

## Versuch einer Typologie der deutschen Zeichnung des 19. Jahrhunderts

Handzeichnungsforschung scheint in der Krise, sie ist schier inexistent. Es gibt sie nicht als eine das Medium, die Funktion und besonders die je historisch eigene Form der Weltbewältigung reflektierende, strukturell analysierende Methode. Sicher gibt es immer noch Kenner, wenn sie offenbar leider auch immer weniger werden, sicher auch gibt es vorzügliche Katalog- und Corpusarbeit, aber Handzeichnungswissenschaft gibt es nicht. Ausnahmen bestätigen die Regel, nur an eine sei erinnert. Alexander Perrigs Versuch einer Morphologie der Handzeichnung in seinen Michelangelo-Studien von 1976<sup>1</sup> hat keine Nachfolge gefunden. Aufbauend auf Degenhardts Bemerkungen zur Graphologie<sup>2</sup> entwarf Perrig eine Gestaltlehre, die sich Rechenschaft gibt über den körpermotorischen Vorgang bei der Formwerdung der Handzeichnung. Daraus wollte er Kriterien für Authentizität entwickeln. Offenbar war der Anspruch zu hoch, und das Projekt mußte stocken aus demselben Grund, aus dem das Rembrandt Research Project in die Krise geraten ist. In beiden Fällen sind die Detailergebnisse bewundernswert, der Ermessensspielraum konnte eingengt, jedoch eben nicht, wie man wohl gehofft hatte, ausgeschaltet werden. Einer Typologie auf der Basis struktureller Analyse geht es hingegen nicht um Authentizität, sondern allein um historisches Verständnis. Was ist eine Zeichnung auf der jeweiligen historischen Stufe, was kann sie, deren funktionaler Zusammenhang jeweils neu zu klären ist, auf welche Weise veranschaulichen? Wie verarbeitet sie Wirklichkeit, wie nimmt sie Stellung zu Erfahrenem? Eine Typologie, die jeweils für regionale und historische Räume zu erstellen wäre, könnte uns helfen, Möglichkeiten der Wirklichkeitsaneignung des Mediums Handzeichnung zu erkennen, zu scheiden und in ihren methodischen Konsequenzen zu charakterisieren. Drei Beispiele seien vorgeführt, wobei dem Autor die Vorläufigkeit des Vorgeschlagenen bewußt ist.

\*

Auf seiner Zeichnung 'Priamos bittet Achill um den Leichnam Hectors' (*Abb. 1*) von 1794 verschränkt Asmus Jakob Carstens auf besondere Weise Flächen- und Raumerfahrung. Augenfällig jedoch ist zunächst die Dissoziierung der Figuren im Raum. Carstens' Komposition ist trotz der stark fluchtenden Raumkonstruktion völlig statisch. Dieser Effekt wird durch den auf die Symmetrieachse hin konstruierten Kastenraum erreicht, der nahsichtig genommen, mit dem Lineal konstruiert ist. Symmetrie legt Bewegung still. Zudem ist dieser Kastenraum insofern ein abstraktes Gebilde als die Figuren nicht wirklich nach den Regeln der Zentralperspektive in ihm ihren Ort gefunden haben.<sup>3</sup> Er ist ihr Gehäuse, und dennoch bleiben sie unbehaust. Der Fluchtpunkt des rigiden Konstruktes liegt leicht oberhalb des Kopfes von

