

## Das Charakteristische

Werner Busch

Gregor Stemmrich hat seine Dissertation dem Begriff des Charakteristischen von Winckelmann bis Hegel gewidmet.<sup>1</sup> Die Arbeit ist kunsttheoretisch orientiert, sie kreist um das Verhältnis des Charakteristischen zum Schönen zu Zeiten, wo der klassische Begriff des Schönen fragwürdig geworden und immer neuen Bestimmungen ausgesetzt ist, ohne dass man auf ihn verzichten könnte. Die Paradoxie beginnt in der Tat mit Winckelmann. Einerseits sieht er das Ideal im Griechischen, da er es aber nur dort sieht, historisiert er es zugleich. In der Moderne sieht er die Nachahmung des Individuellen zum Unschönen, Charakteristischen und Hässlichen führen, während in der Antike die Wiedergabe des Individuellen automatisch das Idealische hervorbringt. Denn das Idealische ist unmittelbar aus der Natur gewonnen. Ideale vom Menschlichen kommen in der antiken Götterfigur vollständig in idealisierter Form zur Anschauung.<sup>2</sup> Winckelmanns Fiktion eines unentfremdeten Naturverhältnisses in der Antike, das den Künstler automatisch im Nachahmungsprozess so etwas wie den Inbegriff der Natur in jeweils typischer Form hervorbringen lässt, gilt nicht für den modernen Künstler in seinem entfremdeten Verhältnis zur Natur. So kann er dem griechischen Ideal, dem es nachzustreben gilt, nur nahekommen, wenn er die griechische „Richtigkeit im Contour“ studiert, in dem sich nach Winckelmanns Vorstellung der Übergang vom bloß Individuellen zum Überindividuellen des Ideals vollzieht, ohne Naturverlust. Die Antike und ihr Ideal werden von Winckelmann natürlich gedacht.<sup>3</sup>

Wenn aber der Moderne zu diesem Natürlichen, das das Ideal als ein Naives in sich fasst, nur über das Studium der Formerscheinung des Griechischen zurückfindet, wie sie sich im Umriss niederschlägt, dann ist dies nur in reflexiver Form zu haben, eben in der Form, die Schiller das Sentimentalische nennt und das die gesamte neoklassizistische Kunst von 1750-1800 charakterisiert.<sup>4</sup> Die Umrissdominanz dieser Kunst macht auf eine deutliche Form-Inhalt-Divergenz aufmerksam. Der Umriss kommt für sich zur Wirkung, bildet das ästhetische Potential der durch ihn bezeichneten Figur, ist aber insofern nicht vollständig eins mit ihr, als der Umriss als Flächenphänomen zur Wirkung kommt, als formales Abstrakt, während die Figur einen Körper im Raum bezeichnet. Ein Wahrnehmungsumsprung ist gefordert.<sup>5</sup> Goethe hat dies hochgradig irritiert, August Wilhelm Schlegel

dagegen sah in diesem Abstrakt eine Verweisdimension aufscheinen, die der Betrachter auf seine Weise mit Sinn erfüllen konnte.<sup>6</sup> Zugleich aber sah er im abstrakten Umriss auch „die rein charakteristischen Züge“ einer Sache aufgehoben. Goethe war dies zu unbestimmt, und so hoffte er, über den in Schillers „Horen“ 1797 veröffentlichten Aufsatz von Aloys Hirt mit dem Titel „Versuch über das Kunstschöne“ Klarheit über den Begriff des Charakteristischen zu gewinnen,<sup>7</sup> sah sich jedoch enttäuscht. Hirt behauptete, zwischen dem Kunstschönen und dem Naturschönen gebe es keine wirkliche Differenz. Die Natur sei das Allgemeine, das in der Kunst individuell zum Ausdruck gebracht würde. Die Schönheit sei im Endzweck des Gegenstandes aufgehoben. Dahinter verbirgt sich letztlich ein immer noch funktionaler aufklärerischer Schönheitsbegriff, wie ihn etwa William Hogarth in seiner „Analysis of Beauty“ von 1753 (in Mylius-Lessing'scher Übersetzung 1754 auf Deutsch erschienen) vertreten hat: Das Schiff ist am schönsten, das am perfektesten das Wasser durchschneidet und damit am besten segelt, oder: Das Pferd ist das Schönste, das am schnellsten zu rennen vermag.<sup>8</sup> Insofern erweist sich nach Hirt alles Individuelle von alleine als charakteristische Bestimmung des Allgemeinen, wird von alleine typisch. Hirt: „Nur durch die Beobachtung dieser Individualität kann ein Kunstwerk ein wahrer Typus, ein ächter Abdruck der Natur werden. Die Erreichung des Eigenthümlichen in allen Theilen zum Ganzen ist der Endzweck der Kunst, das Wesen des Schönen.“<sup>9</sup> Diese tendenzielle Gleichsetzung vom Individuellen und Typisch-Charakteristischen mit dem Natürlichen – in dem automatisch das Schöne aufgehoben ist –, ohne dass deren Verhältnis zueinander näher geklärt würde, konnte Hirt dem Vorwurf der Propagierung eines bloßen Naturalismus aussetzen.

