

Werner Busch

Caspar David Friedrichs Selbsterkundung

In der Gegenwartskunst ist das Porträt ohne Porträtähnlichkeit zu einem eigenen Thema geworden.¹ Dadurch, dass im mitgelieferten Titel dieser Bilder der Porträtbegriff auftaucht, sieht sich der Betrachter veranlasst, die Behauptung, es handle sich um ein Porträt an der ebenso ausdrücklichen Verweigerung des Porträtcharakters der Darstellung zu messen. Er wird über Grundprobleme zu reflektieren haben: Ist ein Porträt überhaupt in der Lage, durch die Wiedergabe der äußeren Erscheinung des Porträtierten etwas vom Wesen des Dargestellten zu fassen? Wie ist generell das Verhältnis von Außen und Innen zu bestimmen? Gibt es so etwas wie unverwechselbare Individualität und wie wäre sie zu denken? Ist das Wesen eines Dargestellten zeichenhaft zu verdeutlichen? Kann es dafür verbindliche Zeichen geben? Oder gibt es so etwas wie ›reinen‹ künstlerischen Ausdruck, der nicht zeichenhaft gerinnt und dennoch wirksam ist? Schließlich: Wenn in der Gegenwart grundsätzliche Zweifel an der Möglichkeit einer Definition von Identität und Selbstbestimmung geäußert werden, dann ist das Porträt notwendig in einer Krise – oder an seinem Ende? Die Frage ist auch hier: Seit wann existieren derartige Zweifel?

Es gibt sie wohl seit dem 18. Jahrhundert, als fortschreitend, beginnend mit Locke 1690, über menschliche Bewusstseinsbildung nachgedacht wurde. Am einschlägigsten hat vielleicht Laurence Sterne das Problem in einer absurden Szene des 33. Kapitels des 7. Buches von *Tristram Shandy*, das 1765 zusammen mit dem 8. Buch erschien, auf den Punkt gebracht: »Mein guter Freund, sagte ich, so wahr ich ich bin und Sie Sie sind – wer aber sind Sie? sagte er. – Bringen Sie mich bitte nicht in Verwirrung, sagte ich.«² Laurence Sterne wusste nicht nur, dass die Bestimmung der eigenen Identität problematisch ist, sondern auch dass die Unsicherheit in Fragen der Definition des ›Ich‹ auch Konsequenzen für die künstlerische Produktion hat: Sie erscheint ihm nicht als wirklich steuerbar; Darstellungsabsicht und das Resultat der Darstellung stehen nicht in einem Eins-zu-Eins-Verhältnis. Auch diese Erfahrung bringt Sterne auf eine einschlägige Formel: beim Schreiben – wieder von *Tristram Shandy*, den es ja als Person vorzustellen gilt – führt nicht der Autor die Feder, sondern die Feder führt ihn.³ Dies produktionsästhetische Problem hat Konsequenzen für die Interpretation von Dargestelltem, wie Laurence Sterne in diesem Zusammenhang unübertrefflich formuliert: Da nicht der Autor die Feder, sondern die Feder ihn führt, muss man nicht ihn nach dem Sinn seiner Darstellung fragen, sondern seine Feder.⁴ Soll heißen: nicht das Dargestellte, sondern nur die Art und Weise der Darstellung ist aussagekräftig. Die Konsequenzen einer tendenziellen Trennung von Form und Inhalt sind, auf das Porträt zur Anwendung gebracht, einschneidend. Wenn der Ausdruck eines Gegenstandes gegenstandsunabhängig zu steuern ist, dann ist die Einsicht, dass Sein und Schein zweierlei sind, naheliegend.