Priamos. Der Kopf des Achill dagegen ist so weit oberhalb der Horizontlinie angeordnet, wie der Kopf des Priamos sich unter ihr befindet. Dadurch werden ihre Isolierung vom übrigen Geschehen und zugleich der Unterwerfungsakt des Priamos anschaulich, der allerdings auch dadurch augenfällig wird, daß seine Figur sich vollständig unterhalb der durch die rechte Fußbodenleiste markierten Fluchtlinie befindet. Das Oval seines Gewandes bindet ihn zusätzlich in eine geschlossene Grundform ein. Da Achill, wie die hinter ihm Stehenden, nicht über die vom linken oberen Wandband angegebene Fluchtlinie ragt, ist diese Linie so etwas wie eine ungestörte Bahn für den sinnenden Blick des melancholisch Gebeugten. Die Konstruktion dient aber auch dem übrigen Personal als abstraktes Zuordnungssystem. So sind die nahe hinter Achill stehenden Griechen zugleich weit von ihm entfernt, weil sie der hinteren Raumecke zugeordnet sind: der eine steht parallel zur Seitenwand, der andere mit dem Rücken zur Rückwand frontal zum Betrachter, sie wiederholen also den Raumwinkel. Durch ihre en face- und Profilanordnung sind sie wiederum voneinander isoliert, selbst in sich versunkene Reflexionsfiguren. Das jüngere Griechenpaar rechts erscheint, gemessen an der Raumkonstruktion, als zu weit entfernt. Sinnstiftend wird diese Unstimmigkeit insofern, als so die Trauer des Achill nicht gestört, von der Unterwerfung nicht abgelenkt wird. Das Paar ist der Rückwand zugeordnet, der Seitenkontur der Frau fällt mit der rechten Zimmerecke zusammen. Beide Figuren sind frontal dem Betrachter zugewandt, nur ihr Schatten an der rechten Seitenwand markiert den Winkel. Sie reflektieren das Geschehen nicht, wie die Alten hinter Achill, sondern merken auf, in der Bewegung innehaltend; gemeint ist damit offenbar eine ihrem Alter gemäße spontane Reaktion.

Insgesamt gesehen haben wir einen Moment vollständiger Ruhe vor uns, bei dem man, auch im Sinne der Geschichte, nicht weiß, wie es weitergeht. Eigentliches Thema ist das Nachsinnen über ein unausweichliches Schicksal, in dem die Polaritäten nicht aufgehoben sind, sondern anschaulich bleiben. Fläche ist gegen Raum gestellt, Fülle gegen Leere, das Orthogonale gegen das Diagonale. Barocke organische Bewegung, räumliche Entfaltung, Handlungsentwicklung, zielgerichtete Impulse, Aktion und Reaktion gibt es nicht mehr wirklich. Dafür eröffnet die Stillstellung für den Betrachter Projektions- und Reflexionsräume; er hat die Brüche im Kontinuum selbst zu ertragen, mit seiner Projektionsleistung zu überbrücken.<sup>4</sup>

Carstens' Freund und römischer Mitbewohner Fernow scheint indirekt die Gründe für diesen Effekt am präzisesten angeben zu haben. 1806 gibt er in seiner Biographie Carstens' zu bedenken, "... dass unser Zeitalter ... eben so wenig mehr durch christliche als durch heidnische Mitologie zu begeistern ist; dass also auch beide, in Hinsicht auf religiöses Interesse, der Kunst gleich ferne liegen; so wie der seit gestern Todte, so todt ist wie der, welcher vor Jahrhunderten starb ...".<sup>5</sup> Ferner

weist er darauf hin, "... dass Vergangenheit nie wieder Gegenwart werden kann, und dass es eben so unmöglich sein würde, die Kunst wieder zu ihrer einfältigen Kindheit, als unsere Zeit zu dem kindischen Geist und Glauben der Zeiten zurückzuführen, der jene entwickelt hat ...".<sup>6</sup> Damit ist dreierlei konstatiert: Die Gegenwart steht nicht mehr in religiöser Tradition. Der Bruch mit der Vergangenheit ist unüberbrückbar, und deshalb sind zwar die alten Griechen, wie bei Carstens, darzustellen, aber nicht mehr mit einer verbindlichen Bedeutung. Ihr Stil kann adaptiert werden, ihr Sinn ist neu - wir können ergänzen: individuell in der Projektionsleistung des Betrachters - zu verfügen. Das aber heißt, die historische Dimension der Form wird offenbar; deswegen erscheint sie verfremdet. Verzeichnungen, Raumbrüche, Ableseambivalenzen, paradoxe Verschränkungen von Raum- und Flächenerfahrung lösen diese Wirkung mehr oder weniger abstrakt aus. Der Betrachter wiederum wird sie als psychologische Befruchtung an den Gegenstand zurückgeben. Die Einsicht in den Vergangenheitscharakter von Kunst und Geschichte ist also gekoppelt an die Einsicht in die Subjektivität und Relativität des rückwärts gewandten Blickes, in die Unvermeidlichkeit der individuellen Aktivierung des Vergangenen. Chladenius hat schon Mitte des 18. Jahrhunderts geschrieben, der Historiker gebe die Geschichte in "verjüngten Bildern" wieder, an denen der Anteil der Gegenwart unübersehbar sei.<sup>7</sup> Die Störung der Kommunikation scheint das Hauptthema der Kunst von Carstens zu sein; da im Bilde nicht überbrückt, sucht der Betrachter sie für sich durch Sinnbeimessung verträglich zu machen. Er also hat das Werk zu vollenden.

