Festung mit einer Reihe von Pappeln. Die Verspannung beider Ausblicke in das Gerüst der beiden waagerechten und der beiden senkrechten Linien des Goldenen Schnittes, im Falle der rechten Frontalansicht auch der senkrechten und waagerechten Mittelachsen, sei hier nur ansatzweise vorgeführt, andernorts habe ich das ausführlicher getan.[57]

Die linke Schrägsicht legt die linke Senkrechte des Goldenen Schnittes exakt in die Kehle der Fensterlaibung, die rechte Senkrechte scheint unspezifisch, sie geht jedoch mitten durch den Brief auf der Fensterbank, der mit «Herr C. D. Friedrich» adressiert ist und so etwas wie einen versteckten Besitzervermerk oder auch eine versteckte Signatur darstellt. Die untere Waagerechte des göttlichen Teilungssystems jedoch führt durch den Nagel des an der Wand hängenden Schlüssels. Dass dies kein Zufall ist, macht auf der Darstellung des rechten Fensters die Tatsache deutlich, dass hier gänzlich entsprechend die untere Waagerechte durch den Nagel der Aufhängung der an der Wand platzierten Schere geht. Schlüssel und Schere der jeweiligen Darstellung sind so aufeinander bezogen. Beim rechten Fenster wird der an der Wand hängende Spiegel, in dem angeschnitten das Gesicht Friedrichs erscheint, oben und unten am Spiegelrahmen zum einen von der oberen Waagerechten des Goldenen Schnittes und unten von der waagerechten Mittelachse gefasst. Allein erwähnt sei noch, dass ähnlich wie bei dem linken Fenster die rechte Senkrechte des Goldenen Schnittes erst unspezifisch zu verlaufen scheint, bis man realisiert, dass sie genau den vor

Abb. 9 Caspar David Friedrich, *Blick aus dem Atelierfenster (linkes Fenster)*, 1805/1806, Pinsel in Braun, Feder in Braun, Bleistiftspuren, 31,2 × 23,7 cm, Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 1850

Abb. 10 Caspar David Friedrich, *Blick aus dem Atelierfenster (rechtes Fenster)*, 1805/1806, Pinsel in Braun, Feder in Braun, Bleistiftspuren, 31,4 × 23,5 cm, Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 1849

Friedrichs Fenster sichtbaren Schiffsmast markiert. Mögen die meisten der angeführten Linien die Bilder primär ästhetisch verankern und damit ihre Eindrücklichkeit steigern, so ist die besondere Hervorhebung von Schlüssel und Schere, wie viele Friedrichforscher durchaus gespürt haben, zweifellos von besonderer Sinnfälligkeit. Doch nur, wofür mögen sie einstehen? Was ist nicht alles vermutet worden. Die Schere verweise auf die Parze Atropos und das Abschneiden des Lebensfadens, dem folgend wird der Fluss zum Styx und die andere Seite zum Jenseits. Der Schlüssel veranschauliche zusammen mit der links gespiegelten Tür den Beginn des Lebens, während die rechte Darstellung auf das Ende hindeute. Es konnte natürlich auch nicht ausbleiben, dass die Schere ganz generell auf das romantische Fragment eines Novalis, Schlegel oder Brentano bezogen wurde.[58]

Ich denke, dass hier Kerstings Bild von Friedrichs Atelier aus dem Jahr 1812 (Abb. 11) in der Berliner Nationalgalerie weiterhelfen kann.[59] Mit Friedrich eng vertraut, ist der um zehn Jahre jüngere Kersting offenbar von ihm über dessen Kunstprinzipien ins Bild gesetzt worden. Kersting hat