Goethe konnte diese Gleichsetzung von Kunstschönem und Charakteristischem nur grundsätzlich ablehnen, Kunstwerk und Naturwerk waren für ihn notwendig zweierlei, denn nur im Kunstwerk könne der „Schönheit als höchstem geistigen Wirkungsgesetz der Kunst“ Gerechtigkeit widerfahren.<sup>10</sup> Dies war für ihn nur denkbar durch eine Trennung von Gegenstand und Form – womit Goethe, ob er es wollte oder nicht, in die Nähe neoklassizistischer Prinzipien der Kunstproduktion geriet. Allerdings sieht Goethe nicht eine Entgegensetzung von Form und Inhalt, da er nicht den Rezeptions-, sondern allein den Produktionsvorgang bedenkt. Und da zeigt sich für ihn der Übergang von Naturwahrnehmung zu künstlerischer Umsetzung fließend: „In dem der Künstler irgendeinen Gegenstand der Kunst

ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja kann man sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, in dem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt, oder vielmehr erst den höheren Wert hineinlegt“.<sup>11</sup> Später in den „Maximen und Reflexionen“ wird Goethe diesen Übergang als eine „lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“ bezeichnen, als eine „wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert“.<sup>12</sup> Unmittelbar zuvor heißt es zum ferneren Verständnis: „Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät“.<sup>13</sup> Letztlich kann Goethe diesen als Offenbarungsvorgang gedachten unmerklichen Übergang, in dem das Werk zum Symbol wird, nur als unbewusstes, d.h. naives Geschehen begreifen. Für Schiller und die Romantiker dagegen wurde der sentimentalische, reflexive, auch ironische Charakter des Vorgangs, dem das Bewusstsein des historischen Bruchs und des Verlustes ganzheitlicher Welterfahrung inhärent ist, zum Problem, das nach einer ästhetischen Aufhebung drängt.<sup>14</sup>

Nach dieser kurzen Schilderung des wechselvollen Schicksals des Verhältnisses von Charakteristischem und Schönem (in Stemmricks Bahnen) von Winckelmann immerhin bis Schlegel, wenn auch nicht bis Hegel, stellt sich die Frage, wie eine individuelle Antwort auf dieses Grundproblem der Zeit um 1800 in der Praxis erfolgen könnte. Dabei ist uns freilich bewusst, dass Künstler keine Philosophen und Kunstwerke keine Traktate sind. Und dennoch wird man für die Frühromantik sagen müssen, dass Kunstpraxis und Theoriebildung insofern permanent Berührungspunkte aufweisen, als auch die Theorie tastend verfährt, unsystematisch, in Gedankensplittern sich äußert. Das Umkreisen von Produktions- und Rezeptionsfragen in sprachlichen Annäherungsversuchen hat arabeske Züge, wie sie auch die Kunst selbst aufweist. Ohne auf Schlegels Setzung der Arabeske als einzig denkbare Strukturprinzip aller Kunst eingehen zu wollen: Schon seine Wahl des Arabeskenbegriffs macht deutlich, dass die Neukonzeption der Kunst auf der Einsicht in die Form-Inhalt-Divergenz aufbaut, wobei die Form als einzige Möglichkeit, der verlorenen Ganzheit wenigstens potentiell wieder habhaft zu werden, zu fungieren hat.<sup>15</sup>

