

CASPAR DAVID FRIEDRICHS GEMÄLDE ›DER JUNOTEMPEL VON AGRIGENT‹

ZUR BEDEUTUNG DER ITALIENISCHEN UND DER NORDISCHEN LANDSCHAFT BEI FRIEDRICH

Von Helmut Börsch-Supan

Hermann Beenken veröffentlichte 1943 in der Zeitschrift ›Die Kunst‹ mit einer guten Farbtafel eine Mondscheinlandschaft mit dem sogenannten Tempel der Juno Lacina in Agrigent als ein Werk von Carl Gustav Carus (Abb. 1)¹. Man sieht gegen die Ostseite des Tempels von dem etwa 15 Meter weiter östlich gelegenen Brandopferaltar aus, dessen Reste im Vordergrund erscheinen. Im Hintergrund geht der Blick auf das afrikanische Meer.

1951 wurde das Bild vom Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund auf Schloß Cappenberg erworben und seitdem mehrfach besprochen². Ein Zweifel an der Autorschaft von Carus wurde bisher nicht geäußert. Beenken selbst allerdings bekennt, er habe zeitweise angenommen, das Bild stamme von Friedrich. Beeindruckt von dem Niveau, das Carus in einigen seiner Werke erreichte, ging Beenken so weit, seine Urhebererschaft bei Gemälden wie dem ›Frühschnee‹ der Hamburger Kunsthalle³ oder bei dem Bild ›Mann und Frau in Betrachtung des Mondes‹ in der Nationalgalerie⁴ zu erwägen, die heute als Werke Friedrichs gesichert sind. Die Forschungen von Marianne Prause haben auf diesem Gebiet viele Fragen geklärt⁵.

Bei dem ›Junotempel von Agrigent‹ vergleicht Beenken ganz überzeugend das Buschwerk rechts neben dem Tempel mit ähnlichem auf dem Berliner ›Nebel im Elbtal‹⁶ oder die Spiegelung des Mondes mit dem ›Mondaufgang am Meer‹⁷. Auch die »zarten Wolkengebilde des Himmels« erinnern Beenken an Friedrich, »und ist nicht Friedrichschen Geistes auch diese ganze Umformung südlicher Landschaft ins Nordische, die Ruine als das stumme und große Mal einer längst erstorbenen Vergangenheit gegen die unendliche Weite gestellt?« fragt Beenken schließlich mit Recht.

Den Beweis für eine Zuschreibung an Carus sollte jedoch eine Stelle in dessen viertem Teil der ›Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten‹ erbringen, wo Carus 1854 berichtet: »... aus Italien von unserem

Reisenden (seinem Sohn Albert) erhielten wir fleißig Briefe, unter welchen vorzüglich die sizilianischen Schilderungen uns und den Freunden große Freude machten, so daß mir dadurch sogar zu einigen Kohlezeichnungen italienischen Stils, ja endlich selbst zu einem großen, im Charakter silizianischer Ruinen komponiertem Ölbilde Veranlassung gegeben wurde«⁸. Nach Ansicht Beenkens ist das Dortmunder Gemälde dieses Ölbild.

Dagegen sprechen zwei Argumente. Ein so bestimmtes Motiv wie der Junotempel wäre von Carus gewiß nicht mit einer unpräzisen Wendung wie »im Charakter sizilianischer Ruinen komponiert« beschrieben worden. Man wird sich unter dem Bild von 1854 eher eine ideale Komposition vorstellen dürfen. Gewichtiger ist jedoch der Einwand, daß das meisterhafte Bild im Spätwerk von Carus stilistisch undenkbar ist. Carus hatte sich damals von Friedrich bereits so weit entfernt, daß er anlässlich der 1842 zu Ehren Christoph August Tiedges veranstalteten Ausstellung in Dresden bemerkte: »Eine Menge alter, fast vergessener Bildgespenster von Matthäi, Klengel, Hartmann standen da wieder auf und sehen sich gelangweilt an, selbst einiges von Friedrich nahm sich damals schon etwas wunderlich aus, gleichwie einiges Frühere von mir selbst.«⁹. Die Kohlezeichnungen aus der Spätzeit von Carus zeigen einen breiten, aufgelösten und weichen Strich, der mit der tektonischen Haltung des Dortmunder Bildes unvereinbar ist.

Damit wird das Gemälde frei für den Versuch, es in das Oeuvre Friedrichs einzuordnen. Beenken selbst hat überzeugende Motivvergleiche durchgeführt, die sich noch erweitern lassen. Die gestaffelten, sanft schwingenden Bergkonture erinnern an die Berliner ›Riesengebirgslandschaft‹¹⁰, der mit Steinquadern belegte Vordergrund an die ›Augustusbrücke‹¹¹. Die Denkweise Friedrichs äußert sich auch in der Art, wie er die wahrscheinlich für das Bild benutzte Vorlage verändert. Rave hat die Verwandtschaft mit einem Aquatintablatt von Franz Hegi nach Carl Lud-



1 Caspar David Friedrich, Der Junotempel von Agrigent. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund

wig Frommel gesehen (Abb. 2), das 1826 in Paris als Illustration zu einer der Herzogin von Berry gewidmeten ›Voyage pittoresque en Sicile‹ erschien¹². Die Stafage, die Mutter mit dem Kind im Vordergrund und die Touristen bei der Ruine, sind weggelassen ebenso wie die Vegetation. Damit sind die Übergänge zwischen Geschichte und Gegenwart, zwischen genialer Kunstleistung und schlichtem Volkstum, zwischen Bauwerk und Natur unterbrochen. Ein paar Trümmer links neben dem Tempel sind in Klippen umgedeutet, die an das Elbsandsteingebirge erinnern.

Die Bäume rechts versinnbildlichen ein Leben, das sich nur mühsam in der öden Umgebung erhalten kann. Der Vordergrund und das Felsplateau mit dem Tempel sind zu einer Form zusammengezogen, besonders auch durch die Steinblöcke am linken Bildrand, die sich auf der Vorlage nicht finden. Zwischen dem Steinpflaster des Vordergrundes und dem gewachsenen Fels läßt Friedrich den Boden absinken und verdeutlicht diese Senkung auch noch durch

einen abrutschenden Quader. Es entsteht ein dunkler Abgrund, der an Motive wie die Gruft in ›Huttens Grab‹¹³ denken läßt. Die vordere Terrasse und der Tempel sind zwar als zerklüftete und zerstörte, aber dennoch zusammenhängende Gestaltung dem Hintergrund mit den Bergen, dem Meer, dem Himmel und dem Mond als weiträumiger und beruhigter Erscheinung einer Natur kontrastiert, die es in der Aquatintavedute so nicht gibt.

