

Funktionen der Handzeichnung bei Carstens, Friedrich und Schnorr von Carolsfeld

von *Werner Busch*

Man wird nicht behaupten können, daß die Geschichte der deutschen Handzeichnung des 18. und 19. Jahrhunderts geschrieben sei. Viel wissen wir im einzelnen: zu individuell Handschriftlichem, zu Schulzusammenhängen. Identifizierung und Zuordnung aufgrund stilistischer Eigenart werden erfolgreich geleistet, auch Inhaltliches wird adäquat benannt. Doch nicht untersucht wurde, ob die Rolle der Handzeichnung im Werkprozeß sich um 1800 nicht grundsätzlich gewandelt hat, ob das Sehen selbst u. a. aufgrund einer ganzen Reihe von zur Verfügung stehender technischer Hilfsmittel nicht ein anderes geworden ist, ob damit nicht notwendig sich auch die Form der Naturaneignung durch Handzeichnung geändert hat, ob sich nicht, um noch grundsätzlicher zu werden, das Ausdruckspotential der einzelnen Linie erweitert und verändert hat, und ob damit nicht die Art der Bezeichnung, die Art also zeichnerisch zu benennen, in gänzlich anderer Weise geschieht. Das heißt, wir machen uns wenig Gedanken darüber, was Handzeichnung eigentlich ist. Vielmehr gehen wir davon aus, dies sei sich immer gleich geblieben.

Asmus Jakob Carstens, dessen künstlerische Tätigkeit sich aufgrund seines frühen Todes auf knapp zehn Jahre, von 1788 bis 1798, beschränkt, war sicherlich keine künstlerische Naturbegabung, dafür aber von einem um so größeren künstlerischen Ethos getragen. Mit allen Mitteln bewahrte er seine künstlerische Unabhängigkeit, propagierte eine künstlerische Autonomie mit Hilfe von Kantschem Gedankengut und entwickelte auf der Basis dieses Ethos eine künstlerische Verfahrensweise, die aller klassischen Norm widersprach, obwohl sie in Auseinandersetzung mit der Klassik entstand. Wohl ohne es anfangs – in Berlin – zu wissen, folgte er Prinzipien des internationalen Neoklassizismus, der in Rom sein Zentrum hatte, wohin sich Carstens 1792 begab, um bis zu seinem Tode dort zu bleiben. Der internationale Neoklassizismus, der in den 1790er Jahren seinen Höhepunkt fand, während seine Anfänge sich beinahe gleichzeitig bei englischen, französischen und deutschen Künstlern in Rom um 1760 konstatieren lassen, bildete eine sonderbare Doppelpoligkeit heraus. Einerseits orientierte er sich stark an der Antike, tat dies jedoch nicht ungebrochen, sondern durchaus schon historisch reflektierend, u. a. auf der Basis

Draughtsmanship and its Function in the Work of Carstens, Friedrich and Schnorr von Carolsfeld

by *Werner Busch*

The history of eighteenth and nineteenth-century German draughtsmanship has yet to be written. We are of course well informed about many aspects such as individual characteristics or the relationship between various schools. Much has also been done to identify and attribute works on the basis of stylistical analysis, and issues of interpretation have been addressed adequately. But what has hitherto been neglected is the extent to which the role of draughtsmanship within the overall work process underwent a fundamental change around 1800. Did the availability of technical aids change the way artists perceived their surroundings, and did this in turn effect the form used to record observed nature? Indeed, could one go so far as to wonder whether the potential for expression inherent in individual lines was expanded and changed, so that a very different value was placed on the way in which lines were employed to capture individual features? In other words, the absence of a more precise definition means we tend to assume that draughtsmanship always remains the same.

The early death of Asmus Jakob Carstens curtailed his artistic activity to the mere ten years between 1788 and 1798. Although not gifted with a natural talent, he did possess a profound artistic ethic. He maintained his artistic independence at all costs and formed his understanding of artistic autonomy after Kant's philosophical ideas. With this as his ethical basis he set about establishing an artistic process which rejected entirely the norms of classical art, a step that could only result from his intensive study of those norms in the first place. Without actually knowing it, Carstens was, whilst still in Berlin at the early stage of his career, following the principals of international Neo-Classicism. Rome was its artistic centre, and it was there that Carstens settled in 1792, and remained until his death. There is a curious polarity to the movement of international Neo-Classicism, which reach its zenith in the 1790s and had its beginnings in Rome around 1760 when, more or less simultaneously, it appears in the work of English, French and German artists. Thus ancient art is an essential element, but one conditioned by historical reflection based, among other things, on archaeological findings. Yet at the same time Neo-Classicism fuses the cool perfection of form with strong expressi-

von Archäologie. Andererseits suchte er die aus der Antike übernommene kühle Klassizität der Form mit einer starken, vor allem auf das Sentiment wirkenden Ausdruckshaltigkeit zu verbinden. Schiller nennt 1795 diese Mischung aus scheinbar naturwüchsig naiver antiker Form, historischer Reflexion und betontem Ausdruck sentimentalisch.¹

Gleichzeitig einigen sich Goethe und Schiller darauf, daß das Hauptcharakteristikum der Kunst der Gegenwart eine Mischung aus Besonderem und Allgemeinem, aus Naturstudium und Ideal sei, und nennen es „das Charakteristische“.² Das Sentimentalische, wenn man das so verkürzt sagen darf, ist nichts anderes als das Charakteristische vermehrt um die historische Reflexion. Um jedoch das Reflektive der benutzten klassischen Form anschaulich werden zu lassen und zugleich die im Klassischen gemäßigte Ausdrucksdimension stärker hervorzukehren, bedarf es einer Steigerung der Form durch gelegentliche extreme, für sich schon ausdrucks haltige Stilisierung. Brentano wird dies in der Frühromantik Übercharakterisieren oder Überphantasieren nennen.³ Die Stilisierung ist eine Form der Verfremdung. In der Verfremdung wird das historisch Ferne, nur Zitierte hervorgekehrt. Um die zitierte, verfremdete Antike jedoch einem Bildorganismus zu integrieren, müssen die für sich stehenden Antikenverweise einem ebenso rigiden wie abstrakten Bildgerüst unterworfen werden. Dennoch ist es möglich, daß die Zeitgenossen einen so entstandenen Bildorganismus für nicht sehr lebendig gehalten haben, so titulierten sie Davids „Sabinerinnen“ von 1799 einen Statuenwald.⁴ Doch selbst wenn sie dies so sahen, so waren sie doch von der hochgradig stilisierten Ausdrucksfigur dieses Organismus' auch fasziniert. Was heißt dies nun im einzelnen und ganz praktisch?

Ich möchte es an einer einzigen, aquarellierten und mit Deckfarben versehenen Zeichnung von Asmus Jakob Carstens (Abb. 1) demonstrieren.⁵ Sie ist relativ groß, 452 × 661 mm, auf braunem Papier, von Carstens signiert und „Rom 1794“ datiert. Sie wurde als repräsentatives Beispiel seiner Kunst 1795 zur Berliner Akademieausstellung geschickt. In Carstens' Erläuterung für den Akademiekatalog heißt es, man sehe „den Ajax aufgebracht über den unbiegsamen Charakter des Achilles. Der alte Phönix beweint das vermeidliche Unglück der Griechen. Ulysses sitzt außer sich niedergeschlagen, weil seine Überredungskunst unfruchtbar war. Auch die Herolde sind sehr verwirrt, und Patroklos, in tiefem Nachdenken, beobachtet seinen aufgebrachtten Freund.“ Es wird also die Geschichte erzählt aus dem neunten Gesang der Ilias, Vers 185 ff., bei der Achill voller Zorn miterleben mußte, daß die Priestertoch-

ons of emotion and in particular those associated with sentiment. It was Schiller who in 1795 coined the term sentimental for this combination of a seemingly natural naive ancient form, historical reflection and emphasised expression.¹

Around the same time Goethe and Schiller agreed that contemporary art consists of a mixture of the particular and the general, of the study of nature and of the ideal; they define it “the characteristic”.² The sentimentality, if one can reduce it to this, is nothing more than “the characteristic” augmented by historical reflection. But in order to make any reflection of a classical form apparent while simultaneously reinforcing the more contained emotional expressiveness of the classical period, it was sometimes necessary to exaggerate the form through excessive stylisation. The early Romantic Brentano called this “over characterisation” or “excessive fantasy”.³ Stylisation is a form of alienation, in which the historical past is recalled only through citation. But citations of alienated antiquity, which have their own validity, can only be integrated into a pictorial entity by subsuming them within a rigid and abstract pictorial structure. But even then it was still possible that contemporaries might have judged such a pictorial construction rather lifeless; so, for example, by comparing David's “Sabines” of 1799 to a forest of statues.⁴ But even if this was the case, they were nevertheless fascinated by the extremely stylised and expressive figures of such constructions. But what exactly does this actually mean in individual and practical terms?