\*

Die Zeichnung tritt bei Caspar David Friedrich im Gegensatz zu der Carstens' entschieden nicht mit Autonomieanspruch auf, sie hat allein Studienmaterial zu liefern. Da sie unmittelbar dem Naturbild folgt, muß sie, ins Bild übernommen, transformiert werden. Das mag man idealistisch im klassischen Sinne nennen: das Studienmaterial wird, indem es einer Vorstellung, einer Idee folgt, entmaterialisiert. Doch im Gegensatz zur klassischen Tradition gibt es bei Friedrich im Normalfall nicht den fertigen Entwurf, den, wie etwa Schwind meinte, notfalls auch ein anderer ins Bild setzen könnte.<sup>8</sup> Im Gegenteil: die farbige Fassung ist eben nicht eine Materialisierung der im Entwurf schon vollständigen Idee, sondern erst der Prozeß des Malens, als ein Prozeß der Selbsterfahrung, bewahrt den Naturvorwurf, indem er ihn dialektisch aufhebt.

Überschaut man Friedrichs Handzeichnungsœuvre, so stellt man doch mit einem gewissen Erstaunen fest, daß die bei weitem häufigsten Studien Baumstudien sind. Und sucht man die Baumstudien nach Typen zu scheiden, so realisiert man, daß nur spärlich belaubte, wenn nicht kahle Bäume überwiegen. Nun kann man das, verkürzt gesagt, im Kontext der romantischen Symbolik und ihrer Verwendung in Bildern

erklären wollen. Der abgestorbene Baum dient so gesehen als Vergänglichkeitsmetapher, der kahle als Zeichen finsterner Zeiten. Im Winter erstarbt die Seele gleichsam, die Hoffnung ist fern, und sie wird wiedererweckt im Grünen der Natur. Dieses Verständnis ist sicher nicht falsch; so oder ähnlich hat Friedrich die Baummetapher genutzt, in vormärzlicher Akzentuierung auch etwa die nationale Eiche, die den Unbilden der Zeit trotzt. Doch erklärt dies weder die Art der Baumstudien noch ihre große Zahl.

Betrachtet sei eine entlaubte Eiche, die Friedrich am 3. Mai 1809 bei Neubrandenburg gezeichnet hat (*Abb. 2*). Friedrich folgt einerseits voller Demut dem Naturvorbild; jede noch so kleine Verästelung hat ihr Recht, auf dem Blatt zu erscheinen; ja wo das Blatt sich für das ausgebreitete Astwerk der Eiche als zu schmal erwies, markiert er die Stelle mit einem kleinen Buchstaben und zeichnet gesondert darunter den Fortgang des Astes. Doch wie zeichnet Friedrich? Die Zeichenbögen haben zumeist, so auch hier, mittleres Format, etwa 36 x 26 cm; es wäre also durchaus möglich gewesen, mit dem Blei Flächen unterschiedlich starker Tönung zu wischen, in dem jeweiligen Ton Verlaufsmarkierungen, Wölbung und Senkungen zu markieren. Friedrich verwendet stattdessen ein paradoxes Verfahren der Charakterisierung: Einerseits verzichtet er so gut wie nie darauf, die Wetterseite eines Baumes – also Verfärbungen, Moosansätze, Altersmerkmale – anzugeben, andererseits läßt er die Gesamtform und diese Merkmale aus einem relativ abstrakten System von Parallelschraffuren hervorgehen, die, wie permanent neu ansetzende Bahnen, Stamm und Äste bezeichnen, als würden damit Stufen im Wachstumsprozeß deutlich. Verdichten sich die Parallellinien, werden sie gekreuzt, dann entstehen besagte individuelle Merkmale. Die feineren kleinen Äste bestehen nur noch aus wenigen Parallelstrichen, bis sie in jeweils einem Bleistiftstrich enden. Bevor ein Schluß aus einem derartigen Verfahren gezogen werden soll, das natürlich auch bestimmten, vor allem Dresdener Zeichentraditionen (Zingg, Klengel) verpflichtet ist, sei kurz ein anderer Friedrichscher Zeichentyp danebengestellt: die in Fernsicht gesehene Baumreihe bzw. der Waldstreifen, quasi ein Stück Landschaft. Bezeichnenderweise gibt Friedrich manchmal mehrere derartige Streifen übereinander wieder, wie bei der Zeichnung, die er in Breesen am 9. Juni und am 12. Juni 1809 gezeichnet hat (*Abb. 3*). Der oberste Streifen mit den drei Eichen ist trotz des kleineren Maßstabes nach dem geschilderten Verfahren gezeichnet, hinzu kommt, daß das Blattwerk mit kleinen Strichelchen, aber ebenfalls parallel organisiert, festgehalten ist. Die Waldstreifen darunter sind in größerer Entfernung wahrgenommen; nicht mehr der einzelne Baum in seinem Detail interessiert, sondern seine Figuration im Verhältnis zu anderen Baumfigurationen. Schaut man genau hin, so ist überraschenderweise der Umriß des einzelnen Baumes nicht etwa durch eine Konturlinie markiert, sondern ergibt sich vielmehr aus dem Abbruch für sich gegenstandsunabhängiger