Die Idee des Bildes wird damit deutlich. Das vom Menschen Gemachte, sei es noch so großartig, ist der Vergänglichkeit ausgeliefert. Es wirkt klein vor der Größe der Natur, die ein Gleichnis für die Ewigkeit ist. Der Mond, das Licht in der Nacht, ist ein Gleichnis für Christus, während der antike Tempel die überwundene heidnische Religion veranschaulicht. Er hat hier die gleiche Funktion wie das Hünengrab in den Gemälden ›Hünengrab im Schnee‹¹⁴ oder ›Neubrandenburg‹¹⁵.

Bereits um 1800 hat Friedrich in einer seiner Ra-

dierungen das Motiv der antiken Tempelruine in ganz ähnlichem Sinn benützt (Abb. 3)¹⁶. Der absterbende Baum und die Reste eines Peristyls versinnbildlichen den Untergang der heidnischen Religion. Die Säulen sind der Komposition dort eingefügt, wo der Gebirgszug des Hintergrundes sich am tiefsten senkt, um nach rechts in der Ferne zu einem gewaltigen Bergkegel anzusteigen, der formal das Gegengewicht und gedanklich die Antithese zu dem Denkmal der antiken Religion bildet. Der Berg ist damit als Symbol für den christlichen Gott sinnfällig gemacht. Einige Jahre später spricht Gotthilf Heinrich von Schubert bei der Interpretation des ›Herbst‹ aus einem verschollenen Jahreszeitenzyklus aus, daß mit einem dreigeteilten Berggipfel im Hintergrund die Trinität gemeint sei¹⁷. Das Gewässer, das in der Radierung Vorder- und Hintergrund trennt, ist als Sinnbild des Todes zu verstehen, als die Grenze, die überschritten werden muß, um aus der beengten irdischen Welt des Vordergrundes in die unendlich weite des Jenseits zu gelangen. Obgleich im Format bescheiden und in der Radier Technik unfrei und altertümlich, verrät das Blatt vielleicht deutlicher als die anderen frühen Radierungen den energischen Wil-

len Friedrichs, die Form und den Gegenstand in den Dienst einer Idee zu stellen. Raum und Fläche sind als Werte einer gedanklichen Gleichung benutzt. Die rebusartige Vereinzelung der Dinge und die Unwahrscheinlichkeit der landschaftlichen Szenerie, Merkmale von Friedrichs Stil, die erst später zu voller Reife gelangen und bis in das zweite Jahrzehnt hinein vorherrschen, sollten Verweise auf die gedankliche Aussage sein und wurden auch so begriffen. Gewiß enthält die Radierung auch einen polemischen Akzent gegen die Wiederbelebung der Antike im Klassizismus, der Friedrichs religiösen und historischen Vorstellungen widersprach.

Von der frühen Radierung unterscheidet sich das Dortmunder Gemälde durch eine weniger apodiktische und eher dialektische Aussage. Sie kann ein Licht auf die künstlerischen Strömungen werfen, gegen die Friedrich in seiner Spätzeit ankämpfte.

Friedrich benutzt das Aquatintablatt von Hegi, so will es scheinen, nicht nur als Vorlage, sondern auch als Zitat, das er als stellvertretend für die Italienvedute seiner Zeit nimmt und worauf er mit seinem Bild antwortet. Darin unterscheidet sich der ›Junotempel‹ von dem ›Hochgebirge‹¹⁸ und dem ›Watz-



2 Franz Hegi nach Carl Ludwig Frommel, Der Junotempel von Agrigent. Aquatinta

mann (Abb. 7), in denen er Studien von Carl Gustav Carus¹⁹ und August Heinrich²⁰ verwendete, ohne diese Künstler damit kritisieren zu wollen.

Während bei der Radierung jedes Mißverständnis als Italienedute von vornherein schon durch die archäologisch kaum denkbaren Formen des Tempels ausgeschlossen ist, wirkt das Dortmunder Bild auf den ersten Blick als Wiedergabe einer erlebten Naturstimmung. Jedem gebildeten Betrachter ist es freigestellt, sich mit der Feststellung des berühmten Gegenstandes zu begnügen; die eigentliche Aussage Friedrichs leitet den aufmerksam Sehenden dann jedoch in die entgegengesetzte Richtung und verkehrt das Positive, das touristisch Interessante, in die Negation. Diese Ironie ist ein Merkmal von Friedrichs Spätstil und setzt die in Öl gemalten Veduten der frühen zwanziger Jahre voraus. Sie wird an keinem Werk so deutlich wie an dem ›Junotempel‹. Obschon durch die Radierung im frühen Oeuvre vorbereitet, überrascht das Bild als ein italienisches Motiv im Schaffen Friedrichs. Um es sich hier zu erklären, muß das Verhältnis des Malers zu Italien erörtert werden.

Es ist bekannt, wie eng die Verbindung Friedrichs mit der Landschaft seiner Heimat war. Sie hatte nicht nur patriotischen, sondern sogar religiösen Charakter. Die Begriffe ›Heimat‹ und ›Heimkehr‹ haben für Friedrich einen eschatologischen Sinn. In dem Osloer Bild ›Greifswald im Mondschein‹ von 1817²¹, das dem Gedächtnisbild für Johann Emanuel Bremer eng verwandt ist²², wird das direkt ausgesprochen. Das Beiwort ›ossianisch‹, mit dem sein Interesse an der nordischen Landschaft schon früh gekennzeichnet wurde, erfaßt die Bedeutung der Bindung an den Norden nur oberflächlich. Wie wir aus einem Brief von Karl Ludwig von Knebel an seine Schwester Henriette vom 16. 7. 1811 wissen, plante Friedrich damals eine Reise nach Island²³. Dagegen lehnte er 1816 eine Einladung seines Freundes Johann Ludwig Gebhardt Lund, zu ihm nach Rom zu kommen, ab, obschon er in einem Aufenthalt im Süden etwas Verlockendes fand²⁴. Zugleich bemerkte er, daß er früher niemals an eine Reise nach Italien gedacht habe. In diese Zeit der Stilkrise nach den Befreiungskriegen gehört vermutlich auch eine Anekdote, die Adam Weise 1849, allerdings wohl nicht frei von Übertreibungen berichtet: »Wie bei jedem strebenden Künstler belebte auch ihn der Wunsch, Italien zu