So wie Wilhelm Meister meint, nur als Schauspieler mit sich eins sein zu können und zwar insofern, als er im Theater auch Adelsrollen übernehmen kann, denn nur der Adel besitze aufgrund ererbter Selbstsicherheit zum Ausdruck gebrachte Identität,⁵ so sieht Sir Joshua Reynolds allein in der Tradition klassischer Kunst eine Einheit von Form und Inhalt, vor allem einen normativen Konsens über das künstlerische Ideal aufgehoben – und eben diesen Konsens erfährt er als für

die Gegenwart und für sich als Künstler verloren. Im 15. und letzten Diskurs von 1790 heißt es bei ihm:

»Im Verfolg dieser großen Kunst [gemeint: des hohen Stils eines Michelangelo] muss eingestanden werden, dass wir unter größeren Schwierigkeiten arbeiten als die, die im Zeitalter ihrer Entdeckung geboren wurden und deren Sinn von Kindertagen an diesen Stil gewöhnt war; sie lernten ihn als Sprache, als ihre Muttersprache. [...] Wir [dagegen] sind gezwungen, in diesen späteren Zeiten zu einer Art Grammatik und Wörterbuch Zuflucht zu nehmen, als dem einzigen Weg, eine tote Sprache wiederzuerlangen.«⁶

Wenn es aber kein die Zeit aufhebendes Ideal mehr gibt, die Differenz der Gegenwart zu allem Vergangenen deutlich wird, dann ist die Zeit nicht nur unaufhaltsam verfließend – oder mit Laurence Sterne gesprochen: »Während Du Deine Locke drehst – siehe! – wird sie grau«⁷ –, sondern jede Person wird in jedem Moment eine andere, ändert sich in der Zeit – »tempera mutantur, nos et mutamur in illis« – mit schwerwiegenden Konsequenzen für die Charakterbestimmung, zumal das Verhältnis von Körper und Seele nicht zu bestimmen ist: »Unsere Geister scheinen nicht durch den Körper durch, sondern sind von einer dunklen Hülle unkrystallisierten Fleisches und Blutes umgeben, so dass wir also, wenn wir bis zum spezifischen Charakter des Menschen vordringen wollen, einen anderen Weg einschlagen müssen.«⁸ Eben diese Erfahrung ist in der Gattung des zeitgenössischen ungegenständlichen Porträts zum Thema gemacht worden. Marc Quinn etwa füllt sein eigenes Blut in gläserne Kopfskulpturen, die auf dem Abguss seines eigenen Kopfes basieren und verhindert die Kristallisation des Blutes durch Anschluss an ein Kühlaggregat.⁹ Der Abguss liefert die größte Naturnähe, das Blut den Lebensstoff, und doch erfahren wir vom Wesen des Dargestellten nichts. Bei allem Anspielungsreichtum dieser Kopfskulptur, die Aussagen zum Porträtproblem sind eindeutig: Größtmögliche Annäherung an eine Person entfernt sie nur umso mehr.

Das Scheitern der Französischen Revolution war nicht dazu angetan, um Identitätsgefühle zu stärken, so sehr man das Wesen des ›Ich‹ zu erforschen und philosophisch zu bestimmen suchte. In der Französischen Revolution wurde die Psychologie als universitäre Disziplin etabliert,¹⁰ Karl Philipp Moritz hat mit *Anton Reiser* den ersten »psychologischen Roman«, wie es im Untertitel heißt, geschrieben und das *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* herausgegeben, in dem sich ungezählte Fallstudien finden, die einerseits zeigen, dass man nach Gesetzmäßigkeiten in den Lebensläufen sucht – nicht umsonst führte das ›Magazin‹ als Obertitel das griechische »Erkenne Dich selbst« –, die andererseits aber überdeutlich machen, dass – wie Moritz schon im Vorwort formuliert – wir uns als Seelendeuter in einem Labyrinth befinden.¹¹ Johann Gottlieb Fichte propagiert die Selbstsetzung des ›Ich‹. Doch je mehr über das ›Ich‹ nachgedacht wird, umso mehr entzieht es sich im individuellen Fall der Kenntnis. Und je mehr es sich der Kenntnis entzieht, umso unverbundlicher und äußerlicher werden die Zeichen zur Darstellung von Individualität – bis zu dem Punkt, an dem ein Bruch zwischen Innen und Außen schmerzlich empfunden wird. Die Romantik reagierte darauf mit dem Versuch einer Remythologisierung, allerdings ist das Verfahren, das sie dabei verwandte, das einer forcierten Ästhetisierung, die einen Vorschein wieder gewonnener Identität und Ganzheit entwarf. Am Beispiel Caspar David Friedrichs sei versucht, die praktischen Konsequenzen dieser Suche nach einer Neubestimmung des Selbst zu verfolgen.