It is my intention to demonstrate this on a single drawing by Asmus Jakob Carstens (Fig. 1).⁵ Signed and dated “Rom 1794”, this relatively large work, 452 × 661 mm, is executed on brown paper using watercolour and gouache. Carstens submitted it as a characteristic example of his work to the Academy exhibition of 1795 in Berlin, and it was described in the accompanying catalogue by the artist himself as follows: “[one sees] Aias furious over Achilles's obstinate character. Old Phoinix mourns the avoidable misfortune of the Greeks. Ulysses sits completely despondent because all his persuasive talents failed. Even the Heralds are confused, and Patroklos, sunk in contemplation, observes his angry friend.” The scene illustrates the story told in the ninth song of the “Iliad”, verse 185 ff., in which Achilles, furious that the priest's daughter Briseïs is promised as booty to Agamemnon, withdraws from battle whereupon the Greeks suffer a defeat. A delegation sent to Achilles's tent fails to change the hero's mind. It is only after the death of Patroklos that Achilles once again enters the battle field so as to extract terrible revenge.



Abb. 1: Asmus Jakob Carstens, Die Helden im Zelte des Achill, 1794, Aquarell und Deckfarben, 452 × 661 mm, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin

ter Briseïs Agamemnon als Beute zugesprochen wurde. Daraufhin zog er sich vom Kampf zurück, die Griechen erlitten eine Niederlage. Die Fürsten schickten eine Abordnung ins Zelt des Achill, um ihn umzustimmen. Vergebens, Achill zog erst nach dem Tode seines Gefährten Patroklos wieder in den Krieg, um gräßlich Rache zu nehmen.

Ganz offensichtlich nahm Carstens sich die berühmte antike „Stoch'sche Gemme“ zum Vorbild, die im Nachstich auch Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums von 1764 als Titelblatt (Abb. 2) ziert. Fünf der sieben gegen Theben ziehenden Helden waren dort dargestellt. Doch trotz motivischer Nähe im einzelnen erfolgt bei Carstens doch eine extreme formale Zuspitzung. Die Szene spielt in einem Kastenraum, der auf Mittelachse hin angelegt ist. Die Rückwand des Raumes ist genau bildparallel, der Türdurchgang mit dem grünen Vorhand markiert die Mitte, die Seitenwände links und rechts beginnen im gleichen Abstand vom Bildrand. Doch auch das hohe, auf dem Tisch stehende Henkelgefäß markiert mit seiner Schattenlinie in der Mitte des Gefäßkörpers die Mittelachse, ebenso wie das blaue, auf einem Hocker liegende Tuch im Bildvordergrund. Ja, der Schattenwinkel, der den Bauch des Henkelgefäßes vom Hals trennt, bezeichnet in seinem Scheitel

Carstens clearly sought inspiration from the famous ancient “Stoch Gem”, which also adorns the title-page of Winckelmann’s “History of the Art of Antiquity” of 1762 (Fig. 2). It shows five of the seven heroes who fought against Theben. But despite similarities in individual motifs, Carstens subjects his source to an extreme degree of formulisation. The scene takes places in a box-like room constructed around a central axis. The back wall lies exactly parallel with the pictorial plane, the door opening with its green curtain marks the centre, and the left and right side walls are the same distance from the edge of the picture. Even the line of the shadow falling on the centre of the tall vase with handles on the table marks the middle axis of the composition, as does the blue cloth lying on the stool in the foreground. The absolute centre of the scene is found in the vertex of the angle of the shadow which separates the body of the vase from the neck. Four people are gathered around a table. The opponents Odysseus and Achilles sit at either end and are anchored, as it were, by the corners of the room. Although the table is parallel with the picture plane, it is located slightly left of centre. As Achilles sits further away from the table, the three emissaries appear closer together and thus give the impression of belonging



Abb. 2: Detail aus dem Titelblatt zu Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, Erster Theil, Dresden 1764, mit der Abbildung der sog. „Stoch’schen Gemme“

den absoluten Bildmittelpunkt. Vier Personen sitzen am Tisch, die eigentlichen Antipoden sind Odysseus und Achill jeweils am Kopfende, sie sind gleichermaßen in ihrer Körpermitte durch den Verlauf der rückwärtigen Ecken des Raumes arretiert. Der Tisch dagegen ist bei gänzlicher Bildparallelität leicht nach links verschoben. Da Achill den größten Abstand von ihm wahrnt, sind die drei Bittsteller enger aneinander gebunden, sie erscheinen dadurch als Gruppe. Hoch ragen hinter der Fürstenabordnung die Herolde auf, trotz ihrer nachdenklich gesenkten Köpfe. Ebenfalls sehr groß erscheint der sinnend auf den argumentierenden Achill schauende Patroklos vor dem großen Schild des Achill. Unerwartet klein dagegen wirken im Hintergrund hinter dem beiseite geschobenen Vorhang des Durchganges zwei Dienerinnen, auch sie schauen forschend, zumindest eine mit direktem Blick auf den Betrachter. Das macht Sinn, denn der Fluchtpunkt der Raumorganisation, der bei sich gleichermaßen verkürzenden Seitenwänden notwendig auf der Mittelachse liegt, ist in der Höhe genau in der Mitte zwischen den Augenpaaren der beiden zueinander versetzten Dienerinnen angesiedelt. Sie sind damit unsere Stellvertreterinnen im Bilde.

Da sie im Verhältnis zu den Helden unter zentralperspektivischem Gesichtspunkt zu klein geraten sind, was offenbar einen Bedeutungsmaßstab markieren soll, ist unsere Wahrnehmung der Szene irritierend. Einerseits sehen wir die Helden am Tisch nahsichtig und geradezu riesig vor uns, die ästhetische Grenze zu unserem Existenzraum scheint durch das blaue Tuch verbildlicht. Andererseits erfahren wir das Geschehen durch die Fluchtpunktsituation auch als fern, uns entzogen. Dieser

to a group. Although their heads are sunk in contemplation the heralds are nevertheless clearly visible behind the princely delegation. In front of Achilles’ shield, Patroklos also appear very large as he observes his friend arguing his case. Unexpectedly small on the other hand are the two servants who observe the scene with interest from behind the curtain that has been pushed back to reveal the door opening. It is logical that one of the women has taken up direct contact with the viewer, for the room’s spatial construction is such that the receding sidewalls means the vanishing point lies on the middle axis exactly between the eyes of the two serving women. They thus become our representatives in the image.

According to the rules of central perspective, the two women are clearly too small in relation to the main protagonists. Though this discrepancy in scale is clearly intended as an indication of their importance, it is rather disconcerting for our appreciation of the scene. The heroes on the one hand loom large before us, with only the blue cloth marking the aesthetic boundary to our space, while the location of the vanishing point on the other means we experience the event as distant and far removed. This impression is further strengthened by the depiction parallel to the picture plane of Odysseus and Achilles at either end of the table whereas Odysseus’s two companions are depicted fully frontal. Achilles appears to have just spoken, and his words lie heavy with the other three, who slump in still and silent contemplation as they realise that the definitive nature of Achilles’s works makes any answer impossible. Both the heralds and Patroklos mirror this reaction. This highly unusual situation is not found in classical

Eindruck wird noch durch etwas anderes erzeugt. Odysseus und Achill an den Tischenden sind bildparallel angeordnet, die beiden Gefährten des Odysseus gänzlich frontal. Achill scheint gerade gesprochen zu haben, die drei Zuhörer am Tisch sinnen dem Gesagten nach, sie sind zusammengesunken, bewegungslos, das Gesagte war definitiv, eine Antwort ist nicht mehr möglich. Die Herolde, aber auch Patroklos sind ein Echo darauf. Das ist eine höchst ungewöhnliche Situation, die sich in klassischer Historie nicht findet. Denn der Held sendet keinen Handlungsimpuls aus, sondern unterbindet ihn. Hier ist, modern ausgedrückt, eine Kommunikationsstörung dargestellt. Carstens und der Neoklassizismus generell waren spezialisiert auf derartige Themen: nicht ausgreifende barocke Gesten, deren Richtungsangaben das Bild in Schwingungen versetzen, sondern Figuren, die hermetisch wirken, mit sich beschäftigt, handlungsunfähig, ohne Perspektive für Zukünftiges. Der Moment ist angehalten und jeder muß sich für sich einen Reim auf die Geschichte machen, und jeder wird es anders tun. Odysseus, der listige Argumentierer, hat keinen Erfolg gehabt, er ist frustriert. Ajax neben ihm sinnt grimmig nach, sieht aber auch keinen Ausweg. Phönix hat gänzlich aufgegeben, Patroklos schließlich, der sehr nachdenklich auf Achill schaut, bekommt offenbar, so können wir projizieren, eine Ahnung von dem ihm bevorstehenden Schicksal. Keiner hat wirklich etwas mit dem anderen zu tun, jeder ist in sein Nachinnengewandsein eingebunden. Eine Lösung, im doppelten Sinne des Wortes, zeichnet sich nicht ab.⁶