Parallelschraffuren, bzw. - wenn die Schraffuren, was nicht selten der Fall ist, von einer Figuration zu einer anderen durchlaufen - durch gleichmäßige Abschwächung oder Verstärkung am Figurationsbeginn. Schließlich können die Parallelschraffuren so stark und dicht nebeneinandergesetzt erscheinen, daß sie das Dunkel zwischen versetzt gestaffelten Bäumen verkörpern, besonders deutlich beim untersten Landschaftsstreifen. Mit diesem graphischen System gelingt es Friedrich, den optischen Eindruck überzeugend wiederzugeben. Doch nicht die Illusion ist entscheidend, sonst hätte er, was er bei den Studien - die bildmäßigen Zeichnungen sind von diesen zu scheiden - stets unterläßt, laviert oder aquarelliert. Vielmehr geht es beim ersten wie beim zweiten Typus um das Festhalten von Strukturmerkmalen, für die, und das ist entscheidend, ein Flächenäquivalent gesucht wird, d.h. Friedrich geht in seiner strukturellen Vorstellung von der Bildfläche aus.

In seinen ungezählten Baumstudien vergewisserte sich Friedrich des charakteristischen Erscheinungsbildes jeden Baumes, so daß bei der Integration der Studie ins Bild die sich hierbei ergebende Abweichung vom Naturvorbild dennoch 'richtig' wirkt.<sup>9</sup> Dieser Vorgang unterscheidet sich vom klassischen Idealisierungsprozeß, der ein Generalisierungsprozeß ist. Bei Friedrich bleibt die Individualität des Gegenstandes erhalten, sie ist jedoch letztlich eine subjektiv verfügte. Diese Dimension des Subjektiven schlägt sich im fertigen Bild nicht etwa als stehengelassene Faktur nieder, sondern vielmehr in einer gewissen Härte der Erscheinung. Bei aller Lasurarbeit im Atmosphärischen, für die Friedrich zu Recht berühmt war, sind dennoch die einzelnen Gegenstände erkennbares Resultat analysierender Zeichnung. Diese Härte wiederum hat Schelling als notwendig begriffen. Die Kunst, so argumentiert er, "bildet das Individuum zu einer Welt für sich, einer Gattung, einem Urbild; und wer das Wesen ergriffen, darf auch die Härte und Strenge nicht fürchten, denn sie ist die Bedingung des Lebens".<sup>10</sup> Die Härte bewahrt das Individuelle, kehrt das als charakteristisch Erkannte hervor. Der Künstler, so Schelling, steigt ins Einzelne hinab, "die Abgeschiedenheit nicht scheuend, noch den Schmerz, ja die Pein der Form", um das Wesen der Werke der Natur zu entäußern.<sup>11</sup> Bei aller philosophischen Abstraktion bezeichnet diese Bemerkung den praktischen Generierungsprozeß bei Friedrich sehr genau. Das hervorgekehrte Charakteristische, dessen Erkenntnis das zeichnerische Studium ermöglicht hatte, dient nun zugleich als eine Art Stilisierungs- oder Verfremdungseffekt, an dessen Rändern, um es so auszudrücken, die romantische Verweisfunktion sich ansiedeln kann. Begreift man dies recht, so versteht man auch, daß der romantische Verweis nicht eigentlich im klassischen Sinn allegorisch ist oder auch nur sein kann - der Baum, der Fels, der Mond bedeuten nicht dieses oder jenes in stellvertretender Funktion, sondern sind individueller Baum, Fels, Mond, die zugleich in der Betonung ihrer strukturellen Dimension den Betrachter auffordern,

die durch die Härte und Strenge erfolgende Isolierung und Fragmentierung der Gegenstände durch Stiftung von Sinn und Zusammenhang aufzuheben. Dieses Verfahren nennt Schelling im übrigen symbolisch.<sup>12</sup>