Selbstbildnisse gibt es bei Friedrich nur als Zeichnungen und nur im Frühwerk von 1800 – 1810.¹² Wirklich repräsentativ ist nur das letzte, 1810 zu datierende. Die vorherigen sind entweder Ausdrucksstudien, Freundesgaben oder Momentaufnahmen. Eine Zeichnung allerdings zeigt ihn im strengen Profil, sie ist Vorlage für einen kleinen Holzschnitt, den sein Bruder fertigte.¹³ Auch

hier könnte man daran denken, dass Friedrich die Holzschnitte an Freunde verteilt hat. Die Form hat einen gewissen Dokumentcharakter – das Profil fixiert den Dargestellten – eine anspruchsvolle Demonstration seiner Profession ist auch dieses Bildnis nicht. Eine weitere Selbstbildnisdarstellung, ebenfalls in fast vollständigem Profil, gibt ihn mit halbrundem Brustausschnitt und gleichmäßigen Schraffuren.¹⁴ Dieser Typus folgte einem konventionellen Verfahren für Porträtgraphik, Albumblätter können so aussehen.

So fällt aus dieser Gruppe nur die 1810 zu datierende Berliner Zeichnung heraus (Farbtafel 4).¹⁵ Der seltsam Forschende, unmittelbar auf den Betrachter gerichtete Blick aus großen Augen, mit dem rechten erleuchteten Auge fast genau im Bildzentrum, hat immer fasziniert, selbst wenn es sich bei dieser Platzierung, der notwendig etwas Bannendes eignet, um eine alte Porträtpraxis handelt. Die Forschung kommt für dieses Selbstbildnis erstaunlicherweise zu diametral entgegen gesetzten Deutungsvorschlägen. So heißt es etwa: »In der Berliner Zeichnung hat sich Friedrich zum Ossianischen Seher, zum »Propheten der Natur« stilisiert.«¹⁶ Oder aber: Das Selbstbildnis liefere »Friedrichs theatralischste Blickdarstellung« in einer »augenscheinlichen Karikatur romantischer Ich-Bezogenheit«.¹⁷ Ferner: »Das Dämonische in Friedrichs Blick ist nicht zuletzt auf die Gesamtkomposition der Zeichnung zurückzuführen.«¹⁸ Dagegen schreibt ein anderer Interpret: »Die Einfachheit in der Selbstdarstellung lässt weder überschäumendes Selbstgefühl zu, noch prophetische Erleuchtung. Dies uneitle Sich-Selbst-Befragen kennzeichnet nicht nur dieses Bildnis, sondern Friedrichs Leben und Denken. Insofern ist die Zeichnung ohne jede Selbststilisierung.«¹⁹

Was nun: theatralische Selbststilisierung oder uneitle Selbstbescheidung? Kann die Entscheidung darüber Ermessensfrage sein? Mit einem kleinen Experiment kann man verständlich machen, wie derartige Extrempositionen überhaupt möglich waren. Hält man nämlich mit der Hand die rechte beleuchtete Gesichtshälfte zu und lässt nur das aus dem Verschatteten herausragende dunkle linke Auge wirksam werden, so wird man alles Verständnis für die Behauptung der theatralischen Selbststilisierung aufbringen. Das Auge gewinnt etwas extrem Fixierendes, Drohendes, Geheimnisvolles, man mag in der Tat an die »Nachtseite« der Romantik denken, von der 1808 Gottlieb Heinrich von Schubert spricht.²⁰ Verdeckt man jedoch die dunkle linke Gesichtshälfte und schaut in das zentrale große rechte Auge, so erscheint es mild, gar nicht forschend-stechend, eher ein wenig melancholisch. Lässt man beide Augen, das gesamte Gesicht zur Wirkung kommen, so schwächen sich die unterschiedlichen Augen wechselseitig ab, ohne sich in ihrem grundsätzlichen Ausdruckscharakter allerdings aufzuheben.