Diese Aufhebung des Gezeigten in einem fort-dauernden Nachsinnen involviert den Betrachter insofern auf ungewöhnliche Weise, als es letztlich an ihm ist, mit dem nicht Beantworteten zurecht zu kommen. Die rigide Konstruktion des Bildes, die Aufteilung des Personals in beinahe vollständige Enface- und Profildarstellungen, die per se weder räumliche Entfaltung noch Beziehungen des Personals zueinander stiften können, vielmehr die Hermetik unterstreichen, ferner die Zerstörung der räumlichen Konstruktion durch das unproportionale Verhältnis der Protagonisten, so daß man sagen muß, die Kastenraumkonstruktion ist ein Gehäuse, behaut das Personal aber nicht, Figur und Raum sind dissoziiert, all dies führt zu einer gänzlich abstrakten, nicht von der Sache herausgeforderten Inbezugsetzung des Gezeigten. Verkürzt gesagt und auf den Punkt gebracht: Form und Inhalt fallen auseinander, aber dieses Auseinanderfallen stiftet auf einer höheren Ebene eine irritierende Ausdrucksdimension, die dem Inhalt, der Kommunikationsstörung, dann wieder entspricht. Auf den ersten Blick mag diese Interpretation for-

literature. Instead of the hero prompting action he actually prevents it. To put it in modern terms: Carstens has depicted a failure in communication. He and Neo-Classical artists in general specialised in such themes: instead of sweeping Baroque gestures which generate pictorial vibrations, they opted for hermetic-like figures who are completely self-absorbed, incapable of taking action and without any perspective for the future. Time stands still and each must determine the meaning of the scene, and each will arrive at a different conclusion. Although he argued with conviction, Odysseus remained unsuccessful and is thus frustrated. Beside him Aias is sunk in grim contemplation but sees no way out of the dilemma. Phoenix has given up altogether, while Patroklos looks thoughtfully at Achilles and appears, or so it seems, to have a sudden premonition of the future. Everybody is preoccupied with himself and thus fails to react to anybody else. There is no single answer.⁶

Focusing on the contemplative element places the viewer in the unusual position of having to come to terms with the unresolved situation. The rigid construction of the image and the decision to show almost all figures en face or in profile means they are, per se, neither able to make use of their spatial surroundings nor establish relationships with others. Moreover, the disproportional relationship between the protagonists negates the logic of the spatial construction so that the box-like structure is reduced to a container that does not actually house anybody. With the association between figures and space neutralised, one is left with an abstraction in which the depiction of human interaction is divorced from the reality of the event. In short: form and content are unrelated. But this very disparity creates a dimension of expression on another, higher level, one that harmonises the content and dysfunctional communication. This interpretation may in the first instance appear exaggerated, but it is supported by other works by Carstens. His "Melancholic Aias and Tecmessa" (Fig. 3) of 1789 displays a comparable absence of communication and an abstract relationship between isolated figures.⁷ The rounded backs of the protagonists correspond to the abstract form of the shield between them. Nevertheless these rounded forms cannot form a harmonious unit for the theme of the image is disharmony. Once again form and content clash.

To sum up: Carstens's figures perform on a small strip of stage. One of the images that he and others artists would have undoubtedly known was Pousin's "The Death of Germanicus", an early work of 1627.⁸ The rigid symmetrical construction of the room forms an abstract albeit perfectly valid pictorial structure. But there is no real harmony between it and the protagonists, so that the figures

ciert erscheinen, doch wird sie angesichts weiterer Werke von Carstens bestätigt. Es sei nur an seinen „Schwermütigen Ajax und Tekmessa“ (Abb. 3) von 1789 erinnert,⁷ der die Kommunikationsstörung unmittelbar anschaulich werden läßt und auch die gleichzeitige abstrakte Aufeinanderbezogenheit der isolierten Figuren. Die runden Rücken der Protagonisten korrespondieren einander, und ihre Korrespondenz vermittelt abstrakt die Schildform. Dennoch können die Rundformen keine harmonische Einheit stiften, da Thema die Disharmonie ist. Erneut steht Form gegen Inhalt.

Fassen wir zusammen: Das Carstens'sche Personal agiert auf einem schmalen Bühnenstreifen, Poussins Frühwerk „Der Tod des Germanicus“ von 1627 ist als Vorbild nicht nur für Carstens zu dieser Zeit allgegenwärtig.⁸ Der rigide symmetrisch konstruierte Raum bildet eine abstrakte, für sich stehende Bildordnung, der das Personal nicht eigentlich harmoniert. Die Figuren haben dadurch primär Flächenbezüge. Dieses Changieren zwischen ästhetisch stark wirksamer Bildflächenordnung und unserem Bedürfnis, Körper in ihrer Raumsituierung zu lesen, das jedoch zu einem Gutteil enttäuscht wird, ist ein Charakteristikum der Wirkung aller neoklassizistischen Kunst, am extremsten zugespitzt etwa in den reinen Umrißzeichnungen und -stichen von John Flaxman,⁹ gleichzeitig zu Carstens' Arbeiten. Die wahrgenommene Form-Inhalt-Divergenz, die aller klassischen Kunstauffassung widerspricht, erweist sich letztlich als sinnkonstituierend, braucht dafür aber in ausgeprägtem Maße den Anteil des Betrachters.

Auf den ersten Blick haben die im folgenden zu behandelnden Zeichnungen Caspar David Friedrichs gar nichts mit der Eigenheit Carstens'scher Zeichnungen zu tun. Weder haben sie eine historistische Dimension, noch sind sie extrem stilisiert, noch gewinnen sie Autonomie, vielmehr sind sie reines Studienmaterial, gefertigt für die Benutzung im Gemälde. Und doch sind sie alles andere als klassische Vorzeichnungen. Zugespitzt gesagt, wenn Carstens die klassische Kunsttradition nur noch in stilisierender Verfremdung einerseits und extremer sinnlich wirksamer Aufladung andererseits evozieren kann, dann verweigert Friedrich die klassische Tradition gleich vollständig, gibt nur noch einer subjektiven Sicht auf Gegenwärtiges ein Recht. Letztlich handelt es sich um zwei Seiten einer Medaille, die beide um den endgültigen Bruch mit der Vergangenheit wissen. Was heißt das für die Praxis von Friedrichs Zeichnungen? Um die Frage beantworten zu können, soll ein etwas sonderbarer Weg gewählt werden, es sollen die zeichenhaften Vermerke und Beischriften auf Friedrichs Zeichnungen untersucht werden. Sie erweisen sich als aussagekräftig sowohl für den

are primarily perceived in relation to the pictorial plane. This continual shunting to and fro between an aesthetically-effective spatial disposition and our need to be able to locate figures logically within that space is a characteristic effect of all Neo-Classical art and one that for the most ignores the needs of the viewer. An extreme example are the pure outline drawings and prints by Carstens's contemporary John Flaxman.⁹ The perceived discrepancy between form and content, which totally contradicts all concepts of classical art, nevertheless proves to have a meaning of its own, but one which demands a considerable amount of participation on the part of the viewer.

The drawings by Caspar David Friedrich that are now the focus of attention may initially appear to have nothing to do with Carstens's peculiar style of drawing. Friedrich's drawings have no historical dimension, are not extremely stylised, and are not autonomous works. Instead they are studies, made to be used for paintings. Yet they are anything but typical preliminary classical drawings. To make the point: if Carstens could only evoke the classical tradition through stylistical alienation on the one hand and an extremely effective sensual infusion on the other, then Friedrich rejected the classical tradition altogether by presenting nothing more than a subjective view of the present. In the end we are dealing with two sides of the same coin, both of which seek a complete break with the past. So what are the implications for Friedrich's approach to draughtsmanship. I would like to elucidate this using the rather unusual method of examining his notations and abbreviated codes on various sheets. They prove particularly informative both for the particular process of assimilating nature and for their function when later used in paintings.

