

Von unvordenklichen bis zu unvorstellbaren Zeiten

Caspar David Friedrich und die Tradition der Jahreszeiten

Werner Busch

Kein Thema hat Caspar David Friedrich mehr beschäftigt als das der Analogie von Natur- und Menschenleben. Es ist für Friedrich alles andere als das einer glücklich erfahrenen natürlichen Synthese beider Bereiche. Zwar sieht er im Sinne Ludwig Tiecks und anderer Frühromantiker in der Natur die Offenbarung Gottes, auch erfährt er vor der Natur sich selbst und seine Gefühle, so wie Carl Gustav Carus es in der Überschrift einer Beilage zum dritten seiner Landschaftsbriefe formuliert hat: "Von dem Entsprechen zwischen Gemütsstimmungen und Naturzuständen".¹ Doch schon Tieck ist an diesem Punkt sehr nachdenklich: "So hat sich der großmächtige Schöpfer heimlicher- und kindlicher Weise durch seine Natur unsern schwachen Sinnen offenbart, er ist es nicht selbst, der zu uns spricht, weil wir dermalen zu schwach sind, ihn zu verstehn; aber er winkt uns zu sich, und in jedem Moose, in jeglichem Gestein ist eine geheime Ziffer verborgen, die sich nie hinschreiben, nie völlig erraten läßt, die wir aber beständig wahrzunehmen glauben."²

Man kann diesen Text auf drei Ebenen lesen: kunsttheoretisch, religiös und historisch. Kunsttheoretisch verwies er auf den romantischen Begriff der Hieroglyphe, deren kryptische und naturmystische Sprache auf die Evozierung des universalen Zusammenhanges aus ist (Schlegel).³ Der Künstler kann sie entwerfen, der Rezipient kann sie fortschreiben und damit an der Ahnung vom Transzendenten teilhaben. Insofern ist es konsequent, wenn Tieck seinen Text unmittelbar fortsetzt: "Fast ebenso [wie Gott] macht es der Künstler [...]"⁴ Die religiöse Lektüre des Textes verweist uns direkt auf den Sündenfall. Gott habe sich heimlicher- und kindlicher Weise offenbart, und wir seien zu schwach, um ihn direkt zu verstehen: das sei nur im Paradiese möglich gewesen, durch den Sündenfall seien wir vertrieben, wir ahnten Gott auch im Kleinsten der Natur, doch erkennen könnten wir ihn nicht mehr. Die historische Lektüre denkt den Sachverhalt – Sündenfall – ent-

gegen der Tieckschen Formulierung säkular. Es ist der Sündenfall nicht der fleischlichen, sondern der aufklärerischen Erkenntnis, die in die Französische Revolution mündete und auf die alle Romantik geantwortet hat. Die Revolution hat Gott noch fremder gemacht, vor allem aber, nach dem Scheitern ihrer die Natur, den Menschen und die Geschichte versöhnenden Utopie in der Realität, den Menschen der Natur endgültig entfremdet. So sehr der Romantiker in der Natur und im All aufzugehen trachtet, er weiß um die Vergeblichkeit. Er steht der Natur gegenüber, sucht sie zu umarmen, doch sie entzieht sich fortwährend. Für Friedrich wie für Tieck stellt sich die Frage, wie der Künstler im Bewußtsein der grundsätzlichen Fremdheit der Natur ihrer dennoch in der Kunst habhaft werden kann.

Die Forschung zu Friedrich leidet darunter, daß sie ihm entweder eindeutige Bedeutungen, politische oder religiöse, unterschiebt, oder aber ihn im Strom einer breiten romantischen Naturmystik sieht und daraus die Rechtfertigung herleitet, sein Werk in der frühromantischen Literatur und Philosophie bruchlos gespiegelt zu finden.⁵ Schlegel oder Schelling, Novalis oder Tieck werden unterschiedslos bemüht. Nach romantischem Denkverständnis ist das nicht falsch – auch wir haben gerade Tieck zitiert –, aber die Ebene der Übereinstimmung, die auf diese Weise erreicht wird, ist zu abstrakt, um Friedrichs einzelnen Werken gerecht zu werden. Zwei Dinge wären zu leisten: eine genauere Charakterisierung der Friedrichschen Position im Rahmen der romantischen Denkbewegungen, vor allem aber eine genauere Analyse der dem jeweiligen Werk zugrundeliegenden künstlerischen Struktur.

Das Thema der Jahreszeiten, welches das anfangs genannte Generalthema Friedrichs auf den Punkt bringt, und das Friedrich immer wieder in zyklischer Form beschäftigt hat, ist geeignet, den gesuchten Antworten näherzukommen. Um zu verstehen, was das Besondere an Friedrichs Jahreszeiteauffassung im Rahmen

romantischer Erfahrung ausmacht, wird es allerdings nötig sein, die Geschichte der Jahreszeitauffassung und ihrer Darstellungs-tradition in groben Zügen nachzuzeichnen. Die Bildersprache ist um 1800 kein selbstverständliches Allgemeingut mehr, bei bestimmten Themenstellungen kommen nicht automatisch tradierte Bildantworten in den Sinn, zumindest werden sie nicht mehr selbstverständlich genutzt und als ausreichend für die Bezeichnung eines Sachverhaltes angesehen, oder anders ausgedrückt: die alten Sprachbilder scheinen nur noch in subjektiver Brechung verwendbar, ihre Kanonik ist nicht mehr gegeben.

So hat die Interpretation auf Nuancen zu achten: Naturmetaphorik mag sich über Jahrhunderte gebildet haben und mag auch in der Romantik fortgeschrieben werden, doch findet sie jetzt nicht mehr ihre tagespolitische Anwendung, macht nicht mehr den individuellen Fall exemplarisch und sichert ihm damit verbindliche Ansprüche, sondern dient allenfalls der Evokation eines Wunsches. Nicht objektive Erfüllung, sondern subjektive Anspielung werden vorgestellt. Insofern bedarf das einzelne Werk sehr viel mehr als zuvor der Beteiligung des Betrachters, der nun auch nicht mehr wie in der Aufklärung die Anspielung, den "Witz", nur zu begreifen braucht, um den Sinn zu haben, sondern vielmehr in der Vertiefung in das Werk die Anspielung als Auslöser und Richtungsvorgabe einer gefühlsmäßigen Selbsterfahrung nutzt. Es mag noch so viel an tradierter Bedeutung in das Werk eingeschrieben sein, es erschöpft sich nicht in deren Entzifferung. So kann die Darstellung der Ikonographie der Jahres-, Tages- oder Lebenszeiten nur die Folie abgeben, vor der Friedrichs Werke zu sehen sind. Nun hat Ikonographie, gerade bei der Bezeichnung grundsätzlicher Menschheits- und Naturgegebenheiten, durchaus ein ausgeprägtes Beharrungsvermögen, und das Neue deutet sich nur subkutan an. Von daher ist es wichtig, vorab den Wandlungsprozeß in der Auffassung von Natur und Zeit, der Resultat eines generellen Säkularisierungsprozesses ist, in einem schematischen Dreischritt zu markieren.

Noch die barocke Natur- und Zeitvorstellung ist grundsätzlich *sub specie aeternitatis* zu denken, die Vergänglichkeit alles Irdischen bekommt ihren Sinn allein vor der Ewigkeit Gottes. Die Aufklärung säkularisiert diese Vorstellung schrittweise auf allen Feldern, die Religion durch Religionsgeschichte, die Natur durch Naturwissenschaft, die Zeit durch allein innerweltliche Verzeitlichung. Dahinter steht der Glaube, daß durch strikte Ordnung und Erklärung aller Erscheinungen und Vorgänge in der Welt auf die Frage nach dem letzten Ursprung aller Dinge Verzicht geleistet werden könne. Newtons Konzentration auf die "secondary causes"

scheint für die "primary causes" nur noch ein Schulterzucken übrig zu haben.⁶ Doch wissen wir inzwischen, daß sich hinter Newtons Empirieüberzeugung ein hochgradig okkultes Mystizismus verbarg,⁷ daß etwa Dr. Johnson, der große Sprachrationalist, von Panik-, religiösen Angst- und Schuldanfällen aufgrund seiner extremen masochistischen Phantasien heimgesucht wurde, die offenbar in Exerzitien mit Auspeitschungen mündeten,⁸ daß das vielgepriesene lächelnde Sterben der Aufklärer, die den Verzicht auf die Sterbesakramente damit erklärten, daß ihr Leben nach dem Tode im Gedächtnis der Nachgeborenen aufgehoben sei,⁹ nur unter besonderen Umständen zu funktionieren schien und daß der Fortschrittsoptimismus, der Glaube an die fortschreitende Perfektibilität der Erde, nicht nur durch das Erdbeben von Lissabon 1755 in Frage gestellt wurde. Die Verbannung der Suche nach den "primary causes" in das Innere des Einzelnen machte die Psyche sichtbar, dort war sie trotz aller Bemühungen nicht mehr in Übereinstimmung mit der äußeren Welt zu bringen. In vollem Umfang wird dies erst den Romantikern bewußt, und sie antworten mit dem Versuch einer Remythisierung oder Rechristianisierung der Welt, die sich jedoch nicht mehr als konsensfähig erwies. In gewissem Sinn war dies eine Sisyphusarbeit, in jedem Werk erneut zu versuchen, in immer neuen, letztlich vergeblichen Anläufen. Dieser hier grob skizzierte Dreischritt ist im folgenden eng an der Jahreszeitenikonographie mit Leben zu füllen.