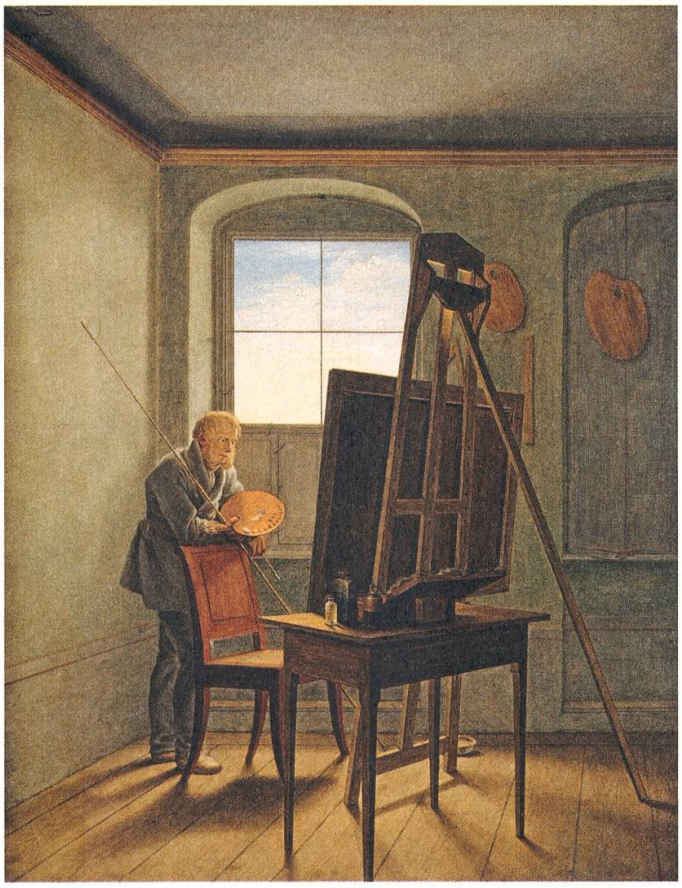

Abb. 11 Georg Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich in seinem Atelier*, 1812, Öl auf Leinwand, 51 × 40 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. A I 931

sie in mehreren programmatischen Bildern von Friedrichs Atelier zur Anschauung gebracht. Im Juli 1810 unternahm Kersting mit seinem Mentor eine Riesengebirgswanderung, in Dresden standen der *Mönch am Meer* und die *Abtei im Eichwald* auf der Staffelei und warteten auf ihre endgültige Vollendung. Man möchte annehmen, dass Friedrich auf der Wanderung Kersting mit seinen Kunstprinzipien vertraut gemacht hat. Jedenfalls ist auch bei Kerstings Bild von Friedrichs Atelier aus dem Jahr 1812 der Goldene Schnitt so eingesetzt worden, dass diese Prinzipien subkutan lesbar werden. Die obere Waagerechte des Goldenen Schnittes verwendet Kersting so wie die untere Waagerechte auf Friedrichs Fensterbildern. Bei Kersting geht sie – offenbar in direkter Referenz auf die Fenstersepien – exakt durch die Aufhängungsnägel eines an der Wand hängenden Winkelmasses und einer Holzschiene. Die untere Waagerechte dagegen verläuft bei Kersting auf den Fensterbänken der beiden Atelierfenster und schneidet links den Punkt, an dem Friedrichs Hand den Pinsel hält und rechts ein auf der Fensterbank liegendes schmales Buch. Die linke Senkrechte dagegen – und das

beweist die Sinnfälligkeit der unteren Waagerechten – kreuzt sich mit dieser in dem Punkt, an dem Friedrichs Rechte den Pinsel hält, und zwar auf den Millimeter genau. Friedrich, im Stehen auf die Lehne seines Malstuhls gestützt, blickt sinnend auf eine grosse Leinwand auf der Staffelei, von der wir nur die Rückseite sehen. Das heisst, der Maler ist nicht beim Malen selbst gezeigt, wie auf Kerstings anderen Bildern von Friedrichs Atelier, sondern in Gedanken versunken. Der Ausblick aus dem Fenster, auf die Natur, ist mit Fensterklappen verstellt, die nur im oberen Teil das von den Malern gewünschte Nordlicht einlassen.