besuchen, aber seine beschränkte Lage, die oft drückend wurde, hinderte ihn daran. In einer solchen Verlegenheit besuchte ihn einst sein Freund Hartmann, der im Jahre 1842 verstorbene Professor, und sagt ihm, daß eine kunstliebende Gräfin nach Italien reisen wolle, und einen Künstler unter vorteilhaften Bedingungen zu ihrem Begleiter wünsche. Friedrich, ganz entzückt über diese Nachricht, gesteht seinem Freunde, daß seine ökonomische Lage jetzt höchst drückend sei, und er möge ja Alles aufbieten, daß diese Stelle kein Anderer erhalte. Die Gräfin, hocherfreut solch einen ausgezeichneten Reisegefährten zu erhalten, läßt Friedrich bitten, gleich zu ihr zu kommen. In dieser Zwischenzeit aber sind Friedrich mancherlei Bedenken aufgestiegen, und da Hartmann ihn zu seiner neuen Gönnerin abholen will, erklärt er, daß er keinen Schritt über die Schwelle der Wohnung der Gräfin setzen würde, bis sie ihm die Erlaubnis zusichern würde, daß er sie nie gnädige Frau oder gnädige Gräfin zu nennen brauche. Mit Unwillen vernimmt die Dame diese Bedingung. »Sie können leicht denken«, spricht sie zu Hartmann, »daß es mir höchst gleichgültig sein muß, ob Friedrich diese Redensart gegen mich gebraucht, oder diese mir entzieht, das aber wird Ihnen ebenso gut einleuchten, daß man mit einem Manne, der ähnliche Forderungen überhaupt machen kann, immer Gefahr laufen würde, sich Unschicklichkeiten auszusetzen«²⁵.

In den zwanziger Jahren und später ist bei Friedrich das Projekt einer Italienreise undenkbar. Er sieht in Italien mehr und mehr den Gegensatz zu seinen Anschauungen. Was Friedrich dagegen der Norden bedeutete, wird besonders deutlich an dem verschollenen Bild ›Ein gescheitertes Schiff auf Grönlands Küste im Wonnemond‹, das Johann Gottlob von Quandt als Gegenstück zu einer gleichfalls verschollenen italienischen Landschaft von Johann Martin von Rohden in Auftrag gab²⁶. Friedrich muß diesen Auftrag als die Herausforderung zu einem Wettstreit aufgenommen haben, der ihm eine Art künstlerisches Glaubensbekenntnis abverlangte, und dies um so mehr, als von Quandt, dem die Nazarener und die deutschen Landschaftler in Rom näher standen als die norddeutschen Romantiker, zuerst wohl nur die Bestellung bei von Rohden im Sinn hatte und sich später erst wegen eines Gegenstückes an Friedrich wandte. Von Rohden hatte den Auftrag vor dem 27. März 1820 erhalten²⁷, wogegen über den Auftrag

an Friedrich der russische Dichter Wassilij Andrejewitsch Joukowski erstmals in einem Brief vom 23. Juni 1821 an die spätere Zarin Alexandra Feodorowna berichtet: »Friedrich ist jetzt eine Aufgabe gestellt worden; irgend jemand möchte zwei Bilder haben: auf dem einen soll dargestellt sein die südliche Natur in ihrer üppigen und majestätischen Pracht; auf dem anderen die Natur des Nordens in der ganzen Schönheit ihrer Schrecken. – Das letztere hat Friedrich übernommen, zu malen, aber er weiß noch selbst nicht, was er malen wird; er wartet auf den Augenblick der Eingebung, welche (nach seinen eigenen Worten) zu ihm bisweilen im Traum kommt«²⁸.

Betrachtet man vergleichbare Bilderpaare im Oeuvre Friedrichs wie zum Beispiel den ›Sommer‹ und den ›Winter‹ von 1807/08²⁹ oder den ›Einsamen Baum‹ und den ›Mondaufgang am Meer‹ von 1823³⁰, so wird deutlich, daß Friedrich hier nicht gleichwertige Gegenstücke, sondern naturbedingte und zugleich geistige Entwicklungen darstellen wollte, die auf das zweite jeweils stärker religiös bestimmte Bild hinzielen³¹. Man darf daher annehmen, daß Friedrich auch mit seinem ›Gescheiterten Schiff‹ eine höhere Stufe von Religiosität gegenüber der Landschaft des Katholiken von Rohden veranschaulichen wollte, woran von Quandt bei seinem Auftrag gewiß nicht gedacht hat.

1822 wurde Friedrichs Bild nachträglich auf die Dresdener Akademieausstellung gegeben, wo auch

das Gegenstück von Rohdens zu sehen war. Aus verschiedenen Beschreibungen können wir uns eine Vorstellung von ihm machen. An einem schwarzen Felsenriff, das eine Bucht einfaßte, schichteten sich Berge von Eisschollen auf, die zerbrachen und in der Frühlingsluft auftauten. Zwischen den Eisschollen erkannte man das Wrack eines Schiffes, auf dem der Name ›Hoffnung‹ zu lesen war. Wolfgang Stechow hat das Verdienst, dargelegt zu haben, daß die früher allgemein angenommene Identifizierung des Hamburger ›Eismeer‹ mit dem Bild der Sammlung von Quandt ein Irrtum ist³². Seine Interpretation der ›Gescheiterten Hoffnung im Wonnemond‹ als eine ›bitter-pessimistische‹ Aussage trifft jedoch nicht zu und ist allzu modern gedacht. Offenbar versuchte Stechow, das ihm unangenehm erscheinende literarische Mittel des Schiffsnamens zu rechtfertigen. Hierfür muß jedoch auch in Betracht gezogen werden, daß ›Hoffnung‹ früher ein häufiger Schiffsname war, wodurch die Symbolik den Zeitgenossen weniger aufdringlich erschien³³.