Alle barocken Gedichte, die sich mit der Zeit- und Vergänglichkeitsproblematik beschäftigen, beginnen im Hier und enden im Dort. In Paul Flemmings wohl aus den 1630er Jahren stammenden *Gedanken über die Zeit* heißt es am Anfang: "Ihr lebet in der Zeit und kennt doch keine Zeit; / So wißt ihr Menschen nicht, von und in was ihr seid", und es lautet am Ende: "Ach daß doch jene Zeit, die ohne Zeit ist, käme / Und uns aus dieser Zeit in ihre Zeiten nähme".¹⁰ Andreas Gryphius läßt es in seiner *Betrachtung der Zeit* von 1663 allein bei diesem Gedanken: "Mein sind die Jahre nicht, die mir die Zeit genommen; / Mein sind die Jahre nicht, die etwa möchten kommen; / Der Augenblick ist mein, und nehm ich den in acht, / So ist der mein, der Jahr und Ewigkeit gemacht".¹¹

Auch wenn Gryphius in längeren Strophen die einzelnen Tageszeiten verfolgt,¹² bleibt der Aufbau des Argumentes erhalten. Die Erscheinung der einzelnen Zeiten wird bildlich vorgeführt, doch am Ende jeder Strophe wird aufgrund des Vergänglichkeitsbewußtseins Gottes Trost gesucht. Die Verbildlichung der Zeiten mag mythologisch eingekleidet werden, das ist nur Bild, die Wahrheit folgt am Ende. So verblaßt Diana, die Vertreterin

des Mondes, zu Beginn vor der Morgenröte, Wind und Vögel erwachen, der See fängt an zu blinken, das Leben beginnt, doch schon dies Bild läßt Gott anrufen, den Tag im Gebet in seinen Dienst stellen und schließlich jenen Tag reflektieren, da der Betende wünscht, das Licht Gottes ewig zu schauen. Der Mittag – wir werden sehen, er folgt gänzlich der Bildtradition, die auch für den Sommer einsteht, was anzeigen kann, daß in die Tageszumeist auch die Jahreszeitemvorstellung eingeschrieben ist – der Mittag ruft zur Tafel, die Hitze der hochstehenden Sonne läßt die Arbeiter ermüden, und es sind hier wie anderswo die Schnitter auf dem Felde, die in den Schatten drängen, auch die Pflanzen und Vögel sind ermattet, es herrscht Ruhe. Dann die nötige Wendung: dem Glanz des Tages kann man entgehen, doch Gottes Glanz nicht, er sieht uns überall. Der Abend ist die Zeit der Heimkehr vom Felde, Einsamkeit und Finsternis kommen, Trost gibt wieder der Gedanke an das Ende: “Und wenn der letzte Tag wird mit mir Abend machen / So reiß mich aus dem Thal der Finsternuß zu dir.”¹³ Die Nacht bringt eine dramatische Wendung, doch ist auch sie geläufiges ikonographisches Gut, Grausen und Kälte – womit der Winter aufgerufen ist – melden sich, Angst und Schrecken steigen auf: “Wetzt ein bluttiger Mörder die Klinge? wil er unschuldiger Herten verwunden?”¹⁴ Die Gedanken an den Tod melden sich, das Jüngste Gericht steht vor Augen, von allen das Wirksamste und dramatischste Bild der Mahnung.

Und gerade dieses Bild wird in der Aufklärung seinen Schrecken verlieren, trotz hunderter, immer forciert vorgetragen, vor allem jesuitischer Predigten.¹⁵ So klagt schon Massillon, der 1742 verstorbene Bischof von Clermont: “Das Bild dieses großen Schauspiels, das einst genügte [...], um die ganze Welt dem Kreuze zu unterwerfen, dieses furchtbare Bild dient fast nur noch dazu, um den Armen, dem verschüchterten Volke Furcht einzuflößen.”¹⁶ Als Bildthema starb das Jüngste Gericht aus, einen Rubens des 18. Jahrhunderts konnte es nicht geben, die schwachen Wiederbelebungsversuche der Nazarener am Anfang des 19. Jahrhunderts waren vergeblich. Schiller mit seinem berühmten Ausspruch von 1784 nennt den Grund: “Die Weltgeschichte ist das Weltgericht.”¹⁷

Gryphius’ Ikonographie dagegen folgt einer in die Antike zurückreichenden Tradition, in literarisch-rhetorischer Form in der ἐκφρασις χρόνων (ekphrasis chronoon) aufgehoben, der topischen Rede von den Zeiten.¹⁸ Ihre bildliche Darstellung ist besonders an den sogenannten Jahreszeitemsarkophagen in römischer Zeit zu finden, wo das Leben des Verstorbenen in den Kreislauf des Werdens und Vergehens gestellt ist.¹⁹ In der

Ekphrasis sind es Landschaftsbilder, an den vier Seiten der Sarkophage Personifikationen, die die Jahreszeiten vertreten. Beide Formen halten sich bis ans Ende des 18. Jahrhunderts.²⁰ Die römischen Personifikationen mögen Nachfolger der griechischen Horen sein, der Töchter des Zeus, die hier die Jahreszeiten vertraten. Ovid jedenfalls verband die griechischen Horen mit römischen Götternamen, in spätrömischer Zeit unterstanden die Jahreszeiten dann definitiv bestimmten Gottheiten: der Frühling Venus oder Merkur, der Sommer Apoll oder Ceres, der Herbst Dionysos-Bacchus, der Winter Vulkan oder Äolus. Auf den Sarkophagen nahmen die Verkörperungen Büstenform ein, späterhin wurden sie ganzfigurig, und ihnen wurden jahreszeitliche Attribute beigelegt: Blumen, aber auch ein Lamm im Frühling, Ähren und eine Sichel im Sommer, ein Früchtekorb, aber vor allem Weintrauben im Herbst, Enten, Gänse und – am wichtigsten für das folgende – Feuer im Winter.

In frühchristlicher Zeit wurden zwar die Formen weitgehend aus der römischen Antike übernommen, inhaltlich wurden die Jahreszeiten jedoch sogleich als Ausdruck von Gottes Weltordnung verstanden, der Frühling stand zwar für die Erneuerung des Lebens, vor allem aber für die Auferstehung, der Sommer verweist auf die künftige Seligkeit, der Herbst gemahnt an das Jüngste Gericht, der Winter bezeichnet den Tod. Nun standen die Jahreszeiten natürlich auch schon in der Antike in kosmologischen Zusammenhängen, die im christlichen Mittelalter allerdings mehr und mehr systematisiert werden.²¹ Die Ovidischen *Metamorphosen* beginnen bekanntlich mit der Schilderung der vier Zeitalter der Welt, dem goldenen, silbernen, bronzenen und eisernen. Dieser pessimistischen Vorstellung, die die Zeiten immer schlechter werden läßt, folgen im letzten, dem 15. Buch Überlegungen zum ewigen Fluß der Zeiten, zum Vergehen und Sicherneuern. Hier ruft Ovid die vier Tageszeiten auf, bindet sie an bestimmte Götter, die Nacht etwa an die mit Luna gleichgesetzte Diana, wie noch Gryphius es tun wird. Dann nennt er die vier Jahreszeiten, schließlich die vier Lebensalter und zum Schluß, um den kosmologischen Zusammenhang endgültig zu verdeutlichen, die vier Elemente. In diesen Versen am Ende seiner *Metamorphosen*, in denen ja Menschen zu Tieren und Pflanzen, gelegentlich als Sternbilder entrückt, verwandelt werden, gibt Ovid die sogenannten “Lehren des Pythagoras” wieder, um für seine Verwandlungsmymen eine quasi naturwissenschaftliche Basis in Form von Grundgesetzen der Natur und des Weltalls zu liefern.²²

In christlicher Tradition finden diese Systematisierungen in der Scholastik des 12. und 13. Jahrhunderts ihren Höhepunkt.

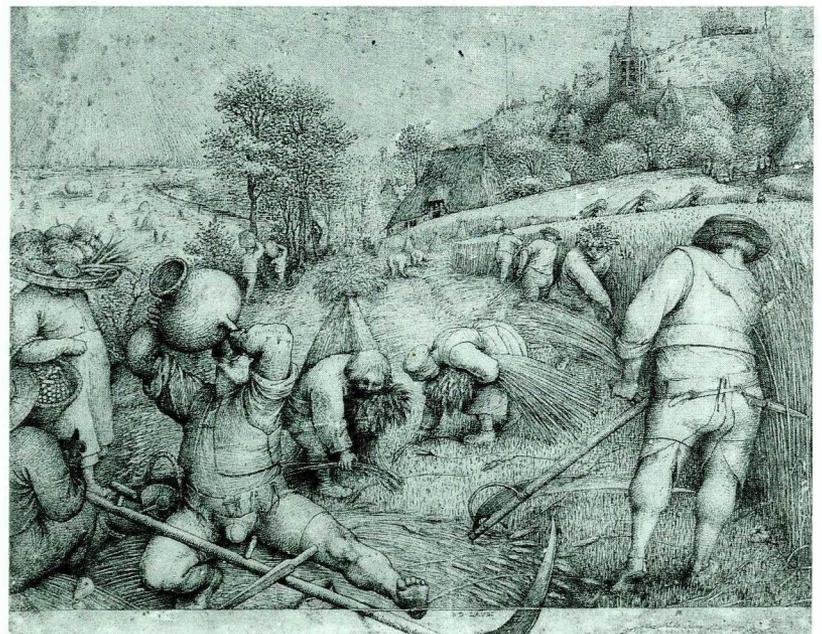
Wichtigste Erweiterung auch bei den Darstellungen dieses Gesamtzusammenhanges neben der Analogiebildung zu den vier Winden, die sich schon bei Hesiod fand, oder den vier Paradiesströmen, ist die um den Zodiakus, also die Tierkreiszeichen und Monate. Das Ganze wird nicht selten vor der Folie von Christi Leib dargestellt, dessen Kopf, die ausgebreiteten Arme und dessen Füße die Endpunkte einer Vierteilung bilden. Neben der Systematisierung schreitet aber auch der Zugriff auf die Naturphänomene selbst fort, die Jahreszeiten werden vermehrt szenisch, erobern sich in Ansätzen den Landschaftsraum. Die Monatsdarstellungen werden durch jahreszeitlich typische Berufsausübungen vertreten, so in den Sockelzonen der Cathedralportale.²³

Zur Vierzahl, als dem Hauptordnungsschlüssel der Welt, erschienen eigene Traktate, wie z.B. eine in Cambridge aufbewahrte Abhandlung des 11. oder 12. Jahrhunderts, die zu den vier Lebensaltern der Menschen – die als Vorstellung sich von den vier Jahreszeiten herleiten – auch noch die vier Temperamente ordnet,²⁴ was etwa für das Verständnis von Winter- oder Altdarstellungen auch sehr viel späterer Zeit, ja noch bei Caspar David Friedrich, nicht unwichtig ist. So wird der Winter zur Zeit des melancholischen Nachsinnens über den Tod.