Although it has long been argued otherwise, Friedrich's paintings do not contain signs which offer a clear-cut objective reading in the conventional sense. Instead the meaning of the image can only be arrived at if the viewer is prepared to actively participate in the process of interpretation. One must however be aware of the present trend of assuming any meaning can be imposed on these images. Friedrich does everything in his power to guide the patient viewer by offering clear directions. But however much the answer may be within one's grasp, it is never clearly defined but is left to the viewer to find for oneself. The image succeeds only when the viewer accepts the challenge and in the sense of early Romantic literature continues to write the story, as it were, so as to derive one's own understanding of the potential offered by the painting. This meaning is however by no means arbitrary or completely subjective;

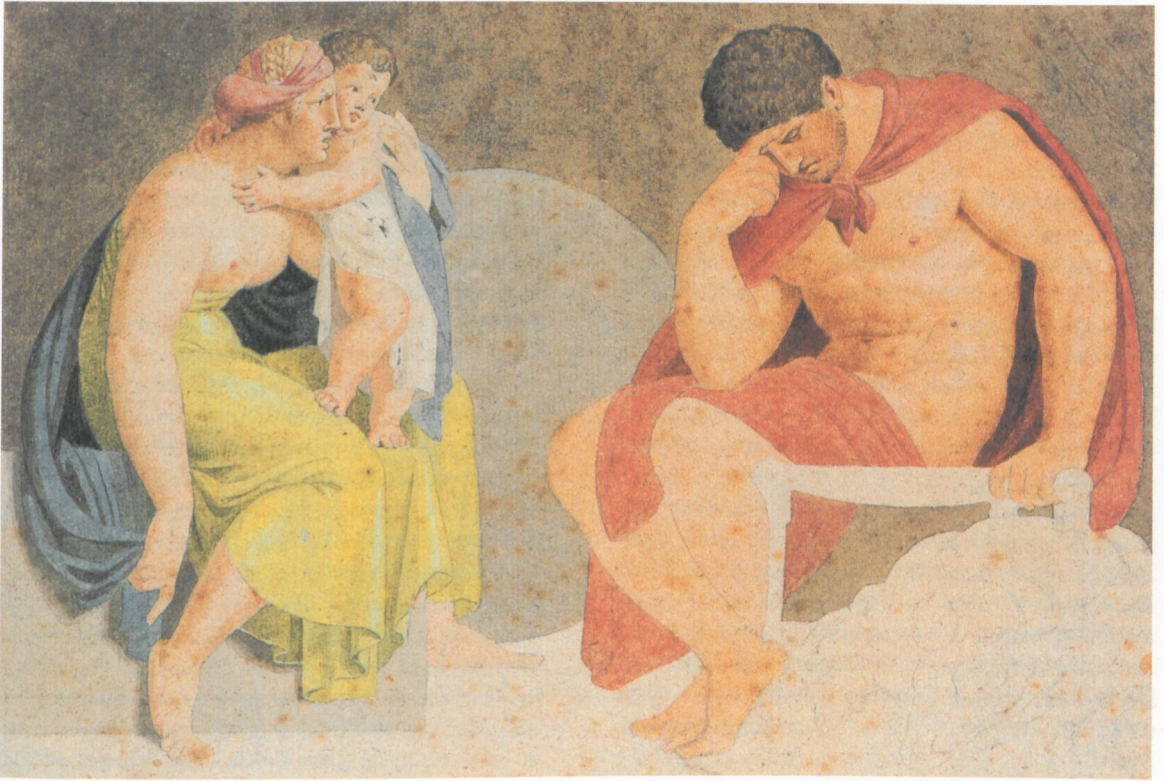


Abb. 3: Asmus Jakob Carstens, Der schwermütige Ajax mit Tekmessa und Eurysakes, um 1791, Aquarell über Bleistift, 226 × 236 mm, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Graphische Sammlung

besonderen Prozeß der Naturaneignung, wie auch für die Funktion einer etwaigen Nutzung im Gemälde.

Die Zeichen der Friedrich'schen Bilder haben, obwohl dies lange behauptet wurde, keinen objektiven, d. h. vorgängigen, konventionellen Sinn, der allein die Bedeutung der Bilder setzte. Von daher brauchen die Bilder Friedrichs in ungewöhnlichem Maße ebenfalls den Anteil des Betrachters an der Sinnkonstituierung. Man sollte nun allerdings vorsichtig sein, darin etwa eine gänzliche Sinnoffenheit der Bilder Friedrichs erkennen zu wollen, wie man es heute gern möchte. Friedrich unternimmt alles, um die Rezeption eines geduldigen Betrachters zu steuern, er gibt ihm eine deutliche Richtung vor, das Ziel mag am Horizont aufscheinen, definitiv formuliert er es allerdings nicht, der Betrachter muß selbst dorthin kommen. Das Bild erfüllt sich erst, wenn der Betrachter das Angebot aufgreift, es im Sinn der literarischen Frühromantik fortschreibt, und seinen Sinn aus der Potentialität des Bildes heraus setzt. Beliebig oder gänzlich subjektiv ist dieser Sinn damit mitnichten, das Subjekt hat allein Anteil an der Sinnsetzung. Es scheint Aufgabe der Forschung, Friedrichs Vorgabe genau zu beschreiben und damit Art und Maß des Betrachteranteils zu bestimmen. Dies scheint allein

the viewer alone participates in establishing the meaning. It appears that the goal of research must be to clearly define Friedrich's pictorial "clues" so that the manner and extent of viewer participation can be determined. The only method of attaining this would seem to be by gaining greater understanding of Friedrich's work process and by exposing the principles he followed. A simplistic but adequate summary of the four steps of his work process is: 1 – drawing as a reproduction of nature; 2 – composition as an abstract structural form; 3 – merging of nature reproduction and structural form by inserting studied excerpts from nature into the basic abstract form; 4 – incorporating an incomplete and inconclusive meaning or continuation of meaning into the painterly process. In the following, I intend to deal almost exclusively and in a brief and exemplary manner with the first three steps, because the aids to deducing the meaning are already present in the third stage.

Friedrich's drawings contain various types of information: individual words, half-finished or complete sentences, numbers, vertical and horizontal marks. These have to-date never been examined as a whole nor has their function been determined. Moreover, they are frequently incorrectly deciphered. These notations, however, provide

möglich zu sein durch den Nachvollzug des Friedrich'schen Werkprozesses und die Freilegung der ihm zugrunde liegenden Prinzipien. Vereinfacht, aber offenbar adäquat ausgedrückt, besteht der Werkprozeß aus vier Stufen: 1. Zeichnung als Naturaufnahme, 2. Komposition als abstrakte Strukturvorgabe, 3. Verschmelzung von Naturaufnahme und Strukturvorgabe durch Inserierung von studierten Naturpartikeln in die abstrakte Grundform, 4. unabgeschlossene und unabschließbare Sinnstiftung bzw. Sinnfortschreibung im malerischen Prozeß. Ich werde mich hier beinahe ausschließlich den ersten drei Stufen – und dies nur knapp und exemplarisch – widmen, denn die Sinneröffnung ist auf der dritten Stufe schon weit fortgeschritten.

Auf den Zeichnungen Friedrichs finden sich zahlreiche Angaben: Einzelne Worte, halbe oder ganze Sätze, Zahlen, senkrechte und waagerechte Markierungen. Sie sind bis heute nicht im Zusammenhang und in ihrer Funktion untersucht worden, zudem wurden sie nicht selten falsch gelesen. Dabei liefern diese Angaben entscheidende Hinweise nicht nur zur besonderen Art und Weise der Aufnahme der dargestellten Gegenstände, zur Naturaneignung, sondern indirekt auch zu den Voraussetzungen ihrer Verwendung im Bilde. Jedenfalls ist das Messen von ausgeführtem Gemälde und zeichnerischer Vorgabe aneinander, besonders herausgefordert durch die zusätzlich vermerkten Hinweise, ungemein erhellend, ja, in manchen Fällen können sie den Weg der Lektüre und damit letztlich das Verständnis des Werkes bestimmen.

Das häufigste Wort, das sich auf Friedrichs Zeichnungen findet, ist das Wort „Horizont“. Bei der Wiedergabe eines Meeresblickes mag diese Angabe noch selbstverständlich sein, auch bei einem Blick in die Ferne, etwa einer Berglandschaft, doch bei der Wiedergabe einzelner Steine oder einer einzelnen Fichte oder Eiche ist die Angabe schon überraschend, ja, selbst bei der Darstellung von Wurzelwerk und einem bloßen Stammansatz ist sie zu finden, verblüffend auch, wenn sie mitten im Wald erscheint oder neben einem nahsichtig genommenen hohen Felsen. Wenn Friedrich in einem Gelände den Horizont nicht anzugeben vermag, dann notiert er zumindest die Worte „von unten“, um zu vermerken, daß die dargestellte Landschaftspartie in Untersicht gesehen wurde. Konsequenterweise finden sich die Horizontangaben erst im Skizzenbuch von 1807, das in Oslo aufbewahrt wird.¹⁰ Das ist insofern verwunderlich, als es sich hier weitgehend um Studien zu einzelnen Nadelbäumen handelt. Wie weitere Vermerke in diesem Skizzenbuch deutlich machen, geht es Friedrich um die absolute situative Bestimmung des jeweiligen Baumes. So finden sich

valuable information not only about the particular manner and means used by Friedrich to record the actual objects and assimilate nature, but also indirectly about the conditions for their use in paintings. In any case, the task of comparing a finished painting with drawn studies is particularly challenging when the additional notations are taken into consideration; in some cases they can be extraordinarily informative and indeed govern how one reads the painting and so, in the end, determine one's understanding of the work.