So wird man mit Hilfe der verweisenden Linien des Goldenen Schnitts das Bild wie folgt lesen können: Um den Gedanken des Bildes fassen zu können, ist der unmittelbare Naturblick ausgeschlossen, der Maler blickt nach innen, wie Friedrich das auch direkt formuliert hat, aber um diese Innenvision Bild werden lassen zu können, braucht es zweierlei. Zum einen den Ausgang vom Naturstudium. Das ist durchaus verbildlicht, denn bei dem Buch auf der Fensterbank dürfte es sich um eines von Friedrichs Skizzenbüchern handeln. Durch den Goldenen Schnitt ist es direkt auf Friedrichs Hand mit dem Pinsel bezogen. Der Faden der Natur darf, was ihre Formen angeht, nicht abreissen. Um aber zu einer Bildordnung zu kommen, die das im Inneren gesehene Bild und die Naturvorbilder zu einem sinnvollen Ganzen zusammenschliessen, bedarf es einer abstrakten und dennoch spürbaren Ordnung, und zwar einer geometrischen Ordnung. Dafür stehen Winkel und Schiene, sie können die vorgängige Bildordnung konstruieren.

Zurück zu den Fenstersepien. Der Schlüssel mag für das Ausschliessen des Aussen stehen, damit die Konzentration auf die Innenvision erfolgen kann, wenn es ans Malen geht. Und die Schere, könnte sie nicht ein versteckter Hinweis auf den Goldenen Schnitt, auf die abstrakte, göttliche Ordnung sein? Beide Gegenstände werden kaum realiter an dieser Stelle gehangen haben, ihrer Anbringung haftet etwas Ostentatives an. Friedrichs höchst kritischer gespiegelter Blick dürfte wie die beiden Blicke aus dem Fenster des Ateliers selbst das komplexe Verhältnis von Innen und Aussen reflektieren, das Friedrich permanent umgetrieben hat.

Wir kommen zu einem letzten Schritt unserer Untersuchung der frühen Friedrich'schen Blätter in Sepiaton. Das 64 × 92 cm grosse Blatt *Das Kreuz im Gebirge* (Abb. 12) von 1806/1807 im Berliner Kupferstichkabinett ist zu Recht immer wieder als unmittelbare Vorstufe zum *Tetschener Altar* (Abb. 13) betrachtet worden.[60] Dennoch hat die Forschung auch mit diesem

Blatt Probleme. Börsch-Supan hält es für unvollendet. Aufgrund versehentlich im Himmel erfolgter Farbspritzer habe Friedrich das Blatt aufgegeben. Er nimmt die ehemalige Existenz eines zweiten wiederholten Blattes an, das dann 1807 von Böttiger in Friedrichs Atelier gesehen und 1808/1809 in Weimar ausgestellt worden sei.[61] Für ein zweites Blatt gibt es sonst keine Hinweise. Im Werkverzeichnis von Christina Grummt ist nicht von einem unvollendeten Zustand des Blattes die Rede. Dafür wird das wohl gleichzeitige und fast gleich grosse Blatt *Hünengrab am Meer* von ihr als unvollendet gesehen, wovon nun wiederum Börsch-Supan nichts wissen will.[62] Das zweite Blatt wurde 1809 vom Grossherzog von Weimar erworben und in der Sammlung der Herzogin Luise aufbewahrt, was nicht unbedingt für einen unvollendeten Zustand spricht. Richtig ist, dass in beiden Fällen der unmittelbare Vordergrund in nur schwachem Sepiaton erscheint, so dass die die Form angebenden Bleistiftspuren deutlich zu sehen sind. Das eine Mal handelt es sich um den schroffen Fels, auf dem das Kreuz steht, das andere Mal um die in der Erde verankerten Steine des Hünengrabes. Beides ist in der Tat ein wenig irritierend. In beiden Fällen jedoch hat es den gleichen Effekt: Man schaut über den Vordergrund hinweg und konzentriert sich das eine Mal auf die Fichten, das Kreuz und den es überwölbenden Himmel, das andere Mal auf die Eichen. Wobei man zu letzterem Blatt sagen muss, dass es stark dem Licht ausgesetzt war und entsprechend verblasst ist, so dass die Wiesen im Mittelgrund und die schaumbekrönten Wellen des Meeres dahinter kaum noch deutlich zu erkennen sind. Es sei dem, wie