Wir brauchen hier nicht zu verfolgen, daß nun wiederum die Temperamente nach antiker Vorstellung dem Planeteneinfluß und ihrer Konstellation verdankt werden, auch nicht dem orientalischen Einfluß auf die Zodiakusdarstellungen nachzugehen. Wichtiger für uns ist es festzuhalten, daß die entstehenden Schemata nicht gänzlich starr sind; Zuordnungen können sich ändern bzw. geringfügig verschieben, etwa von Monat zu Monat, aber auch von Jahreszeit zu Jahreszeit. Deutlich mag dies am berühmtesten aller Beispiele, an Michelangelos Tageszeitenverkörperungen in der Medici-Kapelle werden, die in ersten Planungen noch die Jahreszeiten versinnbildlichen sollten. Vom Verständnis her jedoch haben sie die gesamte Systematik in ihrem Bezug auf das menschliche Leben in sich zu fassen, basierend auf der Elementenlehre. Die Flußgottzone unter den Tageszeiten verkörpert nach neoplatonischem Verständnis die unterirdische Welt, die der bloßen Materie, die Tageszeiten darüber gehören dagegen der irdischen Sphäre an, der von Materie und Form, hier hat die Zeit in all ihren Facetten ihren Ort. Im Kontext der Trauer um den verstorbenen Giuliano de' Medici ist damit in ihren verschiedenen Entfaltungsmöglichkeiten die alles verschlingende Zeit gemeint, die das Leben zum Leiden werden läßt, und insofern sind den Zeiten auch die Temperamente eingeschrieben, die etwa zur melancholischen

Trauer führen, ebenso die Elemente, die in Korrelation zu den Temperamenten stehen.²⁵

Bei der Entwicklung der Jahreszeiten in landschaftlichen Zusammenhängen, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verstärkt einsetzt, war die Synthese mit den Monatsdarstellungen am wichtigsten. Sie, die ihren Kanon vor allem im 12. Jahrhundert ausgebildet hatten, stellten eine Fülle an jahreszeitlichen Tätigkeiten zur Verfügung, die der Landschaft leicht zu integrieren waren. Je drei Monate sammelten sich unter einer Jahreszeit, oft unterhalb der drei am Himmel angebrachten Sternzeichen bzw. des entsprechenden Ausschnittes aus dem Zodiakus. Kennt man die Zusammenhänge, so kann man gelegentlich auch Einzelbilder mit reichlicher Sicherheit der Jahreszeitentradition zuordnen, so etwa Bruegels berühmte, 1568 datierte *Sommer*-Zeichnung der Hamburger Kunsthalle [1], von der anzunehmen ist, daß sie Bestandteil eines nicht vollendeten, aber schon von Bruegel geplanten Jahreszeitenzyklus gewesen ist. Jedenfalls hat Hieronymus Cock die Zeichnung des Sommers zusammen mit dem *Frühling* von 1565 zu einem vollständigen druckgraphischen Jahreszeitenzyklus durch zwei Darstellungen von Hans Bol ergänzen lassen. Schaut man genau hin, so erkennt man, daß bei Bruegels *Sommer* nicht nur die breit im Vordergrund dargestellte Getreideernte, die für den August einsteht, Thema ist, sondern geradezu versteckt auch die den Juni charakterisierende Obst- und die den Juli bezeichnende Heuernte. Auch daß die Sensen derartig repräsentativ ins Bild gesetzt erscheinen, mag auf das Sichelattribut der traditionellen Sommerpersonifikation verwei-



1 Pieter Bruegel d. Ä., Der Sommer, 1568, Federzeichnung, Hamburger Kunsthalle



2 Adrian Collaert nach Marten de Vos, Meridies (Mittag), Kupferstich, Rijksmuseum Amsterdam

sen. In der Kupferstichwiedergabe führt Bruegels *Sommer* zudem eine Inschrift, die den Sommer als “adolescentie imago”, als Jünglingsalter bezeichnet, die Jahreszeit also zum Lebensalter in Bezug setzt.²⁶

Der manieristische niederländische Kupferstich der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist geradezu spezialisiert auf Zyklen der Jahres- und Tageszeiten oder auch der Elemente, zugleich setzt mit Ripa ganz am Ende des Jahrhunderts die ikonographische Kodifizierung der Personifikationen ein.²⁷ Nicht selten erscheint auch wie bei Marten de Vos' oder Carel van Manders Tageszeitenzyklus²⁸ die Personifikation oder der stellvertretende Gott auf Wolken schwebend im Himmel über einer sich immer breiter entfaltenden Landschaft mit den Jahreszeitentätigkeiten. Die meist begleitenden lateinischen Vierzeiler machen bereits darauf aufmerksam, wie genau die Künstler die Tradition des Themas kennen, zugleich aber verstärken sie die moraldidaktische Dimension der dargestellten Tätigkeiten. Wenn bei Marten de Vos am *Mittag*, den Apoll, der Sonnengott, vertritt [2], die Bauern auf dem Felde rasten, so ist dies gut, sie haben, wozu der *Morgen* gemahnt hat, eifrig gearbeitet, doch wenn gleichzeitig die höfische Gesellschaft sich breiten Tafelfreuden hingibt, so fragt der Vers, ob sie nicht in Extravaganz und Nichtstun verfällt. Und

die Verse zu Tobias Verhaechs Darstellung der *Nacht* [3] warnen vor den Verlockungen der Dunkelheit. Von möglicher Kriminalität ist die Rede, wie bei Gryphius, und in der Tat wird im Hintergrund ein Nachtschwärmer von Räubern erschlagen, während andere achtlos musizieren oder sich bei einem Maskenumzug amüsieren, sie werden im Vers ans Licht, das alles aufdecken wird, gemahnt.

Der Aufbau all dieser Zyklen in zwei Registern leitet sich letztlich aus der Tradition der Planetendarstellungen her,²⁹ es sei nur an den Hausbuchmeister erinnert.³⁰ Doch am Beginn des 17. Jahrhunderts setzt sich die reine Landschaft durch, die Götter und Personifikationen nehmen Abschied, vor allem vor der in Ansätzen realistisch wiedergegebenen holländischen Landschaft haben sie keinen Bestand, wie Jan van de Veldes Serie deutlich machen kann, mit wundervoll beobachteten Dämmerungs- und Nachtszenen. Nur die Verse berufen noch die Götter, doch bleiben sie bloße Metaphern. Bei Nicholas Berchem gar haben wir nur noch ländliche Szenen, die ohne Titulus nicht mehr sicher der Zeitentradition zugeordnet werden könnten, hier hat sich vor allem der kosmologische Zusammenhang vor der forcierten Wiedergabe der Erscheinungsphänomene verloren. Letztlich ist dies ein Säkularisierungsphänomen.



3 Egbert van Panderen nach Tobias Verhaecht, Nox (Nacht), Kupferstich, Rijksmuseum Amsterdam

Diese Entwicklung zur Uneindeutigkeit kann dazu führen, daß es zu nachträglichen, ursprünglich nicht beabsichtigten Vereinnahmungen für die Tradition kommen kann. Berühmtestes Zeugnis dafür sind Claude Lorrains sogenannter Tageszeitenzyklus und eines seiner Gegensatzpaare. Claudes vier für Henri van Halmale gefertigte Bilder wurden im 18. Jahrhundert in der Kasseler Galerie aufbewahrt, im dortigen Katalog von 1783 findet sich zuerst die Benennung als *Tageszeiten*.³¹ Die Bilder, die eine Berühmtheit waren, stellen biblische Themen dar, die Benennung, welche biblische Szene zu welcher Tageszeit gehört, schwankt im folgenden. Die Tageszeiten durch bestimmte biblische Szenen verkörpert zu sehen, schien nicht abwegig, denn man kannte natürlich Poussins berühmten Jahreszeitenzyklus,³² der von Adam und Eva im Frühling bis zur Sintflut im Winter führte und in dem ebenfalls den Tages- und Lebenszeiten alludiert wurde. Nachfolge gibt es noch spät im 18. Jahrhundert etwa bei Johann Wolfgang Baumgartner, der in der Sommerszene mit Ruth und Boas Poussin folgt, sonst neue biblische Themen wählt, so für den Frühling das "Noli me tangere" [4].³³ Von Claudes Bildern finden sich am Ende des 18. Jahrhunderts im Gefolge von Richard Earloms Wiedergabe des Claudeschen *Liber Veritatis* gleich zwei graphische Reproduktionszyklen, die den Tageszeittitel tragen. Beide stammen aus der Chalcographie in Dessau, beide sind in Aquatinta radiert – einem Medium, das in seiner

flächigen Tonalität der Möglichkeit der Wiedergabe der malerischen und atmosphärischen Erscheinung der Claudeschen Bilder sehr entgegenkommt. Die eine Folge stammt von Wilhelm Friedrich Schlotterbeck, die andere von Christian Haldenwang; Goethe ist nach Ausweis der *Tag- und Jahreshefte* von 1820 froh, letzteren Zyklus sein eigen nennen zu können, denn inzwischen sind die Originalbilder in St. Petersburg, nachdem sie zuerst 1806 von Napoleon nach Malmaison entführt worden waren.³⁴

Mit diesen Reproduktionen grenzen wir im Verfolg der Thementradition unmittelbar an Caspar David Friedrich. Claudes Gegensatzpaar eines Aeneas und einer römischen Ruinenlandschaft schließlich erhielt in den Nachstichen von James Mason und William Woollett von 1772 folgende Titel: "The Landing of Aeneas in Italy: The allegorical Morning of the Roman Empire" ("Die Ankunft des Aeneas in Italien: Allegorie auf die Morgen-dämmerung des römischen Reiches") und "Roman Edifices in Ruins: The allegorical Evening of the Empire" ("Römische Bauten als Ruinen: Allegorie auf den Abend des Reiches").³⁵ Zwar ist eine derartige historisch-politische Allegorisierung für Claude kaum denkbar, doch war er andererseits der große Traditionsstifter für Gegensatzpaare mit Morgen- und Abendszenen, die durchaus biblische oder mythologische Szenen zum Anlaß nehmen konnten. Für das berühmteste Beispiel, die beiden großen Bilder zur Geschichte der Hagar in München von 1668, ist Claudes eigene Benennung überliefert. Die Vertreibungsszene ist bezeichnet: "Abraham et Agar qui est le soleil levant" ("Abraham und Hagar, das ist die aufgehende Sonne"), und die Szene in der Wüste mit dem dürstenden Ismael trägt den Titel: "L'Ange qui montre la fontaine a Agar qui represente apres midy" ("Der Engel



4 Johann Wolfgang Baumgartner, Ver (Frühling), Kupferstich, Berlin, Privatbesitz

zeigt Hagar die Quelle, sie repräsentiert den Nachmittag“).³⁶

Die biblischen Szenen, so wichtig sie sind und so sehr sie den Zusammenhang der Bilder definieren, sind also letztlich nur Anlaß zur Darstellung zweier Tageszeiten: Morgen und Abend. Das klarzeichnende Morgenlicht, das sanft Verschleiernde des spätnachmittäglichen Sonnenlichts – auf die Darstellung dieser Modi war Claude spezialisiert, und für beinahe zweihundert Jahre haben Künstler versucht, ihm hierin zu folgen: Herman van Svanevelt im 17. Jahrhundert, John Wootton oder Richard Wilson von den Engländern im 18. Jahrhundert, von Turner ganz zu schweigen, Claude-Joseph Vernet von den Franzosen³⁷ – sie alle haben Gegensatzpaare in unterschiedlichem Licht gemalt, immer noch letztlich in der Tradition der Tageszeitendarstellungen, denn auch ihre Themen folgen in der Staffage noch der Morgen- und Abendikonographie, sie zeigen Aufbruch oder Heimkehr, Anfang oder Abschluß.