Betrachtet man unter diesem Aspekt zwei frühe, von Goethe überraschenderweise im Rahmen der Weimarer Preisaufgaben 1805 prämierte Sepien Caspar David Friedrichs, so wird zweierlei deutlich werden. Zum einen wie Goethes didaktisches Sprachrohr Heinrich Meyer versucht, einen

frühromantischen Künstler, der noch auf der Suche ist, in ein Goethesches Kunstkonzept einzugemeinden. Zum anderen wie sehr zu diesem Zeitpunkt auf Grund der erkannten Form-Inhalt-Divergenz das Verständnis derartiger Werke changieren kann, womöglich soll. Friedrich hatte die Sepien August 1805 zur Ausstellung der Weimarer Preisaufgaben eingesandt. Vorgegebenes Jahresthema waren die Taten des Herkules. Friedrich hielt sich nicht daran und schickte seine beiden Landschaftsseprien. Das hat in der Forschung zu wilden Spekulationen geführt über Friedrichs geradezu revolutionäre Ablehnung der Historienkunst, man wollte gar die Preiserteilung für die beiden Sepien als Beleg für Goethes Eingeständnis seiner vergeblichen Bemühungen um die Erneuerung der Historienmalerei sehen, denn in der Tat wurden die Weimarer Preisaufgaben nach der Ausstellung 1805 eingestellt.<sup>16</sup> Hätte man den Ausschreibungstext etwas genauer gelesen, so wäre deutlich geworden, dass es durchaus erlaubt war, anderes, dem vorgegebenen Thema nicht Folgendes, einzuschicken. Die Teilung des Preises, der je zur Hälfte an Joseph Hoffmann und seine klassizistische Historie *Herkules säubert den Stall des Augias* und Friedrichs Landschaftsseprien ging, kann allenfalls anzeigen, dass Goethe von der Qualität der eingereichten Historien enttäuscht war.

Heinrich Meyers Begründung für die Preiserteilung kann Auskunft darüber geben, was die Weimarer Kunstfreunde lobenswert an Friedrichs Darstellungen fanden.<sup>17</sup> Doch schon die offenbar von Meyer stammenden Benennungen der beiden Blätter werfen Fragen auf. Die erste Sepie nennt er „Wallfahrt bei Sonnenuntergang“, die zweite „Herbstabend am See“. Zudem sieht er in seiner Besprechung keinerlei Beziehungen zwischen den beiden Blättern, schildert sie für sich, während ein Gutteil der Forschung sie für Pendants hält. Die Blätter haben immerhin ein identisches Format. Benennung und Pendantfrage hängen zusammen. Offenbar hat Friedrich den Weimarnern keine Hilfestellung gegeben. Neuere Forschung sieht im ersten Blatt zumeist eine Wallfahrt bei Sonnenauf-, nicht Sonnenuntergang und beim zweiten keinen Herbstabend, sondern eine Sommerszene. Wie wäre dies zu entscheiden? Es gilt festzuhalten, dass bei Friedrich oft, zumindest auf den ersten Blick, nicht leicht zu entscheiden ist, ob es sich bei tiefstehender Sonne um einen Sonnenauf- oder Sonnenuntergang handelt. Das hat besonders auch beim *Tetschener Altar* (1808) zu Debatten geführt, bis Friedrichs eigener Text zum Bild aufgefunden wurde, der eindeutig von Sonnenuntergang spricht. Friedrich hat zeit seines Lebens Pendantbilder

gefertigt, auch schon zum Zeitpunkt seiner frühen Sepien.<sup>18</sup> Die Crux bei allen seinen Bilderpaaren besteht darin, dass sie nicht auf klassische Pendantprinzipien rekurrieren und sich auch keine eindeutige Verweisstruktur vom einen zum anderen Bild findet. Oft weiß man noch nicht einmal mit gänzlicher Sicherheit zu sagen, welches die erste und welches die zweite Darstellung ist.