\*

Viel ist zu Adolph Menzels besonderem Wirklichkeitszugriff, seinem permanenten zeichnerischen Aufnehmen des Gesehenen, das sich seiner Faktizität zu vergewissern scheint, geschrieben worden; es soll hier nicht vermehrt werden, nur die Konsequenzen des alleinigen Vertrauens auf die authentische Erfahrung und ihre unmittelbare zeichnerische Fixierung seien anzudeuten versucht. Dieser Menzelsche Wirklichkeitszugriff ist subjektiv und objektiv zugleich zu nennen:<sup>13</sup> subjektiv, weil der Künstler relativ frei darüber verfügt, welcher Gegenstand angeeignet wird, gleichgültig welchen Anspruch dieser in einer Hierarchie der Gegenstände klassischer Norm zufolge auch verkörpern mag; und objektiv, weil allein dem Phänomenalen Gerechtigkeit zuteil wird. In welchem Blickwinkel auch immer er gesehen wird, so wie der Gegenstand erscheint, wird er festgehalten. Das führt zu einer Anerkennung der Bildwürdigkeit banaler Gegenstände und extremer Perspektiven, zum Festhalten von Posen, die nach klassischer Vorstellung unschicklich, bemüht und sogar absurd sein können. Menzels Blick auf die Dinge ist zumeist kein liebevoller; er ist vielmehr schnell, unbeteiligt, vom wahrgenommenen Phänomen unmittelbar gefordert. Der Künstler hortete seine zeichnerischen Wirklichkeitsprotokolle für eine eventuelle Verwendung, und doch sind diese auch schon für sich selbst genug.

Menzels 'Authentizitätsbesessenheit' macht nur Sinn, wenn man in ihr nicht allein ein Verfahren sieht, die Gegenstände genauestens kennenzulernen, sie in Bau und Funktion zu beherrschen, sondern nur dann, wenn man begreift, daß es um die Bewältigung der jeweiligen individuellen Sicht auf die Dinge geht. Es gibt eine Gruppe von Werken bei Menzel, die sich vom übrigen Œuvre dadurch unterscheidet, daß zu Signatur und Datierung das Wort 'Erinnerung' tritt. Dabei handelt es sich um eine seltsame Zwischengattung, zumeist um Pastelle, also eine Gattung zwischen Zeichnung und Gemälde, deren Zwischenposition auch im Gegenständlichen deutlich wird, denn nicht wirklich Szenisches, schon gar nicht komplexe Kompositionen sind hier zu finden, sondern vielmehr farbig weitergeführte Studien, Momentaufnahmen, die sehr weitgehend auf Zeichnungen zurückgehen. 'Erinnerung' meint hier alleine, daß es sich nicht um eine unmittelbare Aufnahme vor dem Objekt handelt. Auf Menzels Skizzenbuchblättern finden sich an einzelnen Figuren oder Figurationen häufig kleine Kreuzchen, die darauf hinweisen, daß der Künstler die derart gekennzeichneten Figurationen für besonders gelungen und für weiter verwendbar hielt. Nicht selten läßt sich ihre spätere Nutzung auch nachweisen.

Mißlungenes streicht Menzel nachdrücklich durch. So dürften die Pastelle erneute Vergegenwärtigungen gelungener zeichnerischer Notate darstellen.

Im Skizzenbuch von 1846 findet sich nun allerdings auch eine Reihe von Zeichnungen mit der Beischrift 'Erinnerung' (*Abb. 4*). In diesen Fällen dürfte es sich um Erinnerungen an zeitlich kaum zurückliegende Eindrücke handeln. Figürliche Motive, die beobachtend aufgefallen waren, aber nicht gleich festgehalten werden konnten, z. B. weil sie transitorischer Natur waren, wurden kurz darauf aus dem Gedächtnis nachgezeichnet. Es verwundert kaum, daß sich gerade in solchen Fällen gehäuft Durchstreichungen finden. Bei den 'Erinnerungen' ist der Faden zum Gegenstand abgerissen und soll quasi nachträglich wieder befestigt werden. Für Menzel scheint es dennoch extrem wichtig, direkte Aufnahme und Erinnerung voneinander zu scheiden. Im Grunde genommen sind seine historischen Bilder Erinnerungen durch Rekonstruktion. Menzel erinnert sich an seine zeichnerischen Auseinandersetzungen mit den in einer bestimmten Ansicht gegebenen historischen Relikten, baut aus diesen Wahrnehmungsnotaten und aus historischem Quellenstudium sein Bild. Der szenische Zusammenhang ergibt sich aufgrund der Wahrheit des Einzelnen im Idealfall von alleine, im negativen Falle scheidet das Bild.<sup>14</sup>