Doch selbst diese Topik wird schrittweise im 18. Jahrhundert aufgehoben. Pierre-Henri de Valenciennes, durchaus von Claude und Vernet herkommend und in seinen offiziellen Bildern weiterhin der klassischen Auffassung verpflichtet, beginnt andersgeartete Gegensatzpaare in Ölskizzenform zu malen: Er gibt ein und denselben Gegenstand im Abstand von zwei Stunden wieder, um den atmosphärischen Wandel in der Erscheinung festzuhalten. Das Phänomen allein ist sein Thema, ohne alles Denken in kosmologischen Zusammenhängen, ohne jede Verweisdimension – rund hundert Jahre vor Monets *Rouen*-Bildern. Angeeignet wird der Erscheinungsmoment für sich, herausgelöst aus dem Kontinuum der Zeiten mit ihren tradierten Bedeutungen.³⁸

Damit war historisch gesehen ein prekärer Punkt erreicht: Wenn der subjektiv festgehaltene Moment in all seiner Ausschnitthaftigkeit und Zufälligkeit Bildwürdigkeit erlangt, wo blieb da der Sinn des Bildes, was legitimierte noch seine Existenz? Offenbar zweierlei – und beides wird auch noch, wenn auch in gewandelter Form, für Friedrich Bedeutung haben: Die Skizzen dienen zum einen der Selbsterfahrung und Selbstvergewisserung – unmittelbare Aneignung von Gesehenem ist immer auch Selbstdefinition gegenüber dem Gesehenen. Diese Selbsterfahrung im körpermotorischen Akt des schnellen Malens vor der sich beständig verändernden Natur ergibt so etwas wie einen Gleichklang mit der Natur, ein Einschwenken in ihren Rhythmus. Dieser Akt dürfte auch kompensatorische Funktion gehabt haben. Wenn der Natur für das Bewußtsein von Künstler und Betrachter höherer Sinn, wie er sich in den Bildern kosmologischen Zusammenhanges ausgedrückt hatte, abhanden gekommen ist, dann scheint die Einheit

mit der Natur, will sie nicht völlig fremd werden, nur punktuell für den flüchtigen Moment zu stiften zu sein.

Die andere Legitimation bezieht diese Aufkündigung eines jahrhundertealten Grundkonsenses durch ihren quasinaturwissenschaftlichen Anspruch an die Phänomenwiedergabe. Die Darstellungen der Wolken bei Alexander Cozens oder Valenciennes, schließlich bei Constable oder Dahl,³⁹ die Analyse der Berge bei Caspar Wolf oder John Robert Cozens, bei Goethe in seinen Zeichnungen oder schließlich bei Carus⁴⁰ – diese Bemühungen laufen parallel zum wissenschaftlichen Erkenntnisfortschritt von Saussure über Priestley und Lavoisier bis zu Howard, der die Wolkenterminologie schuf. Und auch in der Naturwissenschaft scheinen sich die Verweise auf den göttlichen Weltenbau zu erübrigen – von Newtons Unterscheidung in “primary” und “secondary causes” war bereits die Rede. Hinzuweisen wäre etwa auch auf Thomsons berühmtes Gedicht *The Seasons* von 1726, das bereits primär naturwissenschaftliche Interessen verfolgt und das Haydn 1801 zu vertonen unternahm.⁴¹

Die Säkularisierung der Zeiten vollzog sich jedoch noch auf einem anderen Felde, und zwar auf dem politisch-sozialen, und hier wurde, um es so auszudrücken, das überzeitliche Verständnis der Zeiten radikal verzeitlicht, nämlich unmittelbar an der politisch-sozialen Gegenwart gemessen, deren Realität die klassische Zeitendeutung schlicht aufhob. William Hogarths *Four Times of the Day* von 1738 sind, wie sich hat zeigen lassen, in allem und jedem eine Parodie auf die geläufigen Tageszeitenzyklen.⁴² Hogarth bedient sich dabei der Prinzipien der literarischen Klassikerparodie, wie sie in England von Pope, Addison und vor allem von Swift gepflegt wurde. Schon 1709 findet sich im *Tatler* von Swift eine “Description of the Morning”, die sich als radikale Mythospersiflage erweist. Die Strukturen des Mythos werden insofern aufgehoben, als jede göttliche Handlung, jeder Verlauf einer klassischen Geschichte am Handlungsverhalten der Gegenwart in entsprechenden Situationen gemessen wird. Zwei Verse mögen zeigen, wie geschickt Swift die Verhältnisse der Zeitentradition auf den Kopf stellt: “The turnkey now his flock returning sees, / Duly let out at nights to steal for fees” (“Der Gefängniswärter sieht jetzt [am Morgen] seine Herde zurückkehren, / die er pünktlich zur Nacht hinausgelassen hatte, damit sie stehlen konnte, um die Gefängnisgebühren zu bezahlen”).⁴³ Das konnte durchaus der sozialen Realität entsprechen: Ohne Geld war der Eingekerkerte im 18. Jahrhundert im Gefängnis verloren, und der Gefängniswärter, um selbst existieren zu können, war in der Tat auf Gefangenengelder angewiesen. Standardmotiv der Jahreszeiten

war genau umgekehrt der Auszug der Herde am Morgen, das Heimtreiben am Abend, um sie vor Räubern zu schützen, die ihr Unwesen in der Nacht trieben. Alle Motive finden sich etwa in Tobias Verhaechs Tageszeitenzyklus [3].⁴⁴ Die Differenz konnte nicht größer sein, die soziale Realität läßt das Mythos- und Götterwesen als geradezu absurde Fiktion erscheinen.

Um es nur an einem Beispiel aus Hogarths Zyklus zu demonstrieren: An seinem *Morgen* [5] strebt eine verknöcherte Jungfer mit bösem Gesicht wie allmorgendlich zur Kirche, voller Mißachtung und vor allem Mißbilligung gegenüber dem wusehigen, zum Teil noch von der Nacht übriggebliebenen Leben der Londoner City. Es wird noch getrunken, gehurt und geprügelt, aber auch erste Marktaktivitäten beginnen. Es ist extrem kalt und Winter, eine schwache Morgenröte zeigt sich am Himmel. Die Kirchenuhr, über der Chronos mit seiner Sense thront, zeigt kurz vor 7 Uhr. In zweifacher und zwar deutlicher Hinsicht nutzt Hogarth die Ikonographie der Darstellung des Winters: rechts im Vordergrund wärmt sich das Marktvolk die Hände am offenen Feuer, und links sind dekorativ die Winterfrüchte drapiert, Zwiebeln und Rüben. In zahlreichen niederländischen Bildern des 17. Jahrhunderts sind diese beiden Motive gekoppelt und bezeichnen in ihrer Kombination bereits für sich hinreichend den Winter, etwa in Gemälden von David Teniers oder Norbert van Bloemen.⁴⁵ Aber auch ihre Anwendung auf die *Morgen*-Darstellung ist nicht Hogarths Erfindung. Schon Jan van de Velde z.B. zeigt in seiner *Aurora*-Darstellung die Feuerszene als Hauptmotiv des Vordergrundes [6].⁴⁶ Und so wie bei van de Velde die Schiffe, die Nacht im Rücken, den Hafen verlassen und der Morgenröte entgegen segeln, so strebt bei Hogarth die Jungfer der Kirche entgegen, in einen anderen Hafen. Doch Hogarths Hauptfigur ist auch Personifikation bzw. Parodie der Personifikation der Aurora. Der Knabe, der frierend ihr Gebetbuch tragen muß, ist ihr Putto, unausdenkbar, er wäre auch noch nackt bei dieser Kälte. Während die Aurora der Tradition jung, schön und lichtglänzend sein muß, ist Hogarths Göttin der Morgenröte alt und häßlich, der regelmäßige morgendliche Kirchgang dieser Einzelgängerin, bezeichnenderweise in der Gemäldefassung der Folge in einem leuchtend gelben Gewand mit rötlicher Schürze,⁴⁷ markiert für die Marktbevölkerung die Parodie eines Sonnenaufganges, nach dem sie zwar ihre Uhr stellen könnte, doch die Zeit, mit der die Frömmelnde sich in der Kirche beschäftigen wird, ist nicht die Zeit des wahren Lebens vor der Kirche. Mythos und Glaube in zeitgenössischer Brechung verlieren ihre sinnstiftende Funktion.



5 William Hogarth, Morning (Morgen), Kupferstich, Hamburger Kunsthalle

Das ist die Verfassung der Zeiten, mit der sich die Frühromantik, mit der sich Friedrich und Runge, konfrontiert sehen. Nicht, daß es nicht noch Ikonologien gäbe, die die alten Bilder weitertransportierten; gerade noch, 1788, hatte Karl Wilhelm Ramler zuerst in mehreren Nummern der *Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin*, dann als Buch *Allegorische Personen zum Gebrauche der bildenden Künstler* begleitet durch Kupferstiche von Bernhard Rode herausgegeben, und dort finden wir, von Ramler in ihrem ikonographischen Vokabular erläutert, Verkörperungen der Ewigkeit, der Zeit, des Jahres, der Jahreszeiten, der Temperamente, der Elemente, der vier Weltteile und vieles andere mehr, aber es ist nur noch repetiertes Bildungswissen, Ramler schreibt schlicht Ripa aus. Wir erkennen das Vokabular durchaus noch wieder, zum Jahr etwa heißt es: "[...] noch ein anderer Künstler hat es als eine Mutter mit vier Kindern auf folgende Weise in eine Gruppe gebracht. In

dem einen Arm hält die Göttin ein Kind, welches ihr einen Kranz von Frühlingsblumen aufsetzt; in dem andern Arm eines, das mit Aehren bekränzt ist und eine Handsichel führt. Das dritte Kind, mit einem Kranze von Weinlaub auf dem Haupt, schmiegt sich an ihre Seite und reicht ihr eine Trinkschale dar. Das vierte sitzt ihr zu den Füßen und wärmt sich an einem Gefässe voll Feuer.“⁴⁸ Derartigem war keine Zukunft mehr beschieden. Vor der Folie des Wissens um die Natur und angesichts gleichzeitig erfahrener individueller Naturentfremdung bezeichneten diese Bilder keine Wahrheiten mehr. Man vermeint es zu ahnen, wenn man die zugehörigen Stiche sieht, sie sind an Trostlosigkeit nicht zu überbieten [7]. Es gibt keinen Kontext mehr, dem sie sich noch überzeugend einfügen könnten.