Beenkens Deutung des gescheiterten Schiffes mit dem Namen ›Hoffnung‹, die er allerdings für das Hamburger Bild formuliert, erfaßt den Gehalt genauer: »Der Tod ist nicht mehr auf das Leben oder den Menschen schlechthin bezogen, nicht auf ein Objektives, wohl aber – wenn der Name des Schiffes als Symbol gemeint gewesen sein sollte – in subjektiver Deutung auf Subjektives, er begräbt unsere



3 Caspar David Friedrich, Landschaft mit Tempelruine, Radierung

›Hoffnung‹. Er läßt nur die Hoffnung auf Auferstehung«³⁴. Auftauendes Eis und beginnender Frühling als Gleichnisse für die Auferstehung sind bereits um 1812 in dem Düsseldorfer Bild ›Kreuz im Gebirge‹ dargestellt³⁵; 1822, also nahezu gleichzeitig mit der ›Gescheiterten Hoffnung‹ ist in dem Karlsruher ›Kirchhofeingang‹ das Frühlingsgrün auf den Gräbern Verheißung der Auferstehung³⁶.

Das gescheiterte Schiff ist für Friedrich nicht mit der Vorstellung einer großen Katastrophe verbunden, sondern ein Symbol für den Tod des Einzelnen. Das Schiff ist das Lebensschiff, das notwendig scheitert. So hat Friedrich 1817 das Wrack eines Segelbootes gemalt³⁷. Deutlicher ist die Aussage eines verschollenen Bildes von 1825, dessen Sinngehalt aus der zeitgenössischen Beschreibung hervorgeht: »Der Sturm hat ein Fahrzeug entmastet und ein einziger Schiffer hat das Wrack mit einer Stange durch die überspritzenden Wogen dem Lande zugeführt. Es ist der Augenblick gewählt, wo er vom zerschellten Fahrzeug heraus auf die überfluteten Steine springt. Die Mütze fliegt voraus. So einfach die Handlung, so rührend die Idee der Rettung. Das große Element im zerstörenden Aufruhr kann diesen einzig übrig ge-

bliebenen doch nicht verschlingen. In der Mine und Stellung weder Angst noch Verzweiflung. Nur der Ausdruck des entschlossensten Kraftaufgebotes«³⁸.

Die Felsen am Ufer, auf die sich der Schiffer rettet, symbolisieren den christlichen Glauben. Im gleichen Sinne sind die Felsen in dem Bild der Sammlung von Quandt zu deuten.

Das Hamburger ›Eismeer‹ (Abb. 4), das 1824 entstand, darf nicht als Variante des früheren Bildes zu dessen Deutung herangezogen werden, es übersteigert vielmehr dessen Gedanken. Das Eis ist das ewige Eis des Nordpols und damit ein Gleichnis des Göttlichen. Wie vielfach bei Friedrich verhilft auch hier die Beachtung der Form zu einer genaueren Deutung des Bildes.

Im Vordergrund ist die Eisdecke in auffälliger Weise abgetrepppt, wie es physikalisch kaum erklärlich ist. Das Stufenmotiv erweckt die Vorstellung des Architektonischen, die auch in den Schichtungen der Schollen zu spitzen Bergen hervorgerufen wird. Es scheint, daß Friedrich hier das Motiv der Natur als Tempel Gottes anklingen läßt. Besonders evidente Beispiele dafür, wie Landschaftsgestaltungen sakrale Architektur motive anklingen lassen, sind die portal-



4 Caspar David Friedrich, Das Eismeer. Kunsthalle, Hamburg



5 J. M. v. Rohden, Italienische Landschaft mit Eremit, Sepiazeichnung. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.

artig zueinander geneigten Bäume in der ›Wallfahrt bei Sonnenuntergang‹ in Weimar³⁹ oder die Tannen im Hintergrund des Düsseldorfer Bildes ›Kreuz im Gebirge‹⁴⁰. Die Eisberge haben mit ihren zum Himmel weisenden Spitzen etwas von einer Geste; der Himmel selbst ist in strahlendem Blau gehalten, und in der Mittelachse erscheint als ein Symbol Gottes die Sonne, die am Nordpol nicht untergeht und insofern die Ewigkeit versinnbildlicht. Der entlegene irdische Bezirk des Nordpols wird zum Gleichnis für das Überirdische. Zeitgenössische Urteile maßen die Erscheinung des Hamburger »Eismeer« meist an der Wahrscheinlichkeit der Naturschilderung und fanden daher nicht den Zugang zu dem Bild⁴¹. Stellvertretend für andere sei hier nur die von Johann Gottfried Schadow überlieferte Kritik Friedrich Wilhelms III. von Preußen angeführt, der in der Berliner Akademieausstellung von 1826 das Bild sah und sagte: »Das große Eis im Norden möchte wohl anders aussehen«⁴².

Carl August Böttiger hat überliefert, mit dem Schiff sei das Expeditionsschiff ›Griper‹ gemeint, das 1819/20 und auch 1824 an Nordpolexpeditionen teilnahm⁴³. Wenn Friedrich mit seinem Bild wirklich

an aktuelle Ereignisse anknüpfte, über die die Tageszeitungen berichteten, so spiegeln sich diese nur in der vordersten Bedeutungsschicht, die, ähnlich wie die Wiedergabe des Junotempels in dem Dortmunder Bild, dem oberflächlichen Betrachter die eigentliche Aussage verbirgt.

Die Landschaft Johann Martin von Rohdens veranschaulichte den Reichtum und die Schönheiten der italienischen Natur. Eine 1818 datierte sorgfältig ausgeführte Sepia-Zeichnung (Abb. 5) im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt dürfte, wie bereits Ruth Pinnau vermutet hat, in einem Zusammenhang mit dem Gemälde stehen⁴⁴, das man sich wohl weiträumiger und reicher an Einzelmotiven vorstellen darf, wie die teilweise sehr ausführlichen Beschreibungen erkennen lassen⁴⁵.

Die Staffage, ein Eremit, der einen Pilger bewirbt, unterstrich den Gedanken des Bildes, Italien als ein irdisches Paradies zu verherrlichen. Damit war von Rohdens Gemälde nicht nur das Gegenstück zu Friedrichs Landschaft, sondern geradezu ihr weltanschaulicher Gegensatz. Für von Rohden war die Natur nicht Zeichen für etwas Übernatürliches, sondern ein mit den Sinnen zu erfassender Wert.

Wie begeisternd das Bild auf die Dresdener wirkte, als es 1822 in der Akademieausstellung gezeigt wurde, schildert Ludwig Richter in seinen Lebenserinnerungen, übrigens ohne Friedrichs Gegenstück zu erwähnen: »Eine bewunderswürdig ausgeführte Landschaft von Rohden, im Besitz des Herrn von Quandt, erregte großes Aufsehen«⁴⁶.