Erinnern wir noch einmal an Carstens und Friedrich. Carstens mochte auf die klassische Kunst rekurrieren, er wußte gleichzeitig, wie sein Freund Fernow überliefert, von ihrem Vergangenheitscharakter, von der erloschenen Gültigkeit der klassischen Themen in der Gegenwart.<sup>15</sup> Friedrich setzte diesen Bruch mit der Vergangenheit absolut, vertraute allein auf die subjektive Erfahrung in der Gegenwart, der er auf ästhetischem Wege Dauer zu geben versuchte. Menzel schließlich arbeitet mit authentischen Partikeln, in der Hoffnung, den auch von ihm erfahrenen Bruch mit der Vergangenheit durch die unmittelbare subjektive Aufnahme des Wahrgenommenen in eine neue Objektivität aufzuheben. Historistisch, d.h. aber auch modern, sind alle geschilderten zeichnerischen Verfahren gleichermaßen.

### Anmerkungen

<sup>1</sup> Alexander Perrig: Michelangelo Studien I. Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft. Ein methodologischer Versuch, Frankfurt / Bern 1976.

<sup>2</sup> Bernhard Degenhart: Zur Graphologie der Handzeichnung. Die Strichbildung als stetige Erscheinung innerhalb der italienischen Kunstkreise, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 1. 1937, S. 223-340.

<sup>3</sup> Zum Kastenraum als neoklassizistischem Typus siehe Robert Rosenblum: Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton 1970, S. 189-191.

- <sup>4</sup> Zum Zusammenhang von Handlungslosigkeit, Stilisierung und Reflexion siehe Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, bes. S. 137-180.
- <sup>5</sup> Carl Ludwig Fernow: *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1806, S. 250.
- <sup>6</sup> Ebd., S. 250 f.
- <sup>7</sup> J. M. Chladenius: *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schrifften*, Leipzig 1742, S. 353; siehe dazu etwa Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1989, S. 52.
- <sup>8</sup> Otto Stoessel: *Moritz von Schwind. Briefe*, Leipzig 1924, S. 322 (an Franz von Schober, München, 5. Juni 1953).
- <sup>9</sup> Eine entsprechende künstlerische Strukturierung bestimmter Baumarten zuerst bei Alexander Cozens; siehe Busch 1993 (wie Anm. 4), S. 337-342.
- <sup>10</sup> F. W. J. Schelling: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (1807)*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. von K. F. A. Schelling, Bd. 7, Stuttgart / Augsburg 1860, S. 304.
- <sup>11</sup> Ebd.
- <sup>12</sup> Zu Schellings Symbolbegriff in bezug auf Friedrich siehe vor allem Joseph Leo Koerner: *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*, London 1990, S. 144. Koerner bezieht sich insbesondere auf F. W. J. Schellings *Philosophie der Kunst (1802)*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von K. F. A. Schelling, Bd. 5, Stuttgart / Augsburg 1859, S. 355-737, hier S. 406-413.
- <sup>13</sup> Zu dieser Spannung siehe Werner Busch: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 282-286.
- <sup>14</sup> Dies mag, allen anderen Vermutungen zum Trotz, der Grund für Menzels Abbrechen der Arbeit an seiner Historie 'Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generäle vor der Schlacht bei Leuthen' sein. Siehe Kat. Ausst. Adolph Menzel 1815 - 1905. *Das Labyrinth der Wirklichkeit*, hrsg. von Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher. Nationalgalerie und Kupferstichkabinett, Staatl. Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, München 1997, Kat. Nr. 90.
- <sup>15</sup> Fernow 1806 (wie Anm. 5), S. 249-251.

*Abbildungsnachweis:* Abb. 1 - 4: Archiv des Verf.