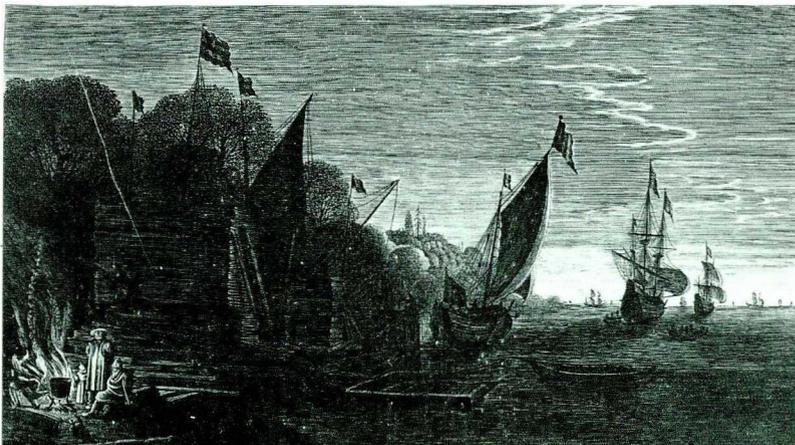


7 Bernhard Rode, Das Jahr, 1788, Radierung, Berlin, Privatbesitz

1802-03 beginnen parallel und durchaus in Kenntnis voneinander Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich mit einer besonderen Form der Wiederbelebung dieser, wie Reynolds sie genannt hat, “dead language”:⁴⁹ Runge entwirft einen Tageszeiten-,⁵⁰ Friedrich einen Jahreszeiten-Zyklus [Runge 7-10 und Friedrich 11-14],⁵¹ aber wie ganz selbstverständlich ist bei beiden wieder eine Durchdringung von Jahres-, Tages- und Lebenszeit-auffassung zu konstatieren, ist Werden und Vergehen, ein weiter kosmologischer Zusammenhang reflektiert. Uns soll im weiteren nur Caspar David Friedrich interessieren, selbst wenn bei seinem *Frühling*-Blatt von 1803 der Einfluß des geringfügig früher begonnenen Tageszeitenzyklus’ von Runge, der zu diesem Zeitpunkt ebenfalls in Dresden weilte, zu verspüren ist. Letztlich geht Friedrich einen eigenen Weg, den wir nur in einer weit fortgeschrittenen Phase betrachten wollen, anhand des siebenblättrigen Zyklus von Sepiazeichnungen aus dem Jahre 1826 [8-14],⁵²

der allerdings in drei der vier Jahreszeiten-Blätter ganz direkt auf die Bilderfindungen des frühesten Zyklus von 1803 rekurriert. Weitere Varianten auf dem Wege dorthin können außer acht bleiben.⁵³

Der siebenenteilige Zyklus erweitert das alte quaternäre System der Jahreszeiten um drei Blätter: ein vorgeschaltetes Blatt, das in der Literatur den reichlich unspezifischen Titel “Meer mit aufgehender Sonne” trägt und wohl die göttliche Schöpfung der Welt aus dem Chaos in der Scheidung der Elemente zeigt, und zwei nachfolgende Blätter, die “Tod” oder “Skelette in der Tropfsteinhöhle” und “Engel in Anbetung” benannt werden und offensichtlich zum einen die Toten in Erwartung der Auferstehung und zum anderen die anbetenden Seelen nach der Auferstehung darstellen. Eine Reihe von Interpretationen zu diesem ungewöhnlichen Zyklus liegt vor, zwei davon stammen aus Friedrichs unmittelbarem Umkreis, die Forschung nimmt sie nicht so sehr ernst, obwohl sie durchaus mit einer Bemerkung Friedrichs zum Frühling aus seinem Tagebuch von 1803 harmonieren.⁵⁴ In der neueren Forschung konkurrieren bei der Interpretation des



Tit. Sdm. tepidum spernens, Aurora Cubit; Prævia Luciferi, pulchros induit colores, AURORA, Eumendum pellit Matrem, sentumq; Soporem, Discit, et grato consergit lumine Terram.

6 Claes Jansz Visscher nach Jan van de Velde, Aurora (Morgen), Kupferstich, Rijksmuseum Amsterdam



8 Meer mit aufgehender Sonne

8–14 Caspar David Friedrich, Zyklus der vier Jahreszeiten mit den drei dazugehörigen Blättern, 1826, Sepia über Bleistift, Hamburger Kunsthalle

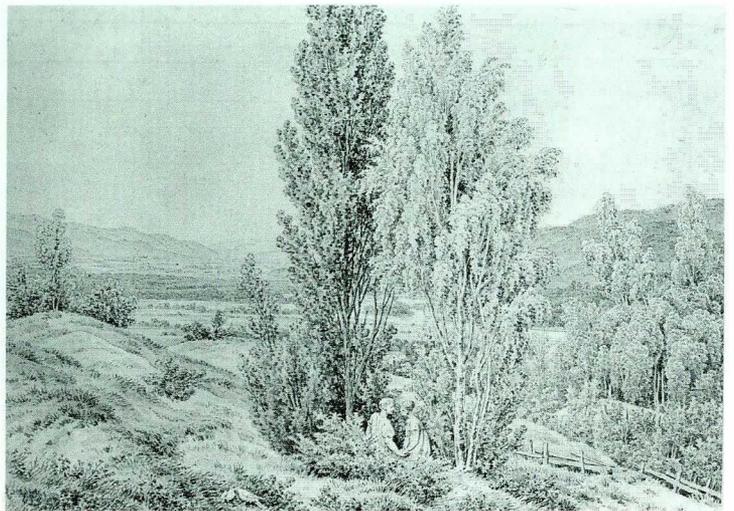
Zyklus, wie bei aller Deutung Caspar David Friedrichs, die naturmystische, die religiöse und die politische Ausdeutung. Wir wollen sie nicht im einzelnen verfolgen, sondern uns die Freiheit nehmen, uns aus allen Deutungen zu bedienen, um die Gesamtdeutung vielleicht ein wenig voranzutreiben, dabei soll uns das bisher Entwickelte hilfreich sein.

Einig sind sich die Deutungen, daß das Werden und Vergehen in der Natur in Parallele zur Entwicklung des Menschenlebens gesetzt ist. Im vierteiligen Kernzyklus wird das Leben eines Menschenpaares von der Kindheit über die Jugend, das reife Alter bis zum Grab verfolgt, eingebettet in die Jahreszeiten- und Tageszeitenfolge. Bezogen auf das Menschenleben, stellt der Gesamtzyklus zudem die Stadien vor der Geburt und nach dem Tode dar. Da dies ganz offensichtlich in christlicher Perspektive geschieht, aller politischen Ausdeutung zum Trotz, die das Herbstblatt mit der Anspielung auf die Freiheitskriege auch durchaus nahelegen kann, und das es begreiflicherweise im Zyklus von 1803 in dieser Form noch nicht gab, ist dieser im Wortsinne umfassendste Horizont nun allerdings in seiner besonderen Form zu beschreiben. Sehr viel helfen in dieser Hinsicht die Deutungen aus Friedrichs Umkreis direkt in der Tat nicht, indirekt allerdings.

Gotthilf Heinrich Schubert bespricht eine Version von Friedrichs frühem vierteiligen Zyklus in einiger Ausführlichkeit in seiner weitverbreiteten und mehrfach aufgelegten Abhandlung *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften*, Dresden 1808.⁵⁵ Ihm geht es um das Problem des im Zyklus deutlich



9 Frühling



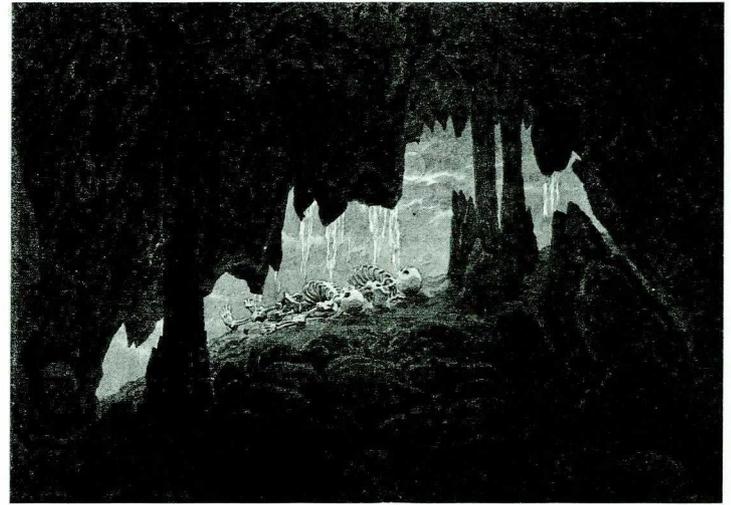
10 Sommer

werdenden "Zusammenhangs der verschiedenen Stufen des Daseyns". Er sieht in der Kindheit noch den Abglanz des Göttlichen, eine Art von bewußtlosem Ruhen in sich, das noch nicht nach Veränderung, Entwicklung, Ferne strebt, sondern im Hier und Jetzt zufrieden ist. "Noch strebt der Sinn", heißt es, "nicht über den Saum der nahen Hügel hinaus." Das stimmt ganz mit Friedrichs Frühlingbemerkungen überein, in denen die Rede davon ist, daß sanft sich hebende Hügel die Aussicht ins Weite hemmen und die Kinder es zufrieden sind, da sie keine Vorstellung von der Ferne haben. Doch ein erster Strahl dringt nach Schubert bereits in diese Idylle und löst das Sehnen aus, "das uns von der Wiege bis zum Grabe führt".