Abb. 12 Caspar David Friedrich, *Das Kreuz im Gebirge*, 1806/1807, Pinsel in Braun über Bleistift, 64 × 92,1 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. SZ 21

Abb. 13 Caspar David Friedrich, *Tetschener Altar* (auch: *Das Kreuz im Gebirge*), 1808, Öl auf Leinwand, 115,0 × 110,5 cm, Gemäldegalerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. 2197 D

dem sei, Friedrich geht mit dem Vordergrund auch andernorts nicht auf klassische Weise um. Beim *Tetschener Altar* ist er, gegen alle malerischen Regeln, gänzlich in den Schatten gelegt, so dass das Auge kaum in der Lage ist, Einzelnes zu identifizieren und über diese dunkle Masse hinweggeht und sich auf Kreuz und Himmel konzentriert. So spricht dann doch manches dafür, dass sowohl das eine wie das andere Phänomen Absicht ist und Friedrich jeweils dessen Wirkung testet.

Uns soll hier nur Eines interessieren. Bei der Sepia *Kreuz im Gebirge* mit ihrem entschieden reduzierten Vokabular liegt der Kreuzesstamm auf der rechten Senkrechten des Goldenen Schnittes. Wie beim nachfolgenden *Tetschener Altar* ist der Korpus des metallenen Kruzifixus von uns abgewandt und empfängt letzte Strahlen der nicht mehr sichtbaren Sonne, so dass das Metall aufglänzt. Der die Szene überwölbende bestrahlte Wolken-

rand folgt in der Mitte ein Stück weit der oberen Waagerechten des Goldenen Schnittes. Exakt in der Mitte ist dieses Wolkenband ein klein wenig aufgerissen. Allein der Kreuzesstamm ragt im oberen Teil geringfügig in den hellen Wolkenstreifen, während die höchste Tanne links gerade noch an den Streifen stösst. Auch dies ist ein Ordnungsverfahren, das Friedrich mehrfach verwendet, so beim berühmten *Mondaufgang am Meer* von 1822 in Berlin.[63] Die Köpfe der beiden Frauen und das nahe grosse Segelschiff mit dem hohen Doppelsegel ragen in die helle Sphäre, während der ältere Mann und das hintere Schiff mit seinem höchsten Segel deren Rand gerade noch berühren. Damit ordnet Friedrich Dinge einander zu und stiftet für den, der die Zuordnung realisiert, Bedeutung. Im Falle des *Kreuzes im Gebirge* dürften die immergrünen Fichten der Hoffnung auf Erlösung Ausdruck geben, während der Kruzifixus aufgrund seines Hineinragens in eine andere Sphäre durch das Wissen um den Opfertod Christi als Verkörperung von vollzogener Erlösung gelesen werden kann. Zugegeben: Ein wenig ist dies ein Rückschluss aus der Analyse des *Tetschener Altares*. Denn dieser, wie ich anderorts ausführlich untersucht habe, betont alle vier Linien des Goldenen Schnittes, und sie sind jeweils bedeutungsstiftend.[64]