Einige Zeilen weiter unten schildert Richter die plötzlich erwachte Sehnsucht der jüngeren Dresdener Künstler, nach Rom zu reisen: »Von Dresden waren bereits die Mecklenburger Schumacher und Schrödter, der Hamburger Flor, der Meiniger Wagner und Draeger (aus Trier) abgereist. Oehme und der Landschaftsmaler Heinrich folgten; auch Lindau und Berthold aus Dresden hatten dem allgemeinen Zug nicht widerstehen können«. Richter selbst brach 1823 nach Italien auf. Friedrich mußte diese Neigung der jungen Künstler als eine Ablehnung seiner Anschauungen mit Bitterkeit erfüllen. Offenbar hatte Rohdens Bild auch beim Publikum gegenüber seinem den Sieg davon getragen.

Richter, der um 1820 in der Art von Friedrich zu malen versucht hatte, schaute später auf diese Anfänge als auf Irrtümer zurück. Friedrichs Kritik an Ludwig Richter, dem nächst Dahl bedeutendsten der Dresdener Künstler, die nach Rom zogen, darf man vermutlich in einem Absatz der – wie sich aus dem folgenden ergeben wird – nach 1830 verfaßten »Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern« erkennen; jedenfalls passen dieser und der folgende Abschnitt auf keine anderen Dresdener Maler so gut wie auf Ludwig Richter und Adolf Zimmermann, die 1827 beziehungsweise 1830 aus Rom nach Dresden zurückgekehrt waren: »Wäre X nicht nach Rom gereist, er wäre vielleicht jetzt weiter in der Kunst. Seit er von da zurück ist, hat er sich sehr gebessert. Er huldigte in Rom auch der Mode und ward Anhänger von Koch, nicht Schüler der Natur mehr. Seit er aber zur Erkenntnis gekommen ist, daß die Natur die beste, nie irrende Leiterin ist, haben seine Leistungen bedeutend gewonnen. Als malender Dichter wird er wohl nie etwas von Bedeutung leisten. Er sieht im gewöhnlichen Leben nur das Gewöhnliche, was tiefer liegt, bleibt ihm fremd. Die Poesie, zu der er sich zuweilen gehoben fühlt, ist eigentlich nichts als eine kränkelnde Hypochondrie. Ihm fehlt der Kompaß, der



6 L. Richter, Der Watzmann. Neue Pinakothek, München innere Magnet, durchs Gebiet zu steuern. Daher sieht er sich immer nach der allgemeinen Heerstraße um, daß er sie ja nicht aus den Augen verliert, sonst ist er auch verloren.

Dahingegen ist sein Freund X, der mit ihm zugleich in Rom lebte, ein treuer Knecht von Koch geblieben. Und (es) ist zu verwundern, daß das schöne Italien, Rom und Neapel ihn so weit auftauen konnten, seine frühere trockene Manier zu verlassen. Nach Norden zurückgekehrt, ist (es) wohl nicht denkbar, daß ihn je die Natur für Natur erwärmen werde. Trocken und tot schreibt er nach, wie's andere vor ihm geschrieben haben, und gehört also zu dem großen Haufen derer, so mit so vieler Geschicklichkeit und Sauberkeit nichts zu sagen erlernt haben«⁴⁷.

Koch, der auch noch an einer anderen Stelle der Aufzeichnungen angegriffen wird⁴⁸, ist für Friedrich sein Hauptwidersacher in der Landschaftsmalerei. Den in Friedrichs Augen schädlichen Einfluß von Koch auf Richter in dessen römischer Zeit hat Friedrich wohl vor allem in dessen »Watzmann« (Abb. 6) gesehen, den Richter 1824 aus Rom auf die Dresdener Akademieausstellung schickte. Auf der gleichen Ausstellung zeigte Friedrich mit der Montanvert-Landschaft seine Auffassung vom Hochgebirge als Gleich-

nis des Ewigen und bemerkte daher vielleicht besonders deutlich, wie bei Richter der Versuch, die idealisierte Sicht des Watzmann als eine religiöse Aussage zu gestalten, zu kleinlich geraten war.

Obgleich Richter in Nachahmung von Kochs ›Schmadribachfall‹ für sein Bild das Hochformat wählte, um die Höhe des Berges damit zu unterstreichen, ist der Aufstieg zum Gipfel für die Vorstellung rasch bewerkstelligt, da die Bäume im Mittelgrund zu groß und zu detailliert durchgeführt sind. Die Kapelle auf halber Höhe, deren spitzes Dach die Form des Gipfels vorbereitet, ist als Hinweis auf den religiösen Sinn – die Kirche, die zwischen den irdischen Niederungen und dem Himmel vermittelt – Friedrich wohl zu naiv erschienen.

Daneben war es wohl das von Koch entlehnte Kompositionsprinzip, die Bildfläche bis zu dem hochgelegenen Horizont mit einer Vielzahl von in sich verhältnismäßig abgeschlossenen Bilderfindungen anzufüllen, die Friedrichs Mißbilligung erwecken mußte, jedenfalls gibt es in Friedrichs ›Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden‹ einen Abschnitt, dessen Bemerkungen sich vermutlich gegen ein Bild aus dem Umkreis Kochs richten.

Wenn es sich bei der ›Sammlung von Gemälden‹ um die von Quandts handeln würde – was nicht der Fall ist, obschon der letzte Aphorismus ein Tadel an von Quandt enthält⁴⁹ –, könnte man versucht sein, hier eine Kritik an von Rohdens italienischer Landschaft zu sehen:

»Ich glaube nicht, daß die Landschaftsmalerei je so würdig aufgefaßt und dargestellt worden ist, als ihrem Wesen nach geschehen könnte und müßte. Aber ich glaube auch, daß sie ihrem Ziele schon näher gestanden als gegenwärtig, wo man mit Lüge beginnt und mit Lüge endigt, wo man durch Anhäufung von Gegenständen aneinander, hintereinander und übereinander die Bilder überladet, ich glaube Reichhaltigkeit geben will. Denn was die neueren Landschaftsmaler in der Natur in einem Kreis von 100 Graden gesehen, pressen sie unbarmherzig in den Schwinkel von 45 Graden zusammen. Und was also in der Natur durch große Zwischenräume getrennt lag, berührt sich hier im gedrängten Raume, überfüllt und übersättigt das Auge und macht auf den Beschauer einen widrigen Eindruck. Und das Element des Wassers zieht immer den kürzeren dabei, und das Meer wird zur Pfütze. –