The most frequently used word on Friedrich's drawings is "horizon". This may seem an obvious choice for an image depicting the sea or when showing a view into the distance, like, for example a chain of mountains. It is, however, unusual to find it on a drawings depicting a single stone or an individual fir or oak tree; indeed it is even used for renderings of roots or even the trunk of a tree. Even more surprising is its appearance in the middle of a wood or beside a close-up rendering of a rock face. When Friedrich was unable to include the horizon, he at least notes that the drawing is made "from below". In his sketchbook of 1807, today in Oslo, Friedrich studiously added information about the horizon.¹⁰ This is surprising in so far as it contains mostly studies of individual coniferous trees. As other notations in this book make clear, Friedrich was particularly interested in recording the exact conditions of every single tree. Thus for some he notes the exact height, e.g. "young pine, 4 1/2 feet high". He also frequently recorded the distance between him and the tree, whereby he often uses the word „Mittelgrund“ ("middle ground"). He continued to use this form in his late work. A somewhat closer tree was recorded as "half middle, half foreground". He even notes how long it took him to draw a fir tree – about 3 1/2 hours – and especially how the light fell: from the side or from the front, and which parts lay in the light and which in the shadows.

This is an astonishing degree of exactitude for small-scale pencil drawings, which from the onset were conceived with the possibility of being used for paintings, and indeed in circumstances similar to those under which there were drawn. This aspect cannot be emphasised enough: a tree, stone or rock face, even sections of entire landscapes reappear in his paintings under exactly the same conditions as noted on the drawings: fall of light, distance, relationship to the horizon etc. It is not an exaggeration that every needle of a pine tree is reproduced exactly in the painting. To avoid any misunderstanding it must be stated that adjustments to the drawn source were undertaken if either of the following two conditions applied: firstly, when greater compositional balance was

zu den Bäumen genaue Höhenangaben, etwa: „junge Kiefer, 4 1/2 Fuß hoch“, nicht selten notiert Friedrich auch, ob er den Baum in einem gewissen Abstand aufgenommen hat, er tut das auch im folgenden mit Vorliebe durch das Wort „Mittelgrund“. Die Bezeichnung hält sich bis ins Spätwerk. Ist der Baum etwas näher festgehalten worden, finden wir: „halb Mittel- halb Vordergrund“. Er vermerkt, wie lange er an einer Tanne gezeichnet hat – etwa 3 1/2 Stunden – und vor allen Dingen auch, wie das Licht eingefallen ist, schräg von der Seite oder von vorn, bzw. welche Teile im Licht und welche im Schatten gelegen haben.

Das ist bei kleinformatigen Bleistiftzeichnungen eine erstaunlich weitgehende Genauigkeit, die von vornherein von der Möglichkeit der Übertragung ins Gemälde ausgeht, und zwar unter allen genannten Bedingungen. Dies kann man gar nicht nachdrücklich genug betonen: Jeder Gegenstand – Baum, Stein, Fels, aber auch ein ganzer Landschaftsteil – taucht bei Übernahme im Gemälde unter all seinen Vorbedingungen wieder auf: Lichteinfall, Entfernung, Verhältnis zum Horizont etc. Zugespielt gesagt: Jede Nadel einer Tanne erscheint im Gemälde der Aufnahme in der Zeichnung gemäß. Um auch für das Folgende keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen, gilt es zu dieser Feststellung eine doppelte Einschränkung zu machen. Zum einen: Aus Gründen der Bildfordernisse, etwa um die Komposition besser auszuponderieren, kann es gelegentlich zu minimalen Ergänzungen kommen. Im Bild kann verglichen mit der zeichnerischen Vorlage etwa ein einzelner Ast hinzukommen oder das Astwerk kann in Teilen geringfügig verlängert werden. Zum anderen: Gelegentlich kann im Bild gegenüber der Vorlage die Größenordnung gesteigert werden; ein Felsen etwa kann im Bild größer erscheinen als in der Vorlage.

Ein gutes Beispiel für eine gleich doppelte Steigerung des Vorbildes ist die Verwendung einer der Eichenzeichnungen von 1809 (Abb. 4) in der „Abtei im Eichwald“ (Abb. 5) von 1810. In der Vorzeichnung kein sonderlich eindrucksvoller Baum von eher mittlerer Größe und ziemlich ruinösem Zustand, wird die unmittelbar links von der Abtei stehende Eiche zum größten Baum des Bildes mit auch etwas weiter ausladendem Astwerk. Dennoch: Die Grundstruktur des Baumes mit allen komplizierten Astüberschneidungen wird übernommen, und vor allen Dingen scheint es, gerade diese Baumstudie gewesen zu sein, die Friedrich die Idee eingegeben hat, den unteren Teil des Baumes im Bild stark verschattet erscheinen zu lassen, während der obere Teil sich in das fahle Licht der sich ankündigenden Nacht streckt. Daraus wird, wenn man so will, ein ganzes Bildkonzept.

necessary minute changes to the drawn source, such as to individual sections of a branch or the addition of an extra branch. Secondly, the scale of elements, for example a cliff, could be rendered larger in the painting than as recorded in the drawing.

An excellent example of such alterations of the source is the use of one of the drawings of oak trees from 1809 (Fig. 4) in the “Abbey in the Oak Forest” (Fig. 5) from 1810. The preliminary drawing of a rather unspectacular and desolate tree of average size is transformed in the painting into the largest tree with broader branches that stands just left of the ruin. Nevertheless, the basic structure of the drawn tree with its complicated interwoven branches is retained. Moreover, it seems that it was this particular study which gave Friedrich the idea of showing the lower part of the tree in shadows, while the upper part is lit by the pale light of dusk. This single drawing is, if one will, the basis of the entire pictorial concept.

The consequences of the transferral of all visual aspects from a drawing to a painting can best be demonstrated on a single example, Friedrich’s “Winter landscape” (Fig. 7). There are good reasons for seeing in this painting, which was acquired in 1987 by the National Gallery London from the estate of a Russian aristocrat living in Paris, the first version of a composition known as the “Winter Landscape with a Church” that exists in numerous variants and copies. The undoubtedly best and certainly autograph variant in Dortmund had till then been considered the original.¹¹ In the following I will deal exclusively with the London painting and present further evidence in support of its status as the primary work.

The pictorial invention shows an extensive snow-covered landscape disappearing into the fog in the distance. In the middle ground a cripple has cast aside his crutches and sits against a large bolder so as to pray before a crucifix erected amidst a small group of fir trees. In the foreground a few blades of grass push through the blanket of snow as the ground slopes slightly to the right, while in the right background increasingly intangible layers pile up. In the left background the silhouette of a cathedral appears amidst the ochre-coloured fog. The cripple, placed slightly right of centre, has his back turned and so has no direct view of the church.

The pictorial source for the group of fir trees is a study from the Oslo Sketchbook executed on April 28, 1807 (Fig. 6). The crucifix was of course added only to the painting. Friedrich followed the sketch with an almost pedantic exactness; even the tiniest twig, the smallest seemingly accidental crossing of branches is repeated. Only two, quickly-sketch-

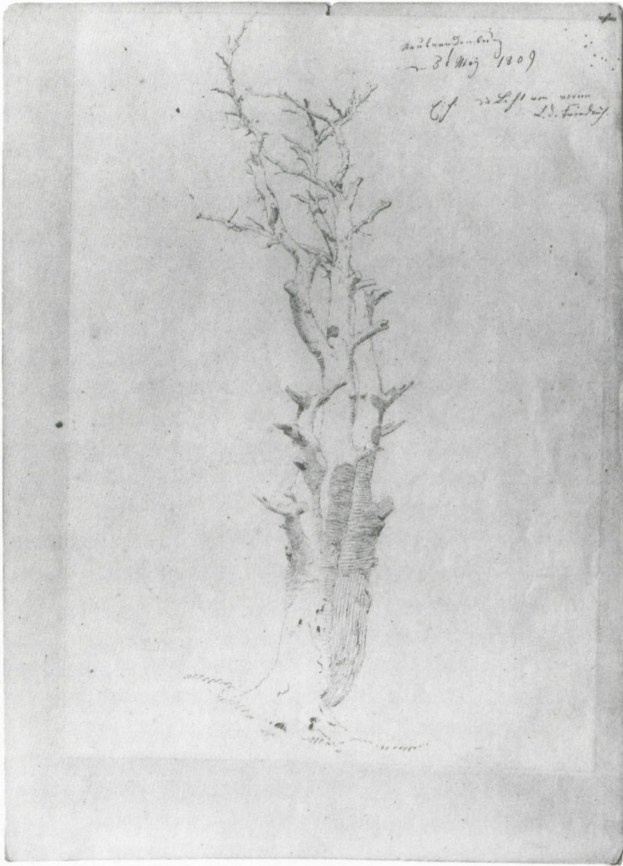


Abb. 4: Caspar David Friedrich, Studie einer kahlen, dreiarmigen Eiche, 1809, Bleistift, 360 × 260 mm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Graphische Sammlung

An allein einem Beispiel sei die Konsequenz der Übertragung einer Zeichnung mit all ihren Bedingungen der Erscheinung für das Gemälde verfolgt. 1987 kaufte die Londoner National Gallery eine im Nachlaß eines in Paris lebenden russischen Adligen aufgetauchte „Winterlandschaft“ (Abb. 7), die mit guten Gründen als die Erstfassung einer in mehreren Varianten und Kopien bekannten „Winterlandschaft mit Kirche“ identifiziert wurde. Die zweifellos beste und wohl auch eigenhändige Variante in Dortmund hatte bisher als die Urfassung gegolten.¹¹ Wir werden im folgenden weitere Gründe für die Berechtigung der Annahme, der Londoner Fassung gebühre die Priorität, beibringen können und werden uns auch alleine mit ihr beschäftigen.