Die rechte Senkrechte verläuft erneut auf dem Kreuzesbalken, die untere Waagerechte markiert exakt den Kreuzesfuss. Das Kreuz gründet auf dem Felsen: «petra erat Christus», Christus als der Fels des Glaubens. Die linke Senkrechte dagegen führt ins Zentrum der untergehenden Sonne, wie die fünf breiten Strahlenbahnen deutlich machen können, die sich exakt auf der Basis des Altarbildes treffen. Friedrich hat das in seinem eigenen Kommentar vermerkt: Die Sonne verkörpere Gott und sei dabei, die Welt zu verlassen, womit uns nur eine schwache Erlösungshoffnung verbleibe.[65] Die obere Waagerechte geht zwar recht unspezifisch durch den Korpus Christi, doch markiert sie im Rahmen die Grenze, an der aus der Kämpferplatte des Kapitells die Palmwedel herauswachsen. Friedrich kannte dieses Motiv aus der Leipziger Nikolaikirche, in Ansätzen findet es sich auch in der Hallenser Marktkirche. Die Palmwedel, die sich einander zuneigen und einen Spitzbogen bilden, sind ein Versöhnungszeichen, wie überhaupt im Rahmen die Zeichen der verfassten Religion sich finden. Das Innenbild ist eine Landschaft mit einem Kreuz im Gebirge, wie es vor allem in Böhmen vielfach zu sehen war, doch die Inszenierung durch eine abstrakte göttliche Ordnung verwandelt das Naturbild und bindet es an die konventionellen Glaubenszeichen im Rahmen. Das ist eine gänzlich neue religiöse Bildsprache, und

man kann das Entsetzen des Kammerherrn von Ramdohr verstehen, der die «Landschaftsmalerei sich in die Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen» sah.[66] Ein wenig ostentativ mag der *Tetschener Altar* sein, geradezu bemüht, doch scheint Friedrich an einem Ziel angelangt zu sein, die verwendeten Verfahren wird er im Folgenden verfeinern, eine Interpretation durch den Rahmen nicht mehr nötig haben. Die geometrischen Prinzipien als Ausdruck göttlicher Absolutheit wird er beträchtlich vermehren. Parabel und vor allem Hyperbel werden dabei neben dem Goldenen Schnitt die entscheidende Rolle spielen.[67] Doch den Weg zu einer abstrakten Fassung konkreter Gegenstände, als ästhetisches Mittel, einen göttlichen Vorschein zu erzeugen, hat ihm die Beschäftigung mit den Sepiatonzeichnungen gewiesen. Schrittweise ist er von der Vedute über die Erkundung der ausdruckshaltigen Erscheinung der Gegenstände zu ihrer abstrakten Überhöhung gekommen als der einzigen für einen überzeugten Protestanten denkbaren Form, vom Göttlichen zu sprechen, ohne es zu zeigen.

1 Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Sonderbd., 4/Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 1974/1975), München: Prestel, 1973, S. 62 (1803, 1804), 63 (1805), 64 (1805, 1806), 66 (1806), 67 (1807) etc.

2 Christina Grummt, *Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das gesamte Werk*, 2 Bde., München: Beck, 2011, Bd. 1, S. 27.

3 Ebd., etwa Kat.-Nr. 363, S. 363, oder Kat.-Nr. 370–372, S. 370–371.

4 Zu dieser Charakterisierung siehe die sorgfältigen Untersuchungen von Eva Glück und Irene Brückle in: *An der Wiege der Romantik. Caspar David Friedrichs «Jahreszeiten» von 1803* (Patrimonia, 317), Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin, Kulturforum Potsdamer Platz, 23.11.2006–11.3.2007, S. 39–46 und Kat.-Nr. 1–3.

5 Ebd., S. 40–41 und Kat.-Nr. 27.

6 Boguslaw Radis, *Kunstgeschichtliche und naturwissenschaftliche Untersuchungen zur Sepia. Restaurierung und Konservierung zweier Sepia-Zeichnungen von Jakob Crescentius Seydelmann*, Diplomarbeit, Fachhochschule Köln 2000.