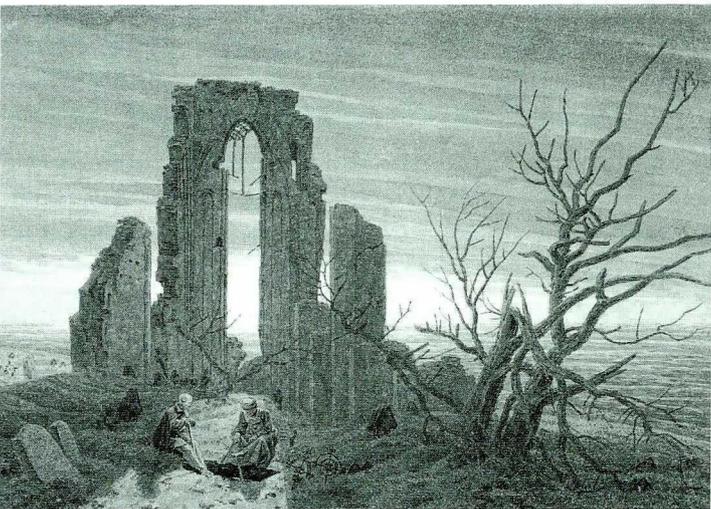
Im folgenden *Sommer*-Blatt wächst der Quell des Zeitalters der Kindheit zum Fluß, die Sonne steht hoch am Himmel, das



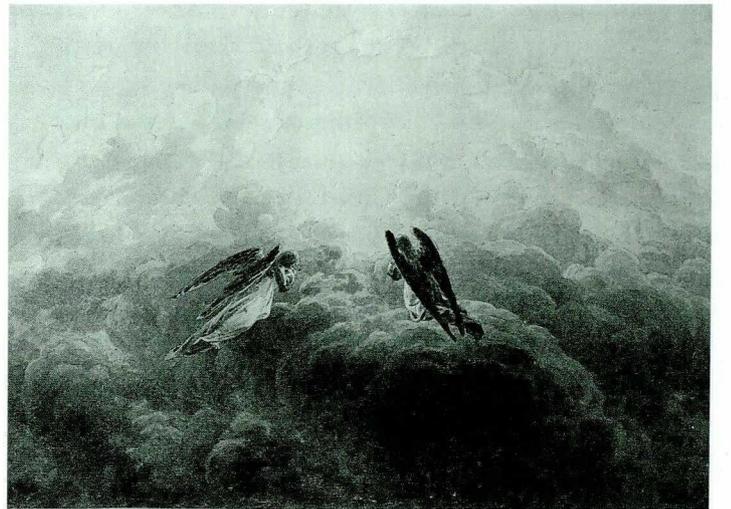
11 Herbst



13 Skelette in der Tropfsteinhöhle



12 Winter



14 Engel in Anbetung

Glück der Liebe hebt für einen kurzen Moment die fortführende Sehnsucht auf, Lilie und Rose vermählen einander, die bewußte Übereinstimmung mit der Natur ist für ein erstes und letztes Mal erfahren, doch ein tiefes Sehnen nach etwas anderem führt schließlich den Weg fort, am Abend der Reife ist die Stille der Natur durch das wüste Leben der Stadt verdrängt, das Gemüt strebt zu den höchsten Gipfeln, doch der zum Strom gewordene Fluß trennt uns vom Ort unserer Sehnsucht, aus eigener Kraft, trotz vieler Versuche, erlangen wir den Zugang zum Höheren nicht. Ermattet erreichen wir das letzte winterliche Stadium an der Mündung des Stromes, der sich ins Meer verliert, und suchen den letzten Ruheort, müssen begreifen, daß ein gut Teil unseres Tuns vergeblich war, in Trümmer gesunken vor uns liegt. Angesichts der Gräber stellt sich das Sehnen nach einem

künftigen Frühling ein, der Mond zeigt sein Licht und uns eine Ahnung vom jenseitigen Leben. "Nimm dann hinweg Zeit, auch die letzten Trümmer unseres irdischen Daseyns."

Dies ist zweifellos eine adäquate christologische Ausdeutung unter Nutzung der Naturmetaphorik, sie wäre weiter auszuschnüffeln, doch trifft sie zweifellos noch nicht das Besondere von Friedrichs Zyklus, vor allem nicht der siebenteiligen Fassung. Auch Carus' ganz anders geartete Sicht der Zeiten in der bereits zitierten Beilage zum dritten Brief *Über Landschaftsmalerei*, die "Von dem Entsprechen zwischen Gemütsstimmungen und Naturzuständen" überschrieben war, kann zwar in zugespitzter Form das Verständnis einer weiteren Dimension von Friedrichs Zyklus befördern, doch ebenfalls seine besondere Erscheinungsform noch nicht direkt erhellen. Carus sieht im

Zyklus *Modi* des menschlichen Gemütes im Werden des Lebens verbildlicht. Dahinter ahnt man die alte Temperamentenlehre, doch ist Carus vielmehr auf dem Wege zu einer Psychologie, er spricht vom unbefangenen, dem befangenen, ja, vom kranken Gemüt, von der Wirkung der Farben und Situationen auf das seelische Befinden, sieht es vom Ton der Jahreszeiten in der jeweiligen Entwicklungsstufe aufgerufen.⁵⁶ Noch einmal: dieses Verständnis des Zeitenwandels bezeichnet zweifellos nicht Friedrichs primäre Absicht, aber es kann uns, wie auch Schuberts Formulierung von der "Bildungsgeschichte unserer Natur",⁵⁷ die Friedrichs Zyklus verfolge, darauf aufmerksam machen, daß am Anfang des 19. Jahrhunderts das Wissen um die Bewußtseinswerdung des Menschen nicht mehr von einer bloßen Analogiebildung zwischen Natur- und Menschenentwicklung gedeckt werden konnte.

Schon 1749 beispielsweise hat David Hartley in seinen *Observations on Man* sieben Stufen der Entwicklung des menschlichen Bewußtseins geschieden und damit eine Assoziationspsychologie entworfen, die davon ausgeht, daß alle menschliche Erfahrung durch unmittelbar wirksame Sinneseindrücke gebildet wird. Die den Sinneseindrücken zugehörigen Ideen werden assoziiert, so bilden sich schrittweise mentale Möglichkeiten, aber über die Bewußtseinswerdung auch Stufen des (moralischen) Charakters. Mit Hilfe der Charakterbildung und steigendem Differenzierungsvermögen nähert sich der Mensch im Idealfall einem abgeklärten Weisheitsstadium. Diese im Grunde genommen materialistische Entwicklungsvorstellung ist bei Hartley deistisch eingebunden, wir streben letztlich der Erkenntnis Gottes entgegen.⁵⁸ Doch der materialistische Kern ist auch zu isolieren, wie es Joseph Priestley bei den englischen Neuauflagen des Hartleyschen Traktates von 1775 und 1790 durchaus auch tat.⁵⁹ Die deutsche Übersetzung durch Hermann Andreas Pistorius von 1772-73 dagegen hebt die religiöse Fundierung gerade hervor, meint so, den materialistischen Kern wenigstens neutralisieren zu können, ohne von seiner wissenschaftlichen Aussage Abstriche machen zu müssen.⁶⁰

Vor einer derartigen offensichtlichen Spannung von Wissenschaft und Religion, die auch einen Erkenntnisstand, hinter den nicht mehr zurückzufallen ist, dokumentiert, erscheint eine reine Remythologisierung, die dem Erkenntnisstand nicht Rechnung trägt, problematisch. Das mußte auch Friedrich einsehen. Die Rahmenblätter seines Zyklus können dies verdeutlichen. Seltsamerweise ist nie gefragt worden, wie es zu ihrer sonderbaren Darstellungsform kommen konnte. Es ist denkbar, daß

Friedrich bei seinem Schöpfungsblatt [8] direkt vom Bibeltext des Schöpfungsberichtes ausgegangen ist und dann überlegt hat, wie dieser in Einklang mit dem Wissensstand der Zeit zu verbildlichen ist. Mit einiger Wahrscheinlichkeit ist das Schöpfungsblatt die direkte Umsetzung des Verses "und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser" (1. Buch Mose, 1,2). Friedrichs Blatt zeigt das Meer in gleichmäßigen Wellenbahnen und läßt es allein in der Bildmitte einen Kranz von Schaumkronen bilden, hinter dem Horizont des unendlichen Meeres steigt Licht auf. In der Bibel heißt der folgende Vers der Schöpfungsgeschichte: "Und Gott sprach: es werde Licht. Und es ward Licht" (1. Buch Mose, 1,3). Für Friedrich, den pietistischen Neuprotestanten, ist Gott undarstellbar, ja Gott hat, wie Friedrich im Zusammenhang mit dem *Tetschener Altar* 1808 formuliert, die Welt verlassen, nur sein Abglanz ruht noch auf ihr, als ein Hoffnungsschein,⁶¹ der jedoch keinesfalls Gewißheit der Erlösung miteinschließt. So sind Gott und schon gar sein Geist unvorstellbar, woran sich beispielsweise noch in den 1770er Jahren George Romney wenig gestört hatte, er ließ Gott mit ausgebreiteten Armen in den Wolken über dem Wasser schweben.⁶² Bei Friedrich ist die Ahnung des Göttlichen als Lichtphänomen am Horizont angedeutet.

So sehr das neuprotestantisch gedacht sein mag, es entspricht auch zeitgenössischer naturwissenschaftlicher Vorstellung. Erasmus Darwin etwa, Newton im Hinterkopf, läßt die Schöpfungsgeschichte 1789-91 in seinem gewaltigen Lehrgedicht *The Botanic Garden* wie folgt vonstatten gehen: Es herrscht die unendliche Leere des nächtlichen Chaos, doch Gottes Liebe animiert sie: "– Let there be Light! proclaim'd the Almighty Lord, / Astonish'd Chaos heard the potent word; – / Through all his realms the kindling Ether runs, / And the mass starts into a million suns;" ("Es werde Licht" – rief der allmächtige Gott aus / Das erstaunte Chaos hörte das mächtige Wort; / Durch sein ganzes Reich der belebende Äther lief / und die Masse machte sich auf in Millionen Sonnen.)⁶³ Ganz gleich, inwieweit Friedrich derartigen Erklärungsmodellen anhing, von ihrer Existenz mußte er wissen. Wenn nach naturwissenschaftlicher Vorstellung Animation allein ein Hitzeproblem war, wie Darwin in Anmerkungen zu seinem Gedicht prosaisch bemerkt,⁶⁴ dann war das am Horizont aufsteigende Licht bei Friedrich dafür eine angemessene Metapher.

Nicht anders ist Friedrichs bildsprachliches Verhalten im Todesblatt [13] zu verstehen. Sicher ist es richtig zu sagen, die Skelette des Paares erwarten in der seltsam von innen heraus

leuchtenden Höhle die Auferstehung. Aber warum läßt Friedrich dies gerade in einer detailliert wiedergegebenen Tropfsteinhöhle mit gewaltigen Stalaktiten geschehen? Ganz offensichtlich, weil dies dem geologischen Kenntnisstand, der Vorstellung unterirdischer Gesteinsbildung entsprach.