Die Bilderfindung zeigt eine weite, in der Ferne im Nebel versinkende Schneelandschaft, in der im vorderen Mittelgrund ein Invalide angesichts eines in einer kleinen Tannengruppe auftauchenden Kruzifix' seine Krücken von sich geworfen, sich vor dem Kruzifix auf den Boden gesetzt hat und nun mit dem Rücken an einen größeren Felsblock gelehnt den Kruzifixus anbetet. Die Landschaft fällt im Vordergrund, in dem einige Grashalme die Schneedecke durchstoßen, leicht nach rechts ab, während sie im Hintergrund in sich immer mehr

fir trees to the right of the main group in the drawing were omitted, and they were in any case too vague to have been of value. On the extreme lower right of the drawing, just beside the second horizontal branch from the bottom, the word "horizon" appears above a horizontal line.

This notation is of immense importance for the painting, for not only is the horizon the only horizontal line to extend to the right edge of the painting, but, more importantly, it marks the line of sight of the cripple. He does not look up to the crucifix but along the line of the horizon into infinity. The absolutely barren snow-covered landscape suggests that there is nothing there for him to see; yet his prayer in front of the crucifix allows him to forget his suffering, and the cathedral appears as a vision of a future redemption. This of course remains pure conjecture until it can be shown how Friedrich made the cathedral part of the cripple's vision. Once again, the artist does this by applying every aesthetic possibility so as to go beyond the imitation of nature – which nevertheless remains the essential precondition – in order to transform the invention into an emotion. What is immediately evident, and therefore immediately effective, is that the large fir tree on which the brownish crucifix hangs has exactly the same



Abb. 5: Caspar David Friedrich, Abtei im Eichwald, 1809/10, Öl a. Lwd., 110,4 × 171,0 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

optisch auflösenden Schichten nach rechts ansteigt. Links im Hintergrund taucht aus dem ockerfarbigen Himmelsnebel die Silhouette einer Kathedrale auf. Der Invalide, der leicht rechts von der Mitte plaziert ist, hat sie im Rücken, kann sie folglich nicht direkt sehen.

Eine Tannenstudie aus dem Osloer Skizzenbuch von 1807 (Abb. 6), genau auf den 28. April datiert, hat das Vorbild für die gesamte Tannengruppe, in der sich das Kruzifix befindet, gebildet, das selbstverständlich im Gemälde eine Hinzufügung darstellt. Die Befolgung der Vorlage ist von geradezu abenteuerlicher Präzision. Kein noch so kleines Ästchen, keine noch so zufällig erscheinende Astüberschneidung ist ausgelassen worden, allein zwei nur flüchtig rechts der Hauptgruppe leicht versetzt angedeutete Tannen der Zeichnung sind nicht übernommen worden, sie hätten in ihrer Flüchtigkeit als Vorlage auch nicht dienen können. Nun findet sich in der Zeichnung ganz unten rechts neben einem Ast ein Querstrich, direkt darüber ist das Wort Horizont angebracht.

Diese Angabe nun ist von allentscheidender Konsequenz für das Gemälde, denn nicht nur ist die Horizontlinie im Gemälde als einzig waagerechte Profillinie bis zum rechten Rand des Bildes fortgeführt, sondern, viel wichtiger, die Horizontlinie

height – in relation to the upper edge of the painting – as the cathedral. Indeed Friedrich overpainted a tiny piece of the tip of the tree – it now appears as snow – so as to achieve exactly this correlation.

Only minute differences between the two paintings are evident, nevertheless it is such small details that show the version in Dortmund to be a copy of the one in London. One can moreover maintain that the upper section of the fir tree, which has a deep parabolic cut created by the greater distance between the branches on the left and right, is basically comparable with the silhouette of the cathedral, which also rises above the mist in a similar parabolic form, and because it has no base appears to float. Behind the fir tree, exactly at the point of this intersection, the sloping ground guides one away from the crucifix to the gate of the wall in front of the cathedral. In this way the fir tree in the vision of the cripple is transformed into the cathedral.

But Friedrich creates an even closer aesthetic relationship between fir trees and cathedral. The right vertical of the Golden Section is so calculated that it runs exactly through the trunk of the large fir. As the aesthetic centre of the painting, it is therefore the real object of meditation. Because we read



Abb. 6: Caspar David Friedrich, Tannen- und Wolkenstudie, 28. April 1807, Bleistift, 366 × 240 mm, Blatt 8 des Skizzenbuchs von 1807 Nationalgalerie Oslo

markiert die Blicklinie des Invaliden. Sein Blick geht nicht etwa hoch zum Kruzifix, sondern auf der Horizontlinie aus dem Bilde hinaus in die Unendlichkeit. Realiter, so suggeriert uns die absolut kahle Schneelandschaft auf der rechten Bildseite, sieht er dort nichts. Doch sein Gebet vor dem Kruzifix hat ihn sein Leiden vergessen lassen, und die Kathedrale erscheint ihm als Vision einer zukünftigen Erlösung. Diese Feststellung bleibt solange eine bloße Behauptung, wie nicht geklärt wird, auf welche Weise Friedrich die Kathedrale anschaulich zur Vision des Invaliden macht. Friedrich unternimmt dies erneut mit allein ästhetischen Mitteln, sie überbieten die bloße, aber als Voraussetzung notwendige Naturnachahmung, machen aus der Erfindung eine Empfindung. Zum einen dürfte schnell deutlich werden und damit auch unmittelbar wirksam, daß die große Tanne, vor der das bräunliche Kruzifix steht, exakt, bezogen auf den oberen Bildrand, die Höhe der Kathedrale hat. Friedrich hat gar an der absoluten Spitze der Tanne ein winziges Stück übermalt – wir können es als Schnee auf der Spitze lesen –, um die Höhenübereinstimmung vollständig zu erreichen. Im übrigen: hier wie andernorts – auf eine Nuance wird noch hinzuweisen sein – weicht die

from left to right, the right vertical of the Golden Section is the aesthetically most satisfactory point of focus of a painting; in the classic tradition it is the favourite “resting spot” of the pictorial hero. It is therefore notable that in the Dortmund version the Golden Section line runs next to the tree trunk. Moreover, the lower horizontal line of the Golden Section cuts – again only in the London version – directly through the gate before the cathedral. This intersection of anchoring aesthetic lines corresponds with the relationship between the objects they mark, and so, as is so often the case with Friedrich, enable a connection to be made between front and back which transcends the simple two-dimensional relationship. The gaze of the cripple to the horizon and infinity made the vision possible, which the artist not only reveals to us aesthetically, but also clarifies its meaning.

Having concentrated for a sufficient length of time on the cathedral as a vision of the cripple, it becomes clear that Friedrich also employed another subtle means to underscore this. The cathedral is shown in a slight perspectival foreshortening – not fully frontal as would have been the more usual form for a silhouette. The stepped triangular gable



Abb. 7: Caspar David Friedrich, Winterlandschaft, um 1811, Öl a. Lwd., 32,5 × 45,0 cm, National Gallery London

Dortmunder Fassung um Bruchteile von der Londoner ab – und gibt sich auch von daher als Kopie der Londoner Fassung zu erkennen. Ferner wird man sagen können, daß die Tanne im oberen Teil – und der ist durch einen tiefen parabelförmigen Einschnitt durch größeren Astabstand links und rechts markiert – in der Grundform der Silhouette der Kathedrale ähnlich ist, auch sie taucht in einer entsprechenden Parabelform aus dem Nebel auf, wodurch sie, da die Basis fehlt, zu schweben scheint. Hinter der Tanne, genau bei diesem Einschnitt senkt sich das Gelände ab und führt vom Blick des Kreuzifix' geleitet zum Tor der Mauer vor der Kathedrale. So mag sich die Tanne in der Vision des Invaliden in die Kathedrale verwandelt haben.