7 Zu Reiffenstein bereitet Christoph Frank, Mendrisio, eine grössere Untersuchung vor, er hat mich 2012 dankenswerterweise mit unpubliziertem Quellenmaterial zu Reiffenstein respektive Seydelmann versorgt. Seither ist erschienen: Christoph Frank, «Auf dem Weg vom ersten zum vierten Rom. Johann Friedrich Reiffensteins antiquarische Agententätigkeit im Palazzo Zuccari (1767–1793)» und «Das Nachlassinventar Johann Friedrich von Reiffensteins vom 18. Oktober 1793», in: Elisabeth Kieven (Hrsg.), *100 Jahre Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590–2013*, München: Hirmer, 2013, S. 182–201 und S. 396–425, sowie ders., «‹Ihre Ratschläge und ihre Augen, die klarsichtiger sind als meine, fehlen mir› – Karoline Luise von Baden und Johann Friedrich Reiffenstein», in: *Die Meister-Sammlerin Karoline Luise von Baden*, hrsg. von Holger Jacob-Friesen und Pia Müller-Tamm, Publ. aus Anlass der Grossen Landesausstellung Baden-Württemberg, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 30.5.–6.9.2015, und der Ausstellung *En Voyage. Die Europareisen der Karoline Luise von Baden*, Generallandesarchiv Karlsruhe, 17.6.–16.10.2015, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2015, S. 412–421. Die Gothaer Quellen zitiert in: Werner Busch, «Clair-obscur und Sepia. Eine kursorische Geschichte von Leonardo über Adrian Zingg zu Caspar David Friedrich», in: *Adrian Zingg. Wegbereiter der Romantik*, hrsg. von Petra Kuhlmann-Hodick, Claudia Schnitzer und Bernhard von Waldkirch, Ausst.-Kat. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 17.2.–6.5.2012; Kunsthaus Zürich, 25.5.–12.8.2012, Dresden: Sandstein Verlag, 2012, S. 82–93, Anm. 26.

8 Ausführlich zu diesen Aspekten: Busch 2012 (wie Anm. 7). Zu den Wiener Sepien Zinggs: Maren Gröning/Marie Luise Sternath, *Die deutschen und die Schweizer Zeichnungen des späten 18. Jahrhunderts* (Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, 9), Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1997, Kat.-Nr. 966–1030.

9 Zu Friedrich, Reimer und Schleiermacher ausführlich: Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München: Beck, 2003, S. 74–76, 133, 159–185.

10 Grummt 2011 (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 172, S. 189 (nach Dietrich); Kat.-Nr. 195, S. 204 (nach Zingg); Kat.-Nr. 196–197, S. 204–205 (nach Veith).

11 Dresden/Zürich 2012 (wie Anm. 7), Kat.-Nr. 117, S. 230–232.

12 Technische Untersuchung zu diesem Phänomen: *Caspar David Friedrich. Winterlandschaften*, hrsg. von Kurt Wettengl, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, 16.6.–29.7.1990, S. 75–81.

13 Carl Gustav Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, 4 Theile, Leipzig: Brockhaus, 1865–1866, 1. Theil, S. 207.

14 Zu Friedrichs Annotationen auf Zeichnungen siehe Werner Busch, «Notations on

Friedrich's Drawings», in: *Caspar David Friedrich. The Art of Drawing*, Ausst.-Kat. Fundación Juan March, Madrid, 16.10.2009–10.1.2010, Madrid: Editorial de Arte y Ciencia, 2009, S. 21–29.

15 Carus 1865–1866 (wie Anm. 13), S. 208–209.

16 Wie Anm. 12.

17 Grummt 2011 (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 232, S. 236–238.

18 Die Vorzeichnung ebd., Kat.-Nr. 227, S. 230–232; zum Unvollendeten der Sepia: Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), S. 264–265.

19 Grummt 2011 (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 313, S. 317; Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 78, S. 266.