Höhlen wie die Baumannshöhle hat Friedrich spätestens auf der Harz-Reise 1811 gesehen, und er wußte nicht nur um die Höhlenmode um 1800,⁶⁵ sondern vor allem um die Rolle, die die Höhle in geologischen Erdentstehungsmodellen spielt. Die Metapher des Gesteins, vor allem des uranfänglichen Granits, hat Friedrich immer wieder genutzt;⁶⁶ mit der Höhle verband sich viel, als Mutterleib der Erde war sie Geburts- und Ursprungsort, mit der bethlehemitischen Geburtshöhle zusammenzudenken. Ihre faszinierenden Formen, seien es nun Basaltsäulen in absoluter Kristallform oder Stalaktiten, die wie gotischer Zierat erschienen, mußten sie zum Urmodell der Architektur machen,⁶⁷ aber sie warfen auch immer wieder die Frage nach dem absoluten Alter der Erde auf. Die geologischen Berechnungen und Entwicklungsmodelle mußten mit der Schöpfungsgeschichte kollidieren, verzweifelte Bemühungen der Abstimmung wurden unternommen. Die Berechnung des Alters der Erde nach Jahrmillionen mußte erschrecken, Gott schien immer weiter zu entschwinden.⁶⁸

So ist die Höhle für Friedrich zwar sicherlich der Ort, an dem das Gebein der Auferstehung harrt, materialisiert sich zudem die Hoffnung im Lichtschimmer, aber sie ist auch Ort unendlich ferner Hoffnung. Richtig ist unter dieser Prämisse sicherlich auch, wie die an der politischen Dimension von Friedrichs Zyklus interessierte Forschung vermutet hat, daß der Jahreszeitenfolge auch die Vorstellung von den Menschheitsepochen eingeschrieben ist und dabei der Winter die Finsternis der Gegenwart verkörpert, während der Herbst mit dem gerüsteten Krieger auf das Mittelalter verweist, aber auch die Assoziation zu den Freiheitskriegen ermöglicht, deren Hoffnungen durch die Reaktion ertränkt worden waren.⁶⁹ Doch die Zukunft kann Friedrich nicht politisch denken, vom kommenden Völkerfrühling keine Spur, dafür kann das Licht in der Höhle nicht entstehen. Aber die Engel im Schlußblatt [14], sind sie nicht Zeichen von Glaubensgewißheit? Wohl kaum; denn hier muß Friedrich auf die konventionelle Allegorie zurückgreifen, um von der vollzogenen Auferstehung überhaupt reden zu können. Und daß die konventionelle Allegorie nicht mehr tragfähig ist, das wußte auch Friedrich nur zu gut. Denn was beten diese blutleeren Gebilde an? Den unsichtbaren, von der Erde ver-

schwundenen Gott in Gestalt des Lichtes – womit der Zyklus sich rundet, und der Beginn wieder erreicht wäre.

Die Kunst ist in einem Dilemma: ruft sie Zeichen auf, die keinen wirklichen Sinn mehr haben, so ist sie verständlich. Vermeidet sie die Zeichen angesichts des geschichtlichen und naturwissenschaftlichen Erfahrungsdrucks, so überantwortet sie die Probleme, die existentieller Natur sind, an den Betrachter, ohne selbst eine Antwort vorschlagen zu können. Die Jahreszeitenvorstellung ist an ihrem Ende angelangt.

Anmerkungen

- 1** Carl Gustav Carus, *Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei*, hrsg. von Gertrud Heider, Leipzig und Weimar 1982, S. 29.
- 2** Ludwig Tieck, Franz Sternbalds *Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte*, München 1964, S. 194.
- 3** Zur romantischen Vorstellung von der Stiftung des universalen Zusammenhangs durch Reflexion und im Moment der Reflexion: Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, hrsg. von Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1973, S. 21-35.
- 4** Tieck, op. cit. (Anm. 2), S. 194.
- 5** Zu den Problemen, die diese Forschungspositionen für die Ausdeutung Friedrichscher Bilder aufwerfen: Werner Busch, *Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst*, in: *Romantik*, hrsg. von Ludger Fischer, Annweiler 1987, S. 1-29.
- 6** Harry Woolf (Hrsg.), *The analytic spirit: essays in the history of science in honor of Henry Guerlac*, Ithaca 1981, S. 90, 92; Henry Guerlac, *Essays and Papers in the History of Modern Science*, Baltimore 1977, S. 139-141.
- 7** Woolf, op. cit. (Anm. 6), passim.
- 8** George Irwin, *Samuel Johnson: A Personality in Conflict*, Auckland 1971, S. 127-143; Peter Quennell, *Samuel Johnson, his Friends and Enemies*, London 1972, S. 84-86; John Wain, *Samuel Johnson*, London und Basingstoke 1974, S. 286-292.
- 9** Ausführlich: John McManners, *Death and the Enlightenment. Changing Attitudes to Death Among Christians and Unbelievers in Eighteenth Century France*, Oxford-New York 1981, passim; Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 82f., 88, 236f. (mit Lit.).
- 10** Zitiert nach Karl Otto Conrady, *Das große deutsche Gedichtbuch von 1500 bis zur Gegenwart*, 2. Aufl., München und Zürich 1992, S. 31.
- 11** Ebda., S. 41.
- 12** Ebda., S. 37f.
- 13** Ebda., S. 38.
- 14** Ebda.
- 15** Ausführlich zum Ende des "Jüngsten Gerichts" als Bildthema im 18. Jahrhundert: Busch, op. cit. (Anm. 9), S. 279-293; theologische Quellen, die den Bedeutungsverlust spiegeln bei: Bernard Groethuysen, *Die Entstehung der bürgerlichen Lebensanschauung in Frankreich*, Bd. 1: *Das Bürgertum und die katholische Weltanschauung*, Frankfurt am Main 1978 (zuerst Halle an der Saale 1917), bes. Kap. II,2: *Der Niedergang der Hölle*, S. 103-136; ferner McManners, op. cit. (Anm. 9), S. 177-181.
- 16** "Cependant l'image de ce grand spectacle, qui avait pu autrefois [...] soumettre tout l'univers au joug de la croix; cette image si effrayante n'est presque plus destinée aujourd'hui qu'à alarmer la timidité du simple peuple." Jean-Baptiste Massillon, *Oeuvres de Massillon, évêque de Clermont*, 3 Bde., Paris 1838, Bd. 1, S. 168, zitiert bei Groethuysen, op. cit. (Anm. 15), S. 131.
- 17** Friedrich Schiller, *Resignation*, in: *Schillers Werke*, hrsg. von Karl Goedeke, Bd. 1, Stuttgart 1877, S. 46; zur Konsequenz des Säkularisierungsprozesses für Geschichts- und Rechtsvorstellung: Reinhart Koselleck, *Geschichte, Historie*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 593-717, bes. 650-652, 658f., 663, 666-668 und ders., *Vergangene Zukunft, Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1979, passim.
- 18** Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 7. Aufl., Bern und München 1969, S. 201.
- 19** George Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks* (= *Dumbarton Oaks Studies* 2), 2 Bde., Cambridge (Mass.) 1951; Zusammenfassung der spätantiken Ikonographie: James Carson Webster, *The Labours of the Months in Antique and Medieval Art* (= *North Western University Studies in the Humanities* 4), New York 1970 (Reprint von Evanston und Chicago 1938), S. 32-36.
- 20** Kurzer Überblick über die gesamte Tradition: Inge Behrmann, *Darstellungen der vier Jahreszeiten* auf Objekten der Volkskunst. Untersuchungen zur Ikonographie und Geschichte eines Motivs (= *Europäische Hochschulschriften, Reihe XIX, Bd. 10*), Bern-Frankfurt am Main 1976, S. 15-34.
- 21** S. auch *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Freiburg 1970, Stichwort "Jahreszeiten"; auch: Ebda., Bd. 1, Freiburg 1968, Stichwort "Elemente, Vier" und Ebda., Bd. 4, Freiburg 1972, Stichwort "Tageszeiten".
- 22** Ovid, *Metamorphosen I*, 89-150 (Zeitalter), XV, 178-251 (Das quaternäre System), s. auch Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Epos in 15 Büchern, übers. und hrsg. von Hermann Breitenbach, Stuttgart 1988, Kommentar zu Buch 15, Zeile 60ff.
- 23** Webster, op. cit. (Anm. 19), bes. Kap. 3, S. 57-103.
- 24** Cambridge, Caius College, MS 428, fol. 27v, s. hierzu Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übers. von Christa Buschendorf, Frankfurt am Main 1990 (zuerst engl. als "Saturn and Melancholy", London 1964), S. 416-419.
- 25** Zu Michelangelos *Tageszeiten*: Erwin Panofsky, *The Neoplatonic Movement and Michelangelo*, in: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1967 (zuerst Oxford 1939), S. 199-212; zur Ikonographie der Elemente: Klaus Popitz, *Die Darstellung der vier Elemente in der niederländischen Graphik von 1565 bis 1630*, phil. Diss. München 1965.
- 26** Kat. Ausst. Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner. Herkunft und Nachfolge, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett Berlin, Berlin 1975, Kat. Nr. 106.
- 27** Zu *Ripas Jahreszeitenpersonifikationen*: Behrmann, op. cit. (Anm. 20), S. 24-26.
- 28** Die ausführlichste Untersuchung zu den Zyklen von Marten de Vos und Carel van Mander, aber auch zu den im folgenden erwähnten Zyklen von Tobias Verhaecht, Jan van de Velde und Nicholas Berchem bei: Sean Shesgreen, *Hogarth and the Times-of-the-Day Tradition*, Ithaca und London 1983, Kap. 2, S. 25-88. Wichtig für die niederländische Tradition zudem die Beispielsammlung im Nieder-

ländischen Index (D.I.A.L.) unter den Nummern 23 D 40-44, 23 K 11-43, 23 R 11-20.

29 Shesgreen, op. cit. (Anm. 27), S. 32f.

30 Kat. Ausst. Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts, Rijksmuseum Amsterdam, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1985, Kat. Nr. 117, dort, S. 207, Anm. 18 Lit. zu den Planetendarstellungen.