7 Caspar David Friedrich, Der Watzmann. Nationalgalerie, Berlin

Dieses naturwidrige, prahlerische Streben nach Reichtum und Fülle wird dem Beschauer doppelt drückend und fühlbar dadurch, daß die neueren Maler immer den reinen, dunstfreien italienischen Himmel annehmen, wo selbst die sehr entfernten Gegenstände näher erscheinen, außerordentlich deutlich, scharf, bestimmt und dunkel vortreten. Sie beginnen mit einer reinen dunkelblauen Luft, wo der Unbefangene gleich beim ersten Blick übersehen kann, daß bei so geringen Mitteln, als dem Maler überhaupt zu Gebote stehen, das Bild nicht im gleichen Ton durchgeführt werden kann. Und da kann es denn nicht fehlen, daß im Mittelgrund schon alle Kraft und Saft der Farben verwendet ist und für den Vordergrund nichts übrigbleibt. Dann sollen ängstlich, dürftig, scharf gezeichnete einzelne Pflanzen und Kräuter, ja Feigen und Aprikosen und Weintrauben, selbst Schnecken und Ungeziefer alles ersetzen⁵⁰. Manches von dem hier gesagten läßt sich auch auf Richters ›Watzmann‹ anwenden.

Vieles spricht dafür, in Friedrichs um 1824/25 gemaltem Watzmannbild (Abb. 7) auch eine Kritik an Richter zu sehen. Das Motiv des großen Berges als Gottessymbol, das die frühe Radierung mit der Tempelruine zuerst mit aller Deutlichkeit benutzt, hat in dem Gemälde von 1824/25 seine großartigste Darstellung gefunden. Das ewige Eis, das im Hamburger ›Eismeer‹ Sinnbild des Unvergänglichen ist, wird hier dem Berggipfel als Attribut zugeordnet⁵¹.

Polemische Gedanken in der Malerei Friedrichs sind bisher hauptsächlich im Bereich des Politischen gesehen worden⁵². Die ›Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden‹, in der Friedrich so leidenschaftlich zu den künstlerischen Ansichten seiner Zeit Stellung nimmt, legt es jedoch nahe, in seinen Gemälden auch Antworten auf zeitgenössische Tendenzen der Kunst zu suchen.

Für die Datierung des ›Junotempels‹ in Dortmund gibt es außer diesen in das dritte und vierte Jahrzehnt weisenden inhaltlichen Merkmalen nur stilistische Anhaltspunkte. Es läßt sich im Oeuvre Friedrichs gegen das Ende der zwanziger Jahre ein neues Interesse für koloristische Reize ungewöhnlicher Art beobachten, die weniger auf Beobachtung als auf freier Komposition beruhen. Ein Höhepunkt dieser Entwicklung ist das ›Große Gehege‹ der Dresdener Galerie um 1831 oder 1832. In dem Dortmunder Bild verrät die Abstimmung von rötlichen Violettönen im Himmel auf den Ton der Steine und ein sattes Dunkelgrün in der Vegetation eine vergleichbare Sensibilität. Charakteristisch für die späte Zeit ist auch der dünne, vertreibende, emailartig wirkende Farbauftrag, durch den sich die Bilder um und nach 1830 von den pastoser und großzügiger gemalten Werken der früheren Jahre unterscheiden. Mit der gebotenen Vorsicht wird das Dortmunder Gemälde daher am ehesten in die Zeit um 1830 einzuordnen sein.

ANMERKUNGEN

¹ H. Beenken, Eine romantische Landschaft mit dem Junotempel von Agrigent. In: Die Kunst 59, 1943, S. 1–2. Öl auf Leinwand, 54 × 72 cm.

² R. Fritz, Neuerwerbungen des Dortmunder Museums. In: Kunstchronik v, 1952, S. 36–37; Ausstellungskat. Blick aus dem Fenster. Schloß Cappenberg. Dortmund 1956, Nr. 20; M. Prause, Carl Gustav Carus. Leben und Werk. Berlin 1968, S. 89, Nr. 14.

³ H. v. Einem, Caspar David Friedrich. 3. Aufl., Berlin 1950, Abb. 58.

⁴ P. O. Rave, Die Malerei des XIX. Jahrhunderts. Berlin 1945, Abb. 30.

⁵ M. Prause, C. G. Carus und C. D. Friedrich. In: Festschrift Johannes Jahn. Leipzig 1958, S. 311–315; M. Prause, C. G. Carus als Maler. Köln Diss. 1963; Prause a. a. O.

⁶ v. Einem a. a. O., Abb. 88.

⁷ v. Einem a. a. O., Abb. 91.

⁸ C. G. Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten. IV, Leipzig 1866, S. 97.

⁹ Carus a. a. O., IV, S. 143.

¹⁰ v. Einem a. a. O., Abb. 45.

¹¹ v. Einem a. a. O., Abb. 80.

¹² Mitgeteilt von Beenken, a. a. O., S. 1.

¹³ v. Einem a. a. O., Abb. 61.

¹⁴ v. Einem a. a. O., Abb. 19.

¹⁵ K. K. Eberlein, Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler. Bielefeld und Leipzig o. J. (1940), Abb. 67.

¹⁶ A. Andresen, Handbuch für Kupferstichsammler. Leipzig 1870, I, S. 529, Nr. 1: ›Landschaft, im Vordergrund links eine Tempelruine, von drei Säulen.‹ Abgebildet ist das Exemplar ehemals Dresden, Sammlung Friedrich Augusts III. Das Foto verdanke ich der Freundlichkeit von Frau Dr. Britta Jähmig in Basel. Für den Baum links ist eine Studie vom 3. 9. 1800 in der Mannheimer Kunsthalle benutzt.

¹⁷ G. H. v. Schubert, Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1808, S. 308. Das beschriebene Blatt variiert offenbar eine frühere Fassung von 1803, die 1935 mit der Sammlung Ehlers, Göttingen, versteigert wurde. W. Sumowski, Caspar David Friedrich-Studien. Wiesbaden 1970, Abb. 296.

¹⁸ v. Einem a. a. O., Abb. 94.

¹⁹ Prause a. a. O. 1963, S. 79.

²⁰ M. Bang, Two Alpine Landscapes by C. D. Friedrich. In: The Burlington Magazine 107, 1965, S. 571–572.

²¹ v. Einem a. a. O., Abb. 41.