Denken wir allein an den *Mönch am Meer* und die *Abtei im Eichwald*: keinerlei formale Entsprechungen, gänzlich andere Thematik von einem zum anderen Bild, das eine Bild ist ohne jede Ordnung, das andere streng strukturiert, das eine in den Details vollkommen reduziert, das andere mit einer gewissen Fülle von Detailangaben. Und doch ist man in der Forschung sicher, dass das eine auf das andere antwortet.<sup>19</sup> Erneut allerdings gibt Friedrich keine direkte Hilfestellung, er zeichnet keinen Weg vor, der uns vom einen zum anderen führt. Auf den Weg müssen wir uns selbst begeben, und wir können nicht sicher sein, ob wir uns nicht verlaufen. Bevor wir hier versuchen, einen möglichen Weg anzudeuten – was im Übrigen nur Sinn macht, wenn wir Gegenständliches richtig benannt und nicht Benennbares thematisiert haben –, sollten wir Meyers Beschreibung kurz referieren. Das Gegenständliche der ersten Sepie identifiziert er präziser als die gesamte folgende kunsthistorische Forschung. Ein wenig mag das damit zusammenhängen, dass die Blätter viel zu viel dem Licht ausgesetzt waren und stark verblasst sind, so dass manches heute nicht genau zu lesen ist.

Meyer sieht einen Zug von Wallfahrern über den nächsten Hügel kommen und singend und betend auf einen Kruzifixus im Vordergrund zustreben. Die vom Priester getragene Hostie ist von der Sonne, die laut Meyer untergeht, hinterfangen und umstrahlt.

Wir sehen vorausschreitende Chorknaben, dann aber, irritierend, einen Priester mit strahlender Monstranz und einem Chorknaben vor sich, der wohl den Kelch trägt, gerahmt von vier Kreuzfahnen-trägern, dahinter die sich weit hinziehende Gemeinde. Da das Wegekreuz, das Ziel der Wallfahrer, nicht zum Altar geschmückt ist, die Monstranz nicht von einem Tragehimmel geschützt erscheint,<sup>20</sup> kann es sich eigentlich nur um eine überkonfessionelle Glaubensgemeinschaft mit protestantischer Orientierung handeln, wie sie in Gestalt der Herrenhuter zu denken wäre, mit denen Friedrich durchaus Berührungspunkte hatte. Man könnte sich eine Osterprozession unter freiem Himmel denken, wie sie bei den Herrenhutern üblich war. Dabei kann der Naturraum, durchaus in lutherischer Tradition,

als Andachtsraum verstanden werden. Durch das von den beiden einzigen hohen Bäumen gebildete Tor wird die Prozession zum Kreuz schreiten. Diese Form der Naturfrömmigkeit bedenkt Friedrich vielfach, indirekt auch, wenn er in Schleiermacherscher Tradition – der bekanntlich aus einer Herrenhuterschen Gemeinde stammte – auf den Trümmern der alten Kirche eine neue Kirche begründen will, die kein reiches Steingebäude braucht.<sup>21</sup>