31 Marcel Roethlisberger, Claude Lorrain. The Paintings, 2 Bde., New Haven 1961, Bd. 1, LV 154, 160, 169, 181. Claude hat nie eine Jahreszeitenfolge gemalt, wohl aber einmal in seinem Leben eine allegorische Darstellung entworfen, einen *Tanz der Jahreszeiten* in radierter Form, der die Unterschrift trägt: "Apollo, welcher der Zeit gehorcht. Der Frühling beginnt den Tanz, der Sommer mit seiner Hitze bleibt nicht aus, der Herbst folgt mit seinem Wein, der Winter hält seinerseits Einzug", s. Kat. Ausst. Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten, hrsg. von Marcel Roethlisberger, Haus der Kunst, München 1983, Kat. Nr. 87. Richard Wilson nutzt im 18. Jahrhundert diesen Reigen als Staffage, s. Ebda., S. 205 und David D. Solkin, Richard Wilson. The Landscape of Reaction, The Tate Gallery, London 1982, Kat. Nr. 131, das Bild fand im Nachstich weite Verbreitung.

32 Willibald Sauerländer, Die Jahreszeiten. Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, 7, 1956, S. 169-184; Kat. Ausst. Nicolas Poussin 1594-1665, hrsg. von Richard Verdi, Royal Academy of Arts, London 1995, S. 317-325, Kat. Nr. 88-91.

33 Behrmann, op. cit. (Anm. 20), S. 29.

34 Für Schlotterbeck und Haldenwang ist man auf Nagler und Thieme-Becker angewiesen; Goethe zu Haldenwangs Reproduktionen in den *Tag- und Jahresheften* 1820: Goethe, Sämtliche Werke, Münchner Ausgabe, Bd. 14, Autobiographische Schriften der frühen zwanziger Jahre, hrsg. von Reiner Wild, München-Wien 1986, S. 288 und Kommentar S. 722, wo gar von den "Jahreszeiten" Claudes die Rede ist.

35 Kat. Ausst. Claude Gellée dit Le Lorrain 1600-1682. Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1983, S. 70f., fig. 18 und 19 geben die Nachstiche

und Unterschriften wieder, zu Goethes Bemerkungen zu diesem Gegensatzpaar, s. Ebda., S. 403; generell zu Claudes Gegensatzpaaren: Marcel Roethlisberger, Les pendants dans l'oeuvre de Claude Lorrain, in: Gazette des Beaux-Arts 51, 1958, S. 215-228.

36 Johann Joseph Morper, Johann Friedrich Graf von Waldstein und Claude Lorrain, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, 12, 1961, S. 203-217; Roethlisberger, op. cit. (Anm. 31), LV 173, 174; Werner Busch, Lucas van Leydens "Große Hagar" und die augustinische Typologieauffassung der Vorreformation, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 45, 1982, S. 109, 128.

37 Zu dieser Nachfolge in den Pendantdarstellungen: Kat. Ausst. Im Licht von Claude Lorrain, op. cit. (Anm. 31), S. 87, Kat. Nr. 112-113 (Swanevelt), 130-131 (Wootton), 147 (Vernet); Solkin, op. cit. (Anm. 31), S. 14f. und Kat. Nr. 67, 68. Zu Hackerts Gegensatzpaaren, die einerseits dem traditionellen Claudeschen Typus folgen, andererseits bereits neue Formen entwickeln: Wolfgang Krönig, Kehrtwendung der Blickrichtung in Vedutenpaaren von Philipp Hackert, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 30, 1968, S. 253-274.

38 Zu Valenciennes mit Lit. zuletzt: Werner Busch, Die Ordnung im Flüchtigen-Wolkenstudien der Goethezeit, in: Kat. Ausst. Goethe und die Kunst, hrsg. von Sabine Schulze, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik 1994, S. 521f. und Kat. Nr. 356, 357 mit farbigen Abbildungen zweier extremer Studien.

39 S. Ebda., S. 519-527 und Kat. Nr. 345-378 und Busch, op. cit. (Anm. 9), S. 337-364.

40 Werner Busch, Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff, in: Kat. Ausst. Goethe und die Kunst, op. cit. (Anm. 38), S. 485-497 und Kat. Nr. 325-344.

41 Boris Ford (Hrsg.), From Dryden to Johnson (= The Pelican Guide to English Literature 4), 7. Aufl., Harmondsworth 1970, S. 198.

42 Shesgreen, op. cit. (Anm. 28), Kap. 3, S. 89-159.

43 The Tatler, hrsg. von George A. Aitken (1898-1899), Bd. 1 (= Reprint in der Reihe Anglistica &

Americana, Bd. 100), Hildesheim-New York 1970, S. 82 (The Tatler, No. 9, 30. April 1709).

44 Shesgreen, op. cit. (Anm. 28), Abb. 9-12.

45 Abb. von beiden Künstlern im Niederländischen Index (D.I.A.L.) Nr. 23 D 41.

46 Shesgreen, op. cit. (Anm. 28), Abb. 17.

47 Farbige Abbildung des vom National Trust, Bearstead Collection, Upton House aufbewahrten, zur Graphik seitenverkehrten Bildes von 1736: Kat. Ausst. Manner and Morals. Hogarth and British Painting 1700-1760, The Tate Gallery, London 1987, Kat. Nr. 91.

48 Renate Jacobs, Das graphische Werk Bernhard Rodes (1725-1797) (= Kunstgeschichte: Form und Interesse, Bd. 35), Münster 1990, S. 192, 198, 212-214, 219-222, 353-357, Zitat S. 354.

49 Sir Joshua Reynolds, Discourses on Art, hrsg. von Robert R. Wark, 3. Aufl., New Haven-London 1988, S. 278 (15. Diskurs 1790).

50 Zu Runges Zyklus: Jörg Traeger, Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog, München 1975, S. 46ff. et passim; Hanna Hohl, Das Universum der Zeiten, in: Kat. Ausst. Runge in seiner Zeit, Hamburger Kunsthalle 1977/78, München 1977, S. 188-192, und dies. in diesem Katalog.

51 Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, Kat. Nr. 103-106.

52 Ebda., Kat. Nr. 338-344, 428-434, gegen Börsch-Supans Annahme, hierbei handele es sich um zwei verschiedene, unterschiedlich zu datierende Zyklen, ist verschiedentlich in Gesamtbehandlungen von Friedrichs Zyklus Stellung genommen worden: Kat. Ausst. Caspar David Friedrich 1774-1840, Hamburger Kunsthalle, München 1974, Kat. Nr. 184-191, und Peter Rautmann, Der Hamburger Sepiazzyklus. Natur und bürgerliche Emanzipation bei Caspar David Friedrich, in: Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich, hrsg. von Berthold Hinz u.a., Gießen 1976, S. 73-109; ferner wichtig zum Zyklus die Bemerkungen bei: Peter Märker, Geschichte als Natur. Untersuchungen zur Entwicklungsvorstellung bei Caspar David Friedrich, phil. Diss. Kiel 1974,

- S. 103-117. Friedrichs Zyklus ist vor allem auch die Lebensalter-Ikonographie eingeschrieben, ein breites Thema im 19. Jahrhundert: s. Suse Barth, *Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert*. Ikonographische Studien, phil. Diss. München, Bamberg 1971, ausführlich dort zur Verquickung von Jahres-, Tageszeiten und Lebensalter bei Friedrich, S. 68-103.
- 53** S. Börsch-Supan, op. cit. (Anm. 51), Kat. Nr. 164, 165, 192-194, 234-237, 274, 275, 296, 297, 367-370.
- 54** Friedrichs Bemerkung zum *Frühling* aus dem Tagebuch von August 1803: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, hrsg. von Sigrid Hinz, Berlin 1984, S. 83.
- 55** S. 301-309, vollständig abgedruckt bei Börsch-Supan, op. cit. (Anm. 51), S. 70f., danach auch die folgenden Zitate.
- 56** Carus, op. cit. (Anm. 1), S. 29-32.
- 57** Börsch-Supan, op. cit. (Anm. 51), S. 70.
- 58** David Hartley, *Observations on Man*, 2 Bde., London 1749, Bd. 1, S. II, 416-499.
- 59** Hartley's Theory of the Human Mind, on the Principle of the Association of Ideas, with Essays relating to the subject of it. By Joseph Priestley, The Second Edition, London 1790.
- 60** Hermann Andreas Pistorius, *David Hartleys Betrachtungen über den Menschen, seine Natur, seine Pflicht und Erwartungen*, aus dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen und Zusätzen begleitet, 2 Bde., Rostock und Leipzig 1772-73.
- 61** Hinz, op. cit. (Anm. 54), S. 137. Die Friedrichsche Beschreibung ist hier sonderbarerweise im religiösen Teil verstümmelt wiedergegeben, korrekter Text bei: Gerhard Eimer, *Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich* (= *Frankfurter Fundamente zur Kunstgeschichte*, Bd. 1), Frankfurt am Main 1982, S. 136-138.
- 62** Lavierte Federzeichnung, 1773-75, in Cambridge, Fitzwilliam Museum.
- 63** Erasmus Darwin, *The Botanic Garden, A Poem in two Parts, Part I*, 4. Aufl., Dublin 1793, S. 6, Zeile 103-106.
- 64** Ebda., S. 5f., Kommentar zu Zeile 97.
- 65** Sabine Röder, *Höhlenfaszination in der Kunst um 1800, Ein Beitrag zur Ikonographie von Klassizismus und Romantik in Deutschland*, Remscheid o. J. [1987], zur Baumannshöhle, S. 76-81, dort auch zeitgenössische illustrierte und moderne Lit. zur Baumannshöhle zitiert, zu Friedrich: S. 117; s. auch Börsch-Supan, op. cit. (Anm. 51), S. 26-28.
- 66** Tina Grütter, *Melancholie und Abgrund. Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich*. Ein Beitrag zum Symboldenken der Frühromantik, Berlin 1986.
- 67** Dies wurde besonders an der sogenannten Fingalshöhle auf Staffa festgemacht: Röder, op. cit. (Anm. 66), S. 91; Busch, op. cit. (Anm. 40), S. 494f. und Kat. Nr. 340.
- 68** Busch, op. cit. (Anm. 40), S. 486f. mit Lit.
- 69** Märker, op. cit. (Anm. 52) und Rautmann, op. cit. (Anm. 52), S. 104f.

Farbtafeln

Die Gemälde, Zeichnungen, Holzschnitte und Scherenschnitte von Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich werden begleitet von Passagen aus den Schriften der Künstler und einiger Zeitgenossen, die am Werk beider Anteil genommen haben. Die Auswahl fußt im wesentlichen auf den rühmenswürdigen Vorarbeiten von Daniel Runge und Jörg Traeger für den einen und Helmut Börsch-Supan und Sigrid Hinz für den anderen. Die Orthographie wurde behutsam modernisiert. Die technischen Daten der gezeigten Werke, kurze Kommentare und die Quellenangaben schließen an diesen Farbteil an.