²² H. Börsch-Supan, Caspar David Friedrichs Gedächtnisbild für den Berliner Arzt Johann Emanuel Bremer. In: Pantheon XXVII, 1969, S. 399–409.

²³ H. Düntzer, Karl Ludwig von Knebels Briefwechsel mit seiner Schwester Henriette (1774–1813). 1858, S. 553.

²⁴ S. Hinz, Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. Berlin 1968, S. 30. Der Brief ist ein wichtiges Dokument für die Stilkrise nach den Befreiungskriegen. Italien mag Friedrich für eine kurze Zeit als eine Möglichkeit erschienen sein, diese Stilkrise zu überwinden.

²⁵ A. Weise, C. D. Friedrich. In: Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste von J. S. Ersch und J. G. Gruber I, 50. Leipzig 1849, S. 147, 148.

²⁶ Sumowski a. a. O., S. 210 Kat. 191, mit ausführlicher Zitierung der zeitgenössischen Beschreibungen. Bei der Gegenüberstellung von Rohdens und Friedrichs scheint von Quandt Vorstellungen gefolgt zu sein, die in der englischen Theorie der Landschaftsmalerei im 18. Jahrhundert ausgebildet worden waren. Von Rohden entspricht den Forderungen des Pittoresken (picturesque), Friedrich denen des Erhabenen (sublime), die für die Ästhetik des 18. Jahrhunderts besonders von Claude Lorrain beziehungsweise Salvator Rosa erfüllt worden waren, den man auch mit Ossian in Verbindung brachte (vgl. E. Wheeler Manwaring, Italian Landscape in Eighteenth Century England. New York 1925). Möglicherweise ist die Idee von Quandts auch durch die Italia-Germania-Thematik Pförns und Overbecks angeregt. Gegenüberstellung von nördlicher und südlicher Landschaft in Bilderpaaren begegnet auch bei Karl Friedrich Schinkel 1815 in seiner ›Griechischen Landschaft mit Theater und Ausgang zur Akropolis‹ (chem. Berlin, Schinkel-Museum, 1945 vernichtet) und der ›Mittelalterlichen Stadt an einem Fluß‹ (Berlin, Nationalgalerie), hier jedoch mit einer kulturhistorischen Perspektive.

Nach R. Benemann (Aus dem Leben Johann Gottlob von Quandts. In: Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde 46, Dresden 1925, S. 19, 20) hatte Rohden Größe und Komposition des Bildes sowie den Preis selbst bestimmen dürfen, der auf 440 Scudi festgelegt wurde. Als Rohden nach der Fertigstellung das doppelte verlangte, wollte Quandt verärgert von dem Vertrag zurücktreten, wurde jedoch durch die Vermittlung von Overbeck, Catel und Rauch dazu gebracht, auf die Forderung Rohdens von nunmehr 660 Scudi einzugehen. In einem Brief an Julius Schnorr von Carolsfeld in der Dresdener Landesbibliothek (Msc. Dresd. n. Inv. 15 Bd. 31 fol 96) äußerte Quandt schließ-

lich seine Begeisterung für das Bild: »An Rohdens Landschaft glaube ich einen vorzüglichen Schatz zu besitzen, in Hinsicht der Ausführung und Wirkung läßt es nichts zu wünschen übrig. Jede Einzelheit ist im Geiste des Ganzen gedacht und dargestellt. Fleiß und Geschicklichkeit zeigen sich gleich groß, so daß die Mühe der Ausführung nicht drückend wird. Ein bewundernswürdiges Licht verbreitet sich überall, und dennoch sind die Schatten frisch, kräftig und durchsichtig zugleich. Die Composition ist sehr geistreich, alle Teile reihen sich organisch aneinander. Der Strom, der durch den Mittelgrund fließt, erklärt die ganze Anordnung der Landschaft. Er hat das Thal ausgewaschen und die Felsen des Vordergrundes, sowie das ferne Gebirge, welche die Fluth nicht wegspülen konnte, bestimmen wiederum den Lauf des Flusses. Der Geognost und der Botaniker wird durch das Bild beschäftigt und der Kunstfreund erfreut.«

Über das Bild Friedrichs berichtete Quandt in einem Brief vom 4. 3. 1822 an Schnorr (Msc. Dresd. n. Inv. 15 Bd. 31 fol 96) »Der Landschaftler Friedrich malt für mich ein großes Bild, welches ein Gegenstück zu Rohdens Landschaft werden soll. In Rohdens Bild ist alles vereint, was eine südliche Natur Freundliches darbietet und in Friedrichs, was der Norden Ungeheures und Erhabenes zeigt. Schroffe Felsen, oben mit Schnee bedeckt, an welchen kein armes Gräschen Nahrung findet, schließen einen Meerbusen ein, in welchem Stürme Schiffe verschlagen und durch ungeheure Eisschollen zerdrückt haben. Dieses graue Gemisch von Schiffstrümmern, Treibholz und Eismassen macht eine wunderbare und große Wirkung. Die Durchsichtigkeit und meergrüne Farbe des Eises ist Friedrich erstaunlich gelungen, da er an der Ostsee gebohren und erzogen worden ist, so hatte er oft Gelegenheit, solche Naturszenen zu beobachten.«

²⁷ Schorns Kunstblatt I, 27. 3. 1820, S. 100: »Hr. v. Quandt hat den Carton zu dem Bild Olindo und Sofronia von Overbeck um 20 Scudi gekauft. Bei Julius Schnorr bestellte er eine Madonna, bey Rhoden eine ideale Landschaft, die Pracht des Südens vorstellend.«

²⁸ H. v. Einem, Wassilij Andrejewitsch Joukowski und Caspar David Friedrich. In: Das Werk des Künstlers I, 1939/40, S. 169–184.

²⁹ v. Einem a. a. O. 1950, Abb. 20 und 22.

³⁰ v. Einem a. a. O. 1940, Tafel VII und Abb. 91.

³¹ H. Börsch-Supan, ›Einsamer Baum‹ und ›Mondaufgang am Meer‹. Zu zwei Gemälden Caspar David Friedrichs. In: Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin. Sitzungsberichte 18, 1970, S. 16–17.

³² W. Stechow, Caspar David Friedrich und der ›Griper‹. In: Festschrift für Herbert v. Einem. Berlin 1965, S. 241–246.