So hat Friedrich selbst offenbar beides in seinem Gesicht angelegt, und die Forschung hat das eine oder andere als vermeintlich vorherrschende Ausdrucksdimension entsprechend dem jeweils vorgefassten Bild von Friedrich gewählt: das eine Mal wurde Friedrich als in seiner Psyche gefährdeter Frühromantiker in der Tradition von Friedrich Schlegel, Novalis oder Tieck, ein am Abgrund des eigenen Ich balancierender Pathetiker verstanden, das andere Mal dagegen als sich selbst zurücknehmender scheuer, mit Demut seinen protestantischen Gedanken hingeegebener Melancholiker, dem jede Form von Selbstüberhebung als Frevel vorgekommen wäre. 1810 war Friedrich auf einem der wenigen Höhepunkte seines Lebens angelangt. Er hat die Pendants *Abtei im Eichwald* und *Mönch am Meer* in Berlin ausgestellt, sie wurden zu Tagesgesprächen der Kritik und vom preußischen Kronprinzen gekauft, nachfolgend wurde Friedrich zum Mitglied der Berliner Akademie gewählt.²¹ In der Tat konnte es erscheinen, dass einige Jahre nach dem frühromantischen Durchbruch der Literatur nun auch die Bildende Kunst ihre Galionsfigur gefunden habe.

Dagegen spricht nur, dass Friedrich selbst sich nicht eingemeinden lassen wollte. Das frühromantische Denken mag ihn fasziniert haben, doch seine religiöse Grundüberzeugung beförderte ihn immer wieder, durchaus schmerzlich empfunden, auf den Boden der Tatsachen irdischer Existenz zurück. Die Selbstbildniszeichnung von 1810 mag im Zuge des Erfolgs für einen Moment ein wenig auftrumpfend scheinen, und diese Bipolarität von Friedrichs Seele demonstriert haben. Dies geschah jedoch wohl nur Freunden gegenüber, denn es spricht manches dafür, dass auch diese Zeichnung eine Freundesgabe war. Sie stammt aus dem Besitz von Oberst Rühle von Lilienstern, der ihn gerade vehement im Zusammenhang mit dem *Tetschener Altar* im sogenannten Ramdohr-Streit verteidigt hatte.²² Die Ausdrucksdimension des Blattes wird noch durch etwas anderes gesteuert. Während die Selbstbildniszeichnungen mit halbrundem Brustabschnitt den Kopf eher auf dem Blatt schweben lassen, lastet auf der Berliner Zeichnung die Figur auf dem unteren Rand geradezu auf und über dem Kopf entsteht ungewöhnlicher Freiraum. Es ist, als würde Friedrich an einem Fenster stehen und über die Brüstung schauen. Auch hier ist die Wirkung eine doppelte: Einerseits kommt er uns durch die Platzierung noch einmal besonders nahe und erscheint besonders präsent, andererseits wirkt er so ein wenig reduziert, füllt das ›Fenster‹ nicht gänzlich aus: wiederum ein Mehr und ein Weniger zugleich.

Nach dem Berliner Selbstbildnis hat Friedrich sein Ebenbild nicht noch einmal durch den Blick in den Spiegel festgehalten. Bei dem einen oder anderen Gemälde kann man vermuten, dass er mit auf den Bildern Dargestellten auf sich selbst anspielt, angefangen mit dem *Mönch am Meer* über die *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* bis zu den *Lebensstufen*, doch um Porträtähnlichkeit geht es nicht mehr, zumal es sich bei den Figuren fast durchgehend um Rückenfiguren handelt, die zwar unsere Projektion und Identifikation herausfordern mögen, aber nicht definitiv zu bestimmen sind, sie sind eher Projektionsfläche. Es fragt sich, warum es nach 1810 kein Selbstbildnis mehr von Friedrich gegeben hat, und die andere Frage ist, ob an die Stelle der Selbstbildnisse etwas tritt, das den Verlust des Glaubens an die Möglichkeit, das Wesen einer Person und sei sie die eigene, im Porträt zur Anschauung zu bringen, kompensieren kann.