20 Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), S. 264–265.

21 Hans Dickel, *Caspar David Friedrich in seiner Zeit. Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier* (Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, 3), Weinheim: VCH Acta humaniora, 1991, Kat.-Nr. 12, S. 70.

22 Grummt 2011 (wie Anm. 2), S. 230.

23 Karl Heinrich Nicolai, *Wegweiser durch die Sächsische Schweiz. Nebst einer Reisekarte*, Pirna: Pinther, 1801, S. 26.

24 Grummt 2011 (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 292–310, S. 289 zur Rekonstruktion.

25 Ebd., Kat.-Nr. 304, S. 304–306, S. 306 zu den folgenden Sepien, vor allem Kat.-Nr. 373–376, 420; Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 94–98, 128.

26 Grummt 2011 (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 302–303.

27 Siehe Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), S. 63–64.

28 Grummt 2011 (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 307; zuerst beobachtet von Mayumi Ohara, *Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über Caspar David Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände*, Diss. FU Berlin, 1983, S. 227.

29 Siehe dazu Busch 2003 (wie Anm. 9), S. 49–55.

30 Michael J. Liebmann, «Shukowski als Zeichner. Neues zur Frage C. D. Friedrich und W. A. Shukowski», in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 19, 1974, S. 106–116; ders. unter demselben Titel in: *Caspar David Friedrich. Leben, Werk, Diskussion*, hrsg. von Hannelore Gärtner, Berlin: Union Verlag, 1977, S. 204–208.

31 *«...Waren nicht des ersten Bedürfnisses, sondern des Geschmacks und des Luxus». Zum 200. Gründungstag der Chalcographischen Gesellschaft Dessau* (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, 3), hrsg. von Norbert Michels, Ausst.-Kat. Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Museum Schloss Mosigkau, 5.10.–17.11.1996, Weimar: Böhlau, 1996, S. 194 sowie Kat.-Nr. 92 und 93.

32 Lange übersehen, existiert eine deutsche Ausgabe von Valenciennes' umfassendem Traktat, das Friedrich auch in anderer Hinsicht genutzt hat: Pierre Henri de Valenciennes, *Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspectiv für Zeichner und Mahler. Nebst Betrachtungen über das Studium der Mahlerey überhaupt, und der Landschaftsmahlerey insbesondere [...]*, aus dem Franz. übers. und mit Anm. und Zusätzen vermehrt von Johann Heinrich Meynier, 2 Bde., Hof: Gottfried Adolph Grau, 1803, bes. Bd. 1, S. 20–33 und Taf. III.

33 Marianne Magnussen, «Perspective, sciences et sens. L'art, la loi et l'ordre. Style et mathématiques», in: *Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art*, Bd. 9, 1983, S. 66–88.

34 Siehe Busch 2003 (wie Anm. 9).

35 Ebd., vgl. Abb. 9 mit Abb. 13–15 sowie Abb. 17 und S. 58–59.

36 Grummt 2011 (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 420, S. 408; Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 128, S. 284–285.

37 Dresden/Zürich 2012 (wie Anm. 7), Kat.-Nr. 141, S. 260–261.

38 Ebd., Kat.-Nr. 122a und 122b, S. 236 und 237; Dessau 1996 (wie Anm. 31), Kat.-Nr. 87–91 und 96–97.

39 Werner Busch, «Der Rügen-Mythos», in: *Europa Arkadien. Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800*, hrsg. von Andreas Beyer, Lucas Burkart, Achatz von Müller und Gregor Vogt-Spira, Göttingen: Wallstein, 2008, S. 47–75.

40 Siehe Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), S. 62.

41 Berlin 2006–2007 (wie Anm. 4), S. 40–42 und Kat.-Nr. 1–3 sowie Taf. I–III.

42 Böttigers Besprechung in: Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), S. 68, Schuberts Analyse ebd., S. 70–71.