³³ Von zwanzig Schiffen, die in der Woche vom 21.–27. Oktober 1729 im Stettiner Hafen abgefertigt wurden, hießen vier ›Hoffnung‹ und ›de goede Hoep‹. Th. Schmidt, Geschichte des Handels und der Schifffahrt Stettins. In: Baltische Studien 19, 2 1863, S. 99–100.

³⁴ H. Beenken, Das Neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. München 1944, S. 237.

³⁵ v. Einem a. a. O. 1950, Abb. 47.

- ³⁶ Deutsche Meister 1800–1850 aus der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Karlsruhe 1964, Abb. 33.
- ³⁷ Sumowski a.a.O., Abb. 130.
- ³⁸ B. (= C. A. Böttiger), Werke hiesiger Maler. In: Artistisches Notizenblatt 1825, S. 93. Sumowski a.a.O., S. 217 Kat. 246.
- ³⁹ Eberlein a.a.O., Abb. 89.
- ⁴⁰ v. Einem a.a.O., Abb. 47.
- ⁴¹ Außer den bei Sumowski zitierten Beschreibungen ist noch eine Behandlung des Bildes von C. Töpfer in den Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie 10, 1826, S. 417–419, anlässlich der Ausstellung des Bildes in Hamburg bemerkenswert.
- ⁴² J. G. Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten. Berlin 1849, S. 227.
- ⁴³ B. (= C. A. Böttiger), Blicke auf einheimische Künstler. In: Artistisches Notizenblatt 1825, S. 21–23.
- ⁴⁴ Pinnau a.a.O., Kat. Z. 125. Ein Gemälde ›Lesender Eremit vor seiner Felsenwohnung‹ von 1834 in den Städtischen Kunstsammlungen Kassel ist vermutlich aus dem verschollenen Gemälde abgeleitet.
- ⁴⁵ Zitiert bei Pinnau a.a.O., Kat. VG. 46. Nicht bei Pinnau verzeichnet ist eine von ›Joh. v. F.‹ verfaßte Beschreibung in Schorns Kunstblatt III, 1822, S. 204: »Um noch von einigen Werken zu sprechen, welche in der letzten Zeit von deutschen Künstlern vollendet worden, so muß hier ganz besonders von Rohdens große Landschaft erwähnt werden, welche wohl Alles übertrifft, was er bis jetzo geleistet hat. Rechts eine dicht verwachsene Felswand, links eine Gruppe Bäume, in der Mitte die Aussicht nach der römischen Campagna und dem Gebirge. In der Felsenhöhle hat ein Eremit seine Wohnung und ist eben beschäftigt, einen Pilger zu bewirthen. Unser Künstler beabsichtigte, besonders in den Pflanzen die südliche Natur in ihrer reichsten Fülle zu zeigen und sie mit der größten Treue darzustellen; so wächst hier auf dem Felsen der Oelbaum, die Pinie, die Steineiche, die Cypresse und viele andere südliche Bäume und Gesträuche mehr, deren Ranken und Wurzelwerk sich wunderbar mit dem Gesteine verschlingen; um die Wohnung steht die Palme und der Feigenbaum, Stechpalmen, Aloen und indische Feigen; es blüht der Oleander und die Granate, und an den Orangenbäumen hängen lustig die goldenen Früchte. Die Anordnung des Ganzen, so wie auch die Haltung sind sehr gelungen; die Farbe ist angenehm und wahr; die Ausführung aber so, daß es in solch großer Ausdehnung beynahe an das Unglaubliche gränzt.«
- ⁴⁶ L. Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Mit Anmerkungen herausgegeben von Erich Marx. Leipzig 1950, S. 121–123.
- ⁴⁷ Hinz a.a.O., S. 125.
- ⁴⁸ Hinz a.a.O., S. 109: »Wie einfach und edel auch die Gegenstände sind, so XX in diesen drei Landschaften hat darstellen wollen, so ist er doch keineswegs von der Schönheit der Natur durchdrungen gewesen, sondern alle drei Bilder schmecken nach C und K in R, so jetzt eben Mode sind. Dieser Mann hat kein lebendiges Gefühl, weder für Form noch Farbe noch schöner Auffassung der einfach großen Natur, und ist wohl eher ein Landschaftsschreiber als (ein) Landschaftsmaler zu nennen«. Mit ›C‹ ist wohl Catel gemeint. ›K in R‹ bedeutet Koch in Rom.
- ⁴⁹ Hinz a.a.O., S. 134.
- ⁵⁰ Hinz a.a.O., S. 107, 108.
- ⁵¹ Der Watzmann ist im frühen 19. Jahrhundert von Malern oft als ein religiöses Symbol gesehen und dementsprechend in eine idealisierte Umgebung einbezogen worden. Um 1822 hat Ernst Fries in einer Landschaft des Heidelberger Museums das Vergänglichkeitssymbol einer Ruine im Mittelgrund vor dem Watzmannmassiv angeordnet. 1823 hat Ferdinand Olivier in dem Donnerstagsblatt seines Wochentagszyklus den Watzmann in diesem Sinn zu den Kirchen von Berchtesgaden im Mittelgrund in Beziehung gesetzt. Richter hat den Blick nahezu vom gleichen Standpunkt aus am 30. Juli 1823 gezeichnet (H. Schwarz, Salzburg und das Salzkammergut. 3. Aufl., Wien 1957, Abb. 106, 53 und 113. Dort weitere Watzmannarstellungen). In Dresden hat ungefähr gleichzeitig mit Friedrich Dahl das Watzmannmotiv in einem in Bergener Privatbesitz befindlichen Gemälde mit Hirtenstaffage im Vordergrund aufgegriffen (Bang a.a.O., S. 572). Eher an Dahl als an Friedrich sich anschließend behandelte Albert Zimmermann das Motiv in einem in der Sächsischen Bilderchronik von 1833 von L. Schütz gestochenen Gemälde. Wohl vom gleichen Maler stammt eine ähnliche Darstellung in Berliner Privatbesitz. 1831 hat August Wilhelm Julius Ahlborn den Watzmann im Hintergrund einer Mondscheinlandschaft mit einem betenden Mönch vor einem Kreuzifix dargestellt. (Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Berlin. H. Börsch-Supan, Der Schinkel-Pavillon im Schloßpark zu Charlottenburg. Berlin 1970, S. 37).
- ⁵² Zuletzt besonders von G. Eimer betont. Caspar David Friedrich und die Gotik. Analysen und Deutungsversuche aus Stockholmer Vorlesungen. Hamburg 1963.
- ⁵³ v. Einem a.a.O., Abb. 106.