Es scheint so zu sein, dass dem Fakt, dass es nach 1810 kein Selbstporträt Friedrichs mehr gibt, die Tatsache entspricht, dass keines von Friedrichs Bildern signiert ist. Signatur und Datierung finden sich allein auf reinen Studienzeichnungen, Signaturen selten, Datierungen häufiger. Offenbar will Friedrich für sich dokumentieren, das habe ich dann und dann und an diesem Ort festgehalten, und zwar für die eigene Erinnerung und für etwaige spätere passende Verwendung. Friedrich hat bei den Studienzeichnungen durchaus einen ausgeprägten Objektivitätsanspruch. Die Bedingungen, unter denen der dargestellte Gegenstand erfasst wurde, werden sorgfältig festgehalten: Entfernung, Blickwinkel, Lichtbedingungen. Und unter all diesen Bedingungen werden die zeichnerischen Aufnahmen ins Bild übernommen, mit anderen ebenso sorgfältig aufgenommenen Studien kombiniert und zu einer neuen, nun allein vom Künstler veranlassten Ordnung gefügt.²³ So ist das Resultat in seinen Teilen ›naturnüchtern‹, als Ganzes jedoch künstlerische Erfindung. Die vom Künstler gestiftete Bildordnung ist unmittelbar erfahrbar, selbst wenn wir nicht gleich sagen können, woher sie rührt. Die Bildgestalt ist als abstrakte Form spürbar. Das heißt aber auch, dass sie in eine gewisse Konkurrenz zur gleichzeitig wirksamen Naturillusion tritt. Anders ausgedrückt: Form und Inhalt können tendenziell getrennt erfahren werden. Oder noch anders: Die Bildfigur ist das eigentliche Interpretament, das dem Dargestellten seinen Sinn erst eigentlich gibt.

Da aber die Bildfigur abstrakter Natur ist – Friedrich verwendet geometrische Modelle und Figuren: Symmetrie, Parabel, Hyperbel, Ellipse –,²⁴ kann sie nur ästhetisch zur Wirkung kommen, sie mag noch so sehr in manchem dem Naturbild entsprechen. Wenn sie aber nur ästhetisch zur Wirkung kommt, dann ist der Anteil der Betrachtenden an der Sinnbeimessung für die Gesamtheit der Gegenstände nicht gering. Sicherlich hat der Einzelgegenstand seine tradierten Konnotationen, ist nicht frei von einer zeichenhaften Verweisdimension – der Fels als Fels des Glaubens, die Eiche als Symbol des Beharrens, auch von altdeutscher Kraft – und sie schwingen im Rezeptionsprozess notwendig auch mit. Und auch die Kombination von Gegenständen und Zeichenbedeutung mag auf geläufige Bedeutungshorizonte verweisen – und doch ist die Zusammenhangstiftung über die ästhetisch wirksame Bildfigur alles andere als eine definitive Sinnfestschreibung, allenfalls eine Richtungsvorgabe, denn zuviel bleibt unbestimmt.

Friedrichs Bilder erzählen keine Geschichte, sondern zeigen Zuständliches, das Personal im Bild hat über das, was es sieht, genauso zu reflektieren, wie wir vor dem Bild, und das Ziel der Reflexion ist nicht angegeben. Wir können den Gegenstand auf uns wirken lassen, das Bild in seiner Zuständlichkeit lässt uns Zeit dazu. Zwar sehen wir Grundgegebenheiten wie Sonnenaufgang oder Sonnenuntergang, wie Ankunft oder Abfahrt, aber was anfängt oder zu Ende geht, wohin die Reise geht oder von woher die Fahrenden kommen, das können wir nicht mit Bestimmtheit sagen. Es mag Frühling sein oder Herbst, das Bildpersonal mag auf eine ferne Stadt oder aufs Meer, in den Wald oder auf unendlich ferne Berge schauen. Wir werden sagen können, dass im Naturbild etwas aufscheint oder verlöscht, wir mögen in allem Dunkel einen Hoffnungsschimmer entdecken. Wir mögen gar zu der Überzeugung kommen, dass Friedrich in Variationen immer wieder versucht, seiner Grundüberzeugung – nur durch den Tod zum ewigen Leben zu kommen – Ausdruck zu verleihen, indem er einen begehbaren Vordergrund mit einem nicht über einen Mittelgrund vermittelten Hintergrund als ungreifbare Ferne konfrontiert: Die Überbrückung von vorne nach hinten, im Bild nicht gegeben, haben wir zu leisten, ohne Gewähr. Vor einer Reihe von Friedrichschen Landschaftsbildern erfahren wir eine ausgeprägte Verunsicherung, da wir der Landschaft gegenüber keinen Stand finden können. Sie erschließt sich uns nicht einladend, hebt eine Perspektiverfahrung auf, vermittelt uns eine Schwebefahrt oder direkter: lässt uns den Boden unter den Füßen verlieren. Die Erfahrung der Verunsicherung machen wir, sie kann das Bild mit einer besonderen nicht-erzählerischen Sprache, seiner besonderen Wirkweise stiften, doch wofür genau die Verunsicherung einsteht, das sagt das Bild nicht, es ist nicht in einen definitiven Text übersetzbar.²⁵