So wird man das lesen können und dabei den Gegenständen gerecht werden, doch sicher sein kann man nicht. Denn das zweite Blatt bekräftigt diese Leseweise nicht. Ein offenbar älteres Paar, möglicherweise handelt es sich um Fischersleute, sitzt unter einer abgestorbenen Eiche am Ufer eines Sees und schaut aufs Wasser. Mit welchem Ziel bleibt offen, in weiter Ferne am gegenüberliegenden Ufer, geradezu versteckt, ist ein Kirchturm in einem Dorf zu entdecken. Aber ob der Blick dorthin geht? Für beide Blätter ist es schwer zu sagen, in welchem Verhältnis Zeichen und Bezeichnetes stehen, denn es wird nicht wirklich auf tradierte Ikonographie Bezug genommen. Friedrich hat sich kurz vor den beiden Weimarer Einsendungen mit der Jahreszeitenikonographie intensiv auseinandergesetzt.<sup>22</sup> Und so kann man im ersten Blatt eine Frühlingsdarstellung sehen, die Bäume sind noch kaum belaubt. Ist das so, spricht alles für eine Sonnenaufgangsszene, für Beginn und Werden, traditionellerweise kommt das Licht bei Frühlingszenen auch von links. Unseren Lesegewohnheiten folgend konnotieren wir die linke Seite auch mit Anfang und Beginn. Im zweiten Blatt kommt das Licht von rechts, das spricht für eine im Sinken begriffene Sonne, das Kornfeld eher für einen Sommer als für einen Herbst. In der Jahreszeitenikonographie steht die Kornernte für August, den Monat, in dem der Sommer sich seinem Ende zuneigt. Doch wie liest man den abgestorbenen Baum? Gleich als Todesverweis, womit dann doch ein Weg vom Kreuz des ersten Blatte zum Ende des Lebens im zweiten gewiesen wäre? Möglich ist das, wenn man weiß, dass das immer wieder berufene Credo Friedrichs lautet: „Nur durch den Tod zum ewigen Leben“.<sup>23</sup> Doch gezeigt ist es nicht.

Das ältere Ehepaar und der Bildbetrachter können allenfalls über Entsprechendes nachsinnen. Man kann das Gezeigte nur in dem Bewusstsein, dass der Zeichencharakter des Gezeigten nicht eindeutig ist, zeichenhaft lesen. Denn die Blätter bleiben auch Naturbild, wie schon Meyer nachdrücklich betont: „Ja, wäre es auch eine nach der Natur gezeichnete Aussicht, so gebührte darum dem Künstler nicht weniger Ehre; denn das Werk ist alsdann eine Bestätigung seines richtigen Urteils und Natursinnes ...“. Und wenig

später heißt es: „Am Charakteristischen der Darstellung mangelt es ebenfalls nicht“.<sup>24</sup> Das müssen wir wohl so verstehen, als empfinde Meyer Friedrichs Darstellung als gänzlich naturgemäß und seine Inszenierung dieses Natürlichen in der Weise angemessen, dass es dieses in seinem besonderen Charakter hervorkehre. Konventionell bleibt Meyer in seiner partiellen Kritik an den beiden Blättern.

Was ist das Ziel Friedrichs? Die Bäume werden zu „Denksteinen“ (Brenzano), gerade die fehlende ideale Ganzheit prädestiniert sie als Reflexionsgegenstände.<sup>25</sup> Nach klassischer Vorstellung wäre darin nur das von Hirt durchaus gerechtfertigte Subjektive der Natur aufgehoben. Wie dieses Subjektive der Moderne nach Vorstellung der Romantiker dennoch objektiv werden kann und so den ursprünglichen Charakter der Dinge offenbart, das wird Friedrich in der Zeit nach den Sepien, die eher noch unentschieden sind, durch eine bewusste Hervorkehrung der Form-Inhalt-Divergenz zu erreichen suchen. Das Formabstrakt wird er dann verstehen als einzig denkbare Möglichkeit auf Transzendentes, nicht direkt Darstellbares, sondern nur in der abstrakten Form Evozierbares zu verweisen, ohne Einbuße an Naturwahrheit.<sup>26</sup>

Geht man davon aus, dass das Charakteristische in tieferem Sinne für Künstler und Literaten um 1800 eine Kategorie ist, die aus dem Wunsch nach dem Zusammenfall von Besonderem und Allgemeinem, von Wirklichkeit und Ideal geboren ist – im Wissen darum, dass dies nicht darzustellen, sondern nur durch Leser oder Betrachter in bewusster Selbsttäuschung zu evozieren ist –, dann haftet der Kategorie etwas hochgradig Modernes an. Kunst kommt ein reflexives Potential zu – auf Kosten jeglicher Gewissheit.