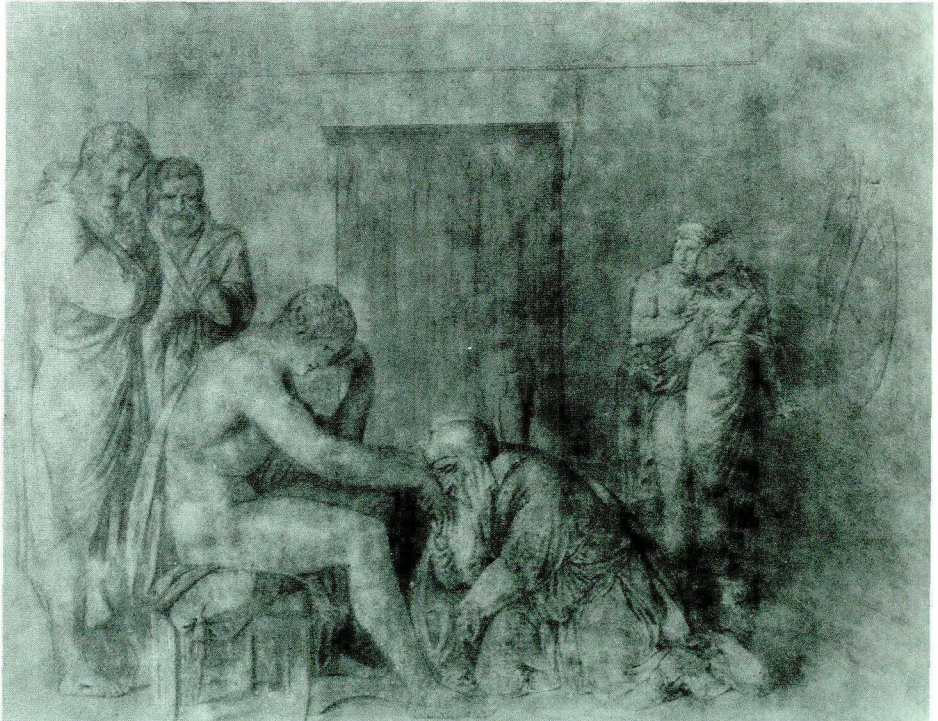


Abb. 1: Asmus Jakob Carstens, Priamos bittet Achill um den Leichnam Hektors, 1794, Rötel weiß gehöht über Graphit, 49,5 x 65,2 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