Doch Friedrich knüpft das Band zwischen Tanne und Kathedrale ästhetisch noch sehr viel fester. Die rechte Senkrechte des Goldenen Schnittes verläuft auf den Millimeter genau auf dem Stamm der großen Tanne. Sie ist damit der eigentliche Meditationsgegenstand, da sie das ästhetische Zentrum des Bildes besetzt. Unseren Lesegewohnheiten gemäß von links nach rechts finden wir in der rechten Senkrechten des Goldenen Schnittes den ästhetisch befriedigenden Ruhepol unserer Bildlektüre; in

of the large facade in front of the high tower is shifted slightly left of the axis, so that reading from the pictorial centre, the cathedral is seen from a slightly oblique angle, and so has its starting point in the cripple.

It is thus the case that Friedrich begins with exact observations of nature, and then assembles various observations together for his painting. This involves transforming elements that are true to nature into a higher truth which transcends truth to nature by subjecting its elements to higher aesthetic principles. But this is a truth that only the viewer can construct; the painting does not transport this truth as an objective lesson that can be confirmed by a text.

Turning now to my third and final artist, I will look at the Italian landscape drawings made by Julius Schnorr von Carolsfeld between 1819 and 1826.¹² Three aspects are particularly important here: 1. Caspar David Friedrich was driven by a hatred of the Nazarenes on one hand and Joseph Anton Koch on the other. Schnorr held quite the opposite view, for he saw in both the real source of inspiration, particularly in the mixture of sources derived from both. Moreover he vehemently rejected the ideals of the Romantic movement pro-

der klassischen Tradition ist dies der „Lieblingsplatz“ des Bildhelden. Und gerade auch von der Exaktheit in diesem Punkt weicht die Dortmunder Fassung geringfügig ab, die Linie des Goldenen Schnittes verläuft hier knapp neben dem Stamm der Tanne. Doch die untere Waagerechte des Goldenen Schnittes führt – auch nur in der Londoner Fassung – ebenso exakt durch das Tor vor der Kathedrale. Diese Verschränkung ästhetischer Grundlinien entspricht der Verschränkung der dadurch bezeichneten Bildgegenstände, und, wie so oft bei Friedrich, werden zudem auf diese Weise Vorne und Hinten über reine Flächenbezüge als aufeinander reagierend begriffen. Der Blick des Invaliden auf der Horizontlinie in die Unendlichkeit hat die Vision ermöglicht, die der Künstler uns auf ästhetischem Wege nicht nur zeigt, sondern in ihrer Bedeutsamkeit vor Augen führt.

Vertiefen wir uns lange genug in die Kathedralvision, so werden wir feststellen, daß Friedrich auch durch einen weiteren subtilen Schachzug die Kathedrale als Erscheinung des Invaliden verstanden hat. Die Kathedrale ist in leichter perspektivischer Verkürzung, also nicht in gänzlicher Frontalität gegeben – was bei ihrem bloßen Silhouettenbild mehr als naheliegend gewesen wäre. Der gestufte Dreiecksgiebel der großen Fassade vor dem hohen Turmgeschoß ist leicht nach links aus der Achse gerückt, die Kathedrale wird also schräg, von der Bildmitte her gelesen, hat hier, im Invaliden, ihren Ursprung.

So gilt es festzuhalten, daß Friedrich von genauer Naturbeobachtung ausgeht und in einem additiven, geradezu montageartigen Verfahren Beobachtetes zum Bilde fügt. Die naturwahren Partikel werden im Bilde durch eine abstrakte, auf die Bildfläche bezogene Ordnung von großer ästhetischer Wirksamkeit in eine höhere, die Naturwahrheit transzendierende Wahrheit überführt. Doch ist dies eine Wahrheit, die sich nur im Betrachter konstituiert; das Bild transportiert diese Wahrheit nicht als eine objektive, in einem Text definitiv zu fassende Mitteilung.

Ich komme zu meinem dritten Künstler und werde mich mit Julius Schnorr von Carolsfelds italienischen Landschaftszeichnungen beschäftigen.¹² Sie sind zwischen 1819 und 1826 entstanden. Ich möchte drei Aspekte beleuchten: 1. Caspar David Friedrich war geradezu von einem Haß auf die Nazarener einerseits und auf Joseph Anton Koch andererseits getragen. Für Schnorr dagegen waren die Nazarener und Joseph Anton Koch der eigentliche Quellboden, und zwar gerade in der Mischung der von da erhaltenen Erbteile. Die von Caspar David Friedrich vertretene Romantik wiederum ist von Schnorr mit aller Entschiedenheit abgelehnt worden, vor allem Adrian Ludwig

pagated by Friedrich, as variously recounted, in particular by Adrian Ludwig Richter. How then can we explain that despite such extreme differences, Friedrich and Schnorr von Carolsfeld display certain similarities in their understanding of draughtsmanship? 2. Both Friedrich and Schnorr von Carolsfeld, but also the Olivier brothers, who throughout their lifetime proved to be extremely important for Schnorr, employ, for the most part, an identical manner of colouring their drawings “en grisaille”, i.e. using various tones of one colour. The Dresden catalogue on Schnorr describes the dominating technique of his Landscape Album as “pen and brush in brown over pencil”. While this is undoubtedly correct, an even more accurate identification would be “sepia” instead of brown, irrespective of whether Schnorr actually used the natural sepia that was acquired from cuttle-fish. Thus Friedrich, the Olivier brothers and Schnorr all employed a very similar method of applying sepia that had a particularly strong tradition in Dresden.¹³ Indeed, Adrian Ludwig Richter mentions Schnorr’s sepia technique. This will be briefly discussed below. 3. Although the abstract stereometry of Schnorr’s architectural drawings, and to a lesser extent his renderings of cliffs, is repeatedly referred to, little attention has been paid to the actual meaning and reason for such abstract renderings of regular structures, nor, for that matter, has the origin of this concept been given much thought. The following points therefore attempts to redress this.

On the first issue: Friedrich’s philippica against the Nazarenes is so drastic that it is never really cited in full. Here I wish to make up for this. The text is found in Friedrich’s notes of around 1830 on Dresden art exhibitions, made apparently at the request of Johannes Gottlob von Quandt.¹⁴ Von Quandt, who came from Leipzig, was a close friend of Schnorr’s and supported him at the beginning of his career, and even travelled with him to Italy in 1820. In his notes, however, Friedrich is completely dismissive of those ideals of art that were dear to Quandt’s heart, and indeed go so far as to directly attack him in the final two sentences: “Whoever is thoughtless enough to maintain that anyone appearance of nature is unworthy of the pictorial arts, deserves to be ignored. Yet our arbiters of art have recently done just that. Every appearance in nature that is truthfully and judiciously recorded, thus preserving its dignity, can be the subject of art. And if it has to-date not been so understood by any artist, this is not to say that it will not happen in the future; for this reason doors should not be closed in peoples’ faces as X would like it.” („Wer unbesonnen genug von einer Naturerscheinung

Richter überliefert uns dies. Wie kann man diese extreme Spannung verstehen und dann doch von einer tendenziellen Verwandtschaft ihrer Zeichenauffassung ausgehen? 2. Caspar David Friedrich und Schnorr von Carolsfeld, aber etwa auch die Brüder Olivier, die zeit ihres Lebens von großer Wichtigkeit für Schnorr gewesen sind, verwenden eine mehr oder weniger identische Form der Kolorierung ihrer ausgeführten Zeichnungen „en grisaille“, d. h. mit einem Farbton in Abstufungen. Der Dresdner Schnorr-Katalog spricht von der vorherrschenden Technik des Schnorrnschen Landschaftsbuches als von „Feder und Pinsel in Braun über Bleistift“, das ist zweifellos richtig, nur sollte man statt „Pinsel in Braun“ lieber durchgehend „Sepia“ sagen, gleichgültig, ob es dabei um eigentliche Sepia, also einen aus dem Tintenfisch gewonnenen Farbstoff handelt oder nicht, denn Friedrich, die Brüder Olivier und Schnorr stehen in einer engen besonders in Dresden beheimateten Sepiatechniktradition.¹³ Ihre Praxis und vor allem Funktion sind kurz zu schildern. Im übrigen spricht auch Adrian Ludwig Richter von Schnorrns Sepiatechnik. 3. Obwohl regelmäßig auf die, verkürzt gesagt, abstrakte Stereometrie der Schnorrnschen Architektur- und manchmal auch Felswiedergabe hingewiesen wurde, gibt es wenig Überlegungen über Sinn und Zweck dieser abstrahierenden Wiedergabe von regelmäßigen Körpern. Und auch über die Herkunft dieser Auffassung wird wenig reflektiert. Einige Hinweise seien hier versucht.