Wie, so muss man fragen, kann sich der Künstler dennoch dem Bild unverwechselbar einschreiben? Friedrich signiert kein Werk und erwartet doch, dass wir seine Werke erkennen. Das Faktum kann man versuchen, auf unterschiedliche Weise zu lesen. Zum einen handelt es sich sicherlich um einen Demutsgestus, der dem frommen Protestanten ansteht. Nicht er ist wichtig, Gott gegenüber ohnedies nur ein Staubkorn; die Arbeit am Bild ist Gottesdienst, sie stellt den Versuch dar, in der Natur die Signatur Gottes zu finden, nicht die eigene zum Ausdruck zu bringen. Jedes Bild ist ein Annäherungsversuch, in dem Wissen, dass das Ziel nicht zu erreichen, allenfalls zu evozieren ist. Doch der Verzicht auf Signatur kann auch als Hinweis darauf gelesen werden, dass die Annäherungsversuche in ihrer absoluten Konzentration, in ihrer bewussten Ausschaltung alles Ablenkenden, Alltäglichen, Bedingten, in ihrer Unbedingtheit, die sich in der paradoxen Doppelbestimmung von absoluter Hingabe an das Naturdetail und abstrakter Bildfigur äußert, als so unverwechselbar erscheinen, dass sie der Signatur nicht bedürfen.

Friedrich arbeitet mit einer, wohl aus der Sepiatradition, in der er begonnen hat, stammenden Lasurtechnik. Mit jeder zusätzlich aufgetragenen Lasur ändert sich der Ausdruck des Bildes, das damit ein anderes wird, ohne dass gegenständlich etwas verändert worden wäre. Das heißt, auch die Lasurtechnik weist den Künstler auf die Möglichkeit abstrakter Ausdruckssteuerung hin. Zugleich aber stellt sie ihn auch vor das Problem, dass er nur schwer zu sagen vermag, wann sein Bild vollendet ist. Je nach Stimmung könnte er den Wunsch haben, eine weitere Lasur aufzutragen. Im Spätwerk von Friedrich führt dies dazu, dass er bei verdüstem Gemüt seine Bilder bis zur Unkenntlichkeit verdunkeln kann.²⁶ So kann auch die Lasurtechnik Ausdruck eines verunsicherten ›Ich‹ sein. Das Bild stiftet nicht mehr objektiven Sinn, sondern ist Ausdruck subjektiver, noch dazu momentaner Befindlichkeit, dem kann auch nicht der gegenständlich gegebene Sinnhorizont steuern. Der Blick auf ihn geschieht aus relativer, immer wieder neu eingennommener Perspektive. So sagt uns der Verzicht auf Signatur durch Friedrich auch, dass unser Anteil an der Sinnstiftung konstitutiv, aber ebenfalls relativ ist. Das spürbare Formgerüst jedoch, das ein ästhetischer Mittler für eine vom Künstler gewünschte Rezeptionsform ist,²⁷ ein Wegweiser, ist zugleich auch versteckte Signatur, die, wie bei Dürers berühmtem Selbstbildnis von 1500, auf den absoluten göttlichen Ursprung aller Kunstbildung verweist. Wie bei Dürer ist dies ebenso von christlicher Demut wie von höchstem Anspruch getragen.²⁸