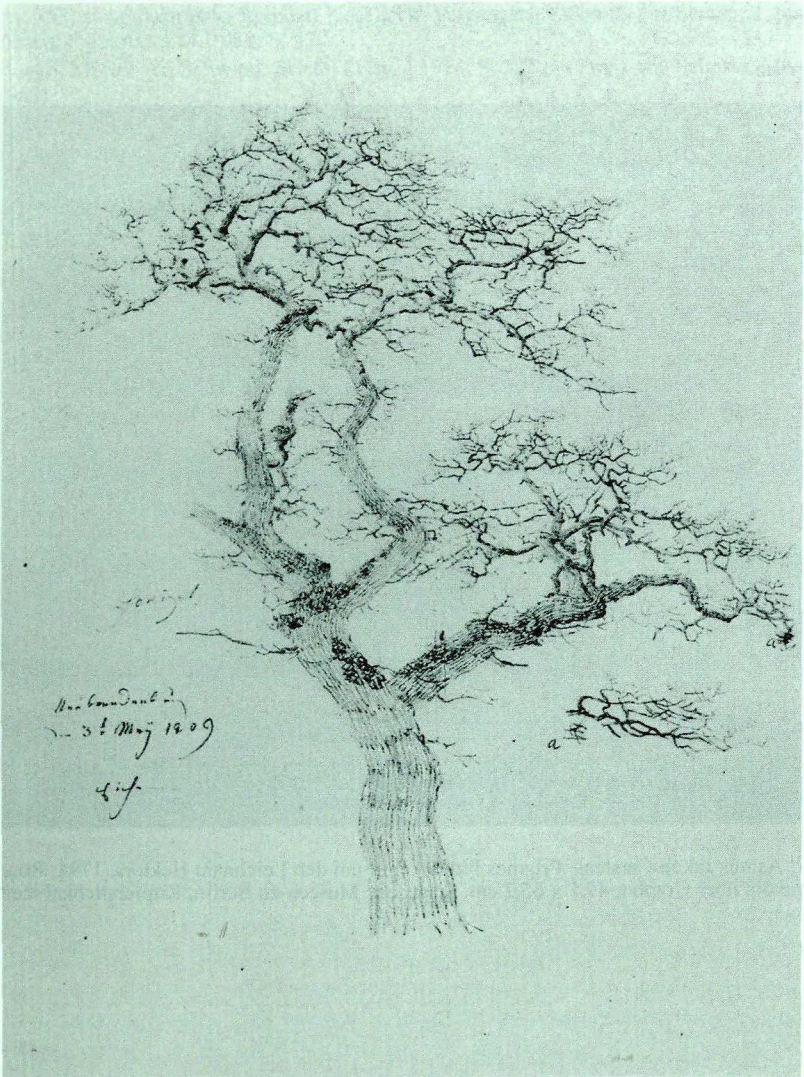


Abb. 2: Caspar David Friedrich, Entlaubte Eiche, 1809, Bleistift, 36 x 25,9 cm.  
Oslo, Nationalgalerie.

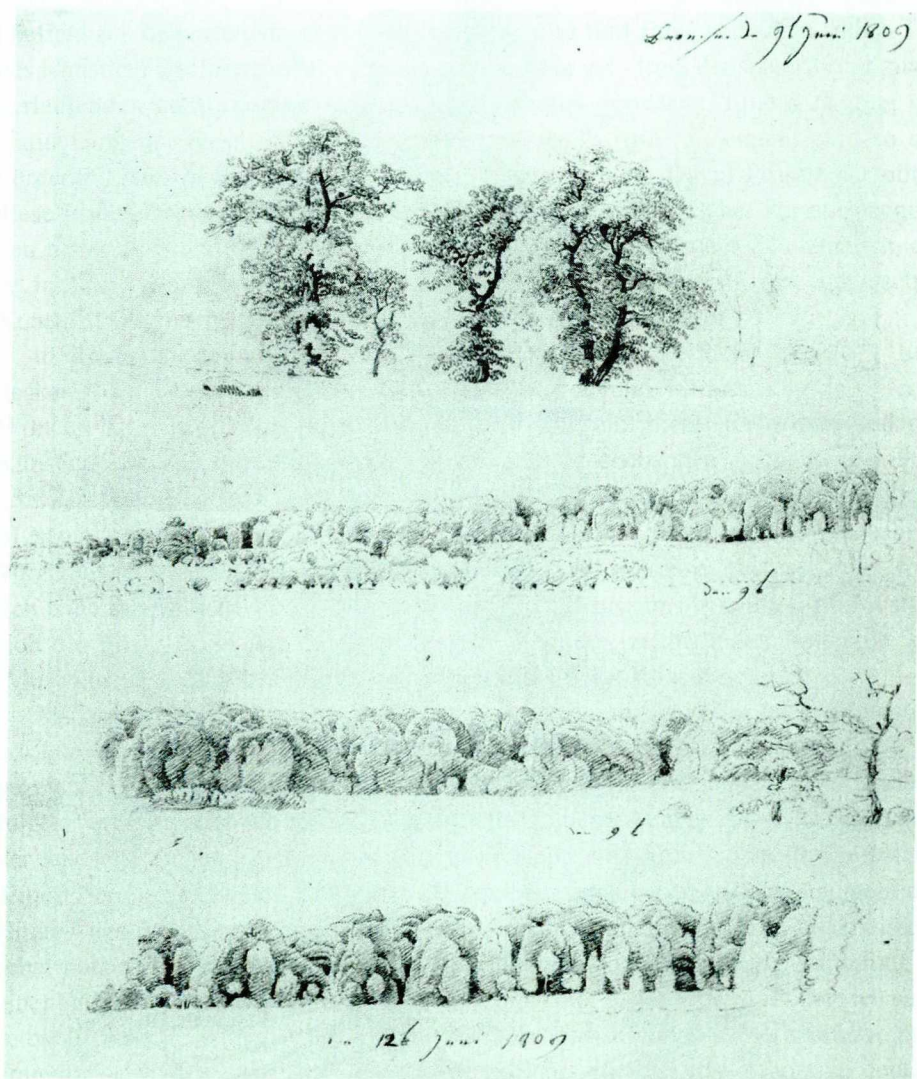


Abb. 3: Caspar David Friedrich, Baumstudien, 1809, Bleistift, 26,2 x 25,7 cm.  
Kunsthalle Bremen.



Abb. 4: Adolph Menzel, Studie aus dem Skizzenbuch von 1846, Bleistift, 20,7 x 13,3 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.