43 Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), S. 275, und Helmut Börsch-Supan, «Caspar David Friedrichs Zeiten-Zyklus von 1803. Leitmotiv seiner Kunst», in: Berlin 2006–2007 (wie Anm. 4), S. 25–38, hier S. 27, dagegen ebd., Hein-Th. Schulze Altcappenberg, «An der Wiege der Romantik. Die ‹Jahreszeiten› Caspar David Friedrichs von 1803», S. 15–24, hier S. 23, Anm. 14.

44 Grummt 2011 (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 418 und 419, S. 404–408; Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 131 und 132. Zum Aufbau der Fenstersepien nach dem Goldenen Schnitt: Busch 2003 (wie Anm. 9), S. 26–33.

45 Grummt 2011 (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 364, S. 364–365.

46 Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 164, S. 299; Busch 2003 (wie Anm. 9), S. 101–105.

47 Grummt 2011 (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 378 und 379 für das erste Paar, Kat.-Nr. 380 und 381 für das zweite Paar.

48 Christian Schuchardt, *Goethe's Kunstsammlungen*, 3 Bde., Jena: Frommann, 1848–1849, Bd. 1, Nr. 516 und 517; Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), S. 138–139.

49 Werner Sumowski, *Caspar David Friedrich-Studien*, Wiesbaden: Steiner, 1970, S. 40.

50 Kurt Waller, «Der Landschaftsmaler Friedrich. Eine Skizze», in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 3 (1818), S. 1216.

51 Grummt 2011 (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 416 und 417, S. 399–401.

52 Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 166, S. 300; Busch 2003 (wie Anm. 9), S. 86–91.

53 Vgl. Valenciennes 1803 (wie Anm. 32), Bd. 1, S. 265.

54 Grummt 2011 (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 418 und 419, S. 404–408; Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 131 und 132; Busch 2003 (wie Anm. 9), S. 26–33.

55 Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), S. 66.

56 Yuko Nakama, *Caspar David Friedrich und die Romantische Tradition. Moderne des Sehens und Denkens*, Berlin: Reimer, 2011, S. 32, 41–45.

57 Busch 2003 (wie Anm. 9), S. 27–29.

58 Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), S. 286–287 (Atropos und Styx sowie Beginn und Ende des Lebens); Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, 4., erw. und überarb. Aufl., München: Prestel, 1990, S. 29–30; ebenso László F. Földényi, *Caspar David Friedrich. Die Nachtseite der Malerei* (Batterien, 50), aus dem Ungar. übers. von Hans Skirecki, München: Matthes & Seitz, 1993, S. 15; Nakama 2011 (wie Anm. 56), S. 51–53 (romantische Fragmenttheorie).

59 Werner Schnell, *Georg Friedrich Kersting (1785–1847). Das zeichnerische und malerische Werk mit Œuvrekatalog*, Habil.-Schrift TU Berlin, 1986, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1994, S. 40–50, Kat.-Nr. A 48, S. 306–307; Busch 2003 (wie Anm. 9), S. 22–26.

60 Grummt 2011 (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 504, S. 474–475; Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 145, S. 290.

61 Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 146, S. 291.

62 Grummt 2011 (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 505, S. 475–477; Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 147, S. 291–292.

63 Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 299, S. 379; Busch 2003 (wie Anm. 9), S. 155–156.

64 Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 167, S. 300–302; Busch 2003 (wie Anm. 9), S. 34–45.

65 *Caspar David Friedrich. Die Briefe*, hrsg. und kommentiert von Herrmann Zschoche, Hamburg: Conference Point Verlag, 2005, Brief 20, S. 51–57, das paraphrasierte Zitat S. 53.

66 *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hrsg. von Sigrid Hinz, München: Rogner & Bernhard, 1968, S. 138–156, das berühmte Sprachbild: S. 154.

67 Busch 2003 (wie Anm. 9), S. 123–126, 138–141, 165–169.