- 1 *Porträt ohne Antlitz. Abstrakte Strategien in der Bildniskunst*, hrsg. von Dirk Luckow und Petra Gördüren, Ausst. Kat., Kunsthalle zu Kiel 2004; Petra Gördüren, *Das Porträt nach dem Porträt. Positionen der Bildniskunst im späten 20. Jahrhundert*, phil. Diss. Freie Universität Berlin 2008.
- 2 Lawrence Sterne, *Das Leben und die Ansichten Tristram Shandys*, übers. von Rudolf Kassner, München o.J., S. 616.
- 3 Ebd., 6. Buch, 6. Kap., S. 470; vgl. auch ebd., 8. Buch, 2. Kap., S. 634f.
- 4 Ebd., 6. Buch, 6. Kap., S. 490.
- 5 Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (= Goethes Werke, Bd. VII, Romane und Novellen II, Hamburger Ausgabe, hrsg. von Erich Trunz), München 1982, 5. Buch, 3. Kap., S. 290f.
- 6 Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, hrsg. von Robert R. Wark, New Haven/London 1988, S. 278.
- 7 Sterne o.J., wie Anm. 2, 9. Buch, 8. Kap., S. 717.
- 8 Ebd., 1. Buch, 23. Kap., S. 93.
- 9 Monika Wagner, *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, S. 228–231; die in Anm. 1 zitierte Dissertation von Petra Gördüren enthält ein ausführliches Kapitel zu Marc Quinn.
- 10 Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* (zuerst Paris 1961), Frankfurt a.M. 1973; Klaus Dörner, *Bürger und Irre. Zur Sozialgeschichte und Wissenschaftssoziologie der Psychiatrie*, Frankfurt am Main 1975, Kap. 3, Frankreich, S. 119–189.
- 11 Karl Philipp Moritz, *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, 10 Bde., (1783–1793) (= Karl Philipp Moritz, Die Schriften in 30 Bde., hrsg. von Uwe Nettelbeck), Nörtlingen 1986, hier: Bd. 1, 1. Stück, S. 7.
- 12 Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähmig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat. Nr. 36, 37, 72–75, 142, 170 (im Folgenden BS und Nr.); Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, München, Berlin 2008, S. 127–133, 191–201.
- 13 BS 73 und 74.
- 14 BS 142.
- 15 BS 170. Werner Busch, »Caspar David Friedrich. Selbstbildnis. 1810«, in: Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen (Hrsg.), *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005, S. 118f. (der vorliegende Text geht von dieser Analyse aus).
- 16 Werner Sumowski, *Caspar David Friedrich-Studien*, Wiesbaden 1970, S. 93.
- 17 Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt*, München 1989, S. 81.
- 18 Ebd., S. 82.

- 19 Jens Christian Jensen, *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, Köln 31999, S. 18, siehe jedoch von demselben Autor kurz zuvor die eher gegenteilige Deutung, S. 15–17.
- 20 Gotthilf Heinrich von Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden 1808.
- 21 Zum *Mönch am Meer* und seinem Pendant: Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 46–81.
- 22 Sigrid Hinz (Hrsg.), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Berlin 1984, S. 183–195.
- 23 Zur Friedrichs Werkprozess auf der Basis der Zeichnungen: Busch 2003, wie Anm. 21, S. 82–141.
- 24 Siehe ebd., S. 123–128, S. 138–141, S. 165–169.
- 25 Zur Friedrichs besonderer Bildersprache: Werner Busch, »Friedrichs Bildverständnis«, in: *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*, hrsg. von Hubertus Gafner, Ausst. Kat., Museum Folkwang Essen; Hamburger Kunsthalle, München 2006, S. 32–47.
- 26 BS 350, 391–93, 453.
- 27 Den Begriff des Mittlers scheint Friedrich von Schleiermacher zu adaptieren: Busch 2003, wie Anm. 21, S. 161–169.
- 28 Fedja Anzelewsky, *Dürer-Studien*, Berlin 1983, Kap. »Das Selbstbildnis von 1500«, S. 90–100; Rudolf Preimesberger, »Albrecht Dürer: »[...] propriis sic [...] coloribus« (1500)«, in: ders., Hannah Baader und Nicola Suthor (Hrsg.), *Porträt* (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2), Berlin 1999, S. 210–219 (mit Lit.).