- 1 Gregor Stemmrich, *Das Charakteristische in der Malerei. Statusprobleme der nicht mehr Schönen Künste und ihre theoretische Bewältigung* (=Akademische Abhandlungen zur Kunstgeschichte), Diss., Ruhr Universität Bochum, 1987, Verlag für Wissenschaft und Forschung, Berlin, 1994.
- 2 Ebd., S.9.
- 3 Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* [1756], in: Ders., *Kunsttheoretische Schriften*, Bd. 1 (=Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 330), Heintz, Baden-Baden, Straßburg, 1962, S.14. Stemmrich, op. cit., S.11.
- 4 Werner Busch, „Umrisszeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts“, in: Regine Timm (Hg.), *Buchillustration im 19. Jahrhundert* (=Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 15), Harrasowitz, Wiesbaden, 1988, S. 117-148.
- 5 Ebd., S. 118.
- 6 Ebd. S. 118-120. Schlegel-Zitat: August Wilhelm Schlegel, „Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse“, in: *Athenaeum. Zweiten Bandes erstes Stück*, Friedrich Frölich, Berlin, 1799, S. 207.
- 7 Aloys Hirt, „Versuch über das Kunstschöne“, in: *Die Horen*, Bd. 11, 3. Jg., 7. Stück, Cotta, Tübingen 1797, S. 1-37.
- 8 Wilhelm Hogarth, *Zergliederung der Schönheit*, übersetzt aus dem Englischen von Christob Mylius, Berlin, Potsdam, 1754, S. 2.
- 9 Hirt, op. cit., S. 34f. Stemmrich, op. cit., S. 65.
- 10 Ebd., S. 73.
- 11 Johan Wolfgang Goethe, *Einleitung in die Propyläen* [1798], in: Ders., *Werke, Hamburger Ausgabe*, Bd.12, 10. Aufl., C.H. Beck, München 1982, S. 46.
- 12 Ebd., S. 471.
- 13 Ebd.
- 14 Dazu ausführlich: Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I* (=Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 2), Suhrkamp, Frankfurt/M., 1974, S. 149-183.
- 15 Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Gebrüder Mann, Berlin, 1985, S. 13-132, zu Schlegel S. 44-47. Karl Konrad Polheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, Schönigh, München, Paderborn, Wien, 1966.
- 16 Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, C.H. Beck, München, 2000, S. 28f.
- 17 [Heinrich Meyer], „Siebente Weimarerische Kunstausstellung vom Jahre 1805“, in: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*, 3. Jg., Bd. 1, 1806, S. 1-12, zit. nach: Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig (Hg.), *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, Prestel, München, 1973, S. 64.
- 18 Reinhard Zimmermann, „Das Geheimnis des Grabes und der Zukunft. Caspar David Friedrichs 'Gedanken' in den Bilderpaaren“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 42, 2000, S. 187-257. Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, C.H. Beck, München, 2003, S.142-158.
- 19 Ebd., S. 46-81.
- 20 Zu Recht bemerkt von Christa Lichtenstern, „Beobachtungen zum Dialog Goethe- Caspar David Friedrich“, in: *Baltische Studien*, N.F. 60, 1974, S. 79.
- 21 Busch 2003, op.cit., S. 37-39, 75f., 80, zu den Trümmern der alten Kirche S. 159f., 164, 187.
- 22 Werner Busch, „Von unvorstellbaren bis zu unvorstellbaren Zeiten. Caspar David Friedrich und die Tradition der Jahreszeiten“, in: Andreas Blühm (Hg.), *Ausst.-Kat., Philipp Otto Runge – Caspar David Friedrich. Im Lauf der Zeit*, Van Gogh Museum, Amsterdam, Waanders, Zwolle, 1996, S. 17-32. *An der Wiege der Romantik. Caspar David Friedrichs „Jahreszeiten“ von 1803*, Ausst.-Kat., Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, 2006.
- 23 Busch 2003, op.cit., S. 38. Dazu ausführlich: Johannes Grave, *Glaubensbild und Bildkritik*, Diaphanes, Zürich, 2011, S. 33-61.
- 24 Börsch-Supan, Jähnig, op.cit., S. 64.
- 25 Horst Meixner, „Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos ‚Godwi‘. Ein Beitrag zur romantischen Allegorie“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Jg. 11, 1967, S. 435-468.
- 26 Werner Busch, „Friedrichs Bildverständnis“, in: *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*, Ausst.-Kat., Museum Folkwang Essen, Hamburger Kunsthalle, Hirmer, München, 2006, S. 32-47.