Zum ersten: Friedrichs Philippika gegen die Nazarener ist von einer solchen Drastik, daß sie eigentlich nie vollständig zitiert wird, sie sei hier nicht ausgespart. Sie stammt aus Friedrichs um 1830 entstandenen Aufzeichnungen zu Dresdner Kunstausstellungen, die er offenbar im Auftrag Johannes Gottlob von Quandts gemacht hat,¹⁴ eben des Leipzigers von Quandt, mit dem Schnorr eng befreundet war, der ihn früh unterstützt hat, mit dem er 1820 in Italien gereist ist. Doch Friedrich stimmte mitnichten mit Quandts Kunstüberzeugungen überein, alles, was diesem lieb und teuer war, wird von Friedrich in seinen Aufzeichnungen kritisiert. In den beiden letzten Sätzen der Aufzeichnungen wird Quandt gar direkt attackiert: „Wer unbesonnen genug von einer Naturerscheinung behauptet, sie sei der Bildenden Kunst unwürdig, verdient wohl keiner Beachtung und dennoch haben unsere Kunstrichter noch neuerdings dies gethan. Wohl jede Erscheinung in der Natur richtig und würdig und sinnig aufgefaßt kann ein Gegenstand der Kunst werden. Und wehre es bis jetzt noch [bis jetzt noch] von keinen Bildner so aufgefaßt so ist damit noch nicht gesagt, daß es künftig nicht geschehen wird; darum verramble man

behauptet, sie sei der Bildenden Kunst unwürdig, verdient wohl keiner Beachtung und dennoch haben unsere Kunstrichter noch neuerdings dies gethan. Wohl jede Erscheinung in der Natur richtig und würdig und sinnig aufgefaßt kann ein Gegenstand der Kunst werden. Und wehre es bis jetzt noch [bis jetzt noch] von keinen Bildner so aufgefaßt so ist damit noch nicht gesagt, daß es künftig nicht geschehen wird; darum verramble man den Leuten nicht den Weg wie der X es will.“¹⁵ In the original manuscript the letters „H.v.Q.“ – obviously „Herr von Quandt“ – beneath the „X“ have been crossed out. Friedrich, as the text makes clear, cannot accept a classical hierarchy of the genres that places history painting above all others, and sees, not incorrectly, in Quandt a defender of this position.

Friedrich's resounding denunciation of the Nazarenes would have hit Schnorr just as well. Friedrich writes: “Should it be that the most highly praised ideal of art in our time has to please through slavish imitation of an earlier albeit beautiful artistic period? [...] Is it not instead, if we are truly honest, something horrible, even often disgusting: to see dried up Marys holding a starving Jesus child dressed in paper like garments. Frequently incorrectly and deliberately mis-drawn and with intentional disregard for lines and aerial perspective? One apes exactly all the errors of that age, but the true quality of those works: the depth and piety, the childish sense that infuses them with life cannot simply be copied by hands, and those frauds will never succeed, not even then when one goes so far as to become a Catholic. Our better knowledge does not permit us to do what our predecessors did in childish naiveté. It cannot be well received or believed when grown-ups wish to prove their innocence or guiltlessness by shiting like children in the nursery.” („Sollte denn daß wohl der hochgepriesene Kunstsinn unserer Zeit sein, sich in knechtischer Nachäffung einer früheren wenngleich schönen Kunstzeit zu gefallen? [...] Ist es aber nicht, wenn wir aufrichtig sein wollen etwas widriges ja oft ekelhaftes: vertrocknete Marien mit einem verhungerten Jesuskinde im Arme zu sehen und mit papirnen Gewändern bekleidet. Oft auch wohl mit Absicht verzeichnet und gefließendlich Verstöße gegen Linien und luft Perspectiv gemacht? Alle Fehler jener Zeit äfft man teuschend nach, aber das Gute jener Bildwerke: das tiefe, fromme, kindliche Gemüth was diese Bilder so eigentlich beseelt läßt sich freilich nicht mit den Fingern nachahmen und es wird den Heuchlern nie gelingen, selbst dann noch nicht wenn man auch mit der Verstellung so weit gegangen und katholisch geworden. Was unsere Vorfahren in kindlicher Einfalt thaten, daß

den Leuten nicht den Weg wie der X es will.“¹⁵ Im Originalmanuskript steht durchgestrichen unter dem „X“ „H.v.Q“ – ganz offensichtlich „Herr von Quandt“. Friedrich – der Text macht es deutlich – kann eine klassische Hierarchie der Gegenstände mit der Historie an der Spitze nicht anerkennen und sieht, womit er nicht unrecht hat, in Quandt einen Vertreter dieser Position.

Friedrichs veritabler Nazarener-Verriß hätte, wenn er ihn gekannt hätte, auch Schnorr treffen müssen. „Sollte denn“, schreibt Friedrich, „daß wohl der hochgepriesene Kunstsinne unserer Zeit sein, sich in knechtischer Nachäffung einer früheren wenngleich schönen Kunstzeit zu gefallen? [...] Ist es aber nicht, wenn wir aufrichtig sein wollen etwas widriges ja oft ekelhaftes: vertrocknete Marien mit einem verhungerten Jesuskinde im Arme zu sehen und mit papirnen Gewändern bekleidet. Oft auch wohl mit Absicht verzeichnet und gefließendlich Verstöße gegen Linien und Luftperspektiv gemacht? Alle Fehler jener Zeit äfft man teuschend nach, aber das Gute jener Bildwerke: das tiefe, fromme, kindliche Gemüth was diese Bilder so eigentlich beseelt läßt sich freilich nicht mit den Fingern nachahmen und es wird den Heuchlern nie gelingen, selbst dann noch nicht wenn man auch mit der Verstellung so weit gegangen und katholisch geworden. Was unsere Vorfahren in kindlicher Einfalt thaten, daß dürfen wir bei besserer Erkenntniß nicht mehr thun. Wenn große Leute wie die Kinder in die Stube scheißen wollten um damit ihre Unschuld oder Schuldlosigkeit beweisen zu wollen; möchte wohl nicht gut aufgenommen und geglaubt werden.“¹⁶ So grob der Text ist, dreierlei ist wichtig an ihm. Einmal wendet sich Friedrich hier wie andernorts gegen die historistische Dimension der neueren Kunst, die sich an längst vergangener Kunst orientiert, offenbar aus der Überzeugung heraus, daß nur dort Wahrheit, ursprüngliches Ideal und reines Christentum aufgehoben sei. Friedrich hält eine solche ostentative Anknüpfung für Heuchelei und Verstellung. Zum anderen resultieren aus einer derartigen Angleichung mit Notwendigkeit Verstöße gegen Raum- und Luftperspektive. Die Atmosphärelosigkeit der nazarenischen Bilder, die nah und fern mit der gleichen Genauigkeit wiedergeben und Verkürzungen negieren oder zuspitzen, um dem altertümlichen Charakter gerecht zu werden, lehnt Friedrich grundsätzlich ab. Doch auch – und das ist Friedrichs dritter Einwand – die Wiedergabe der Figuren selbst wird durch die Anverwandlung des längst vergangenen Idioms radikal verändert: sie erscheinen überlängelt, ätherisch, ohne Fleisch und Blut und hochgradig stilisiert. All dieses ist nach Friedrichs Meinung Resultat eines bewußten, rationalen, reflexiven Vorgangs, dem jede Unmittel-

dürfen wir bei besserer Erkenntniß nicht mehr thun. Wenn große Leute wie die Kinder in die Stube scheißen wollten um damit ihre Unschuld oder Schuldlosigkeit beweisen zu wollen; möchte wohl nicht gut aufgenommen und geglaubt werden.“¹⁶ Drastic though the text may be, it is important for three reasons. Firstly, Friedrich here, as elsewhere, dismisses the historicising dimension of new art because it looks only to the antiquated art of the past. The criticized modern art does this out of the conviction that only there truth, an original ideal and pure Christianity are to be found. For Friedrich making ostentatious references to old art is tantamount to fraud and hypocrisy. Secondly, this retrospective orientation necessitates breaking the laws of spatial and aerial perspective. Friedrich is completely dismissive of the lack of any sense of atmosphere in Nazarene paintings, which depict near and far with the same degree of exactness and negate or overemphasise foreshortening so as to preserve their old-fashioned character. Finally, Friedrich's third objection is that the use of long-past idioms radically changes the portrayal of the figures themselves: they appear elongated, ethereal, lacking flesh and blood and look highly stylised. All this is, so Friedrich, the result of a conscious, rational and reflective process, one which has lost all sense of the immediacy that is the precondition for all true art. He notes: "Saying it in Italian, Netherlandish or Early German earns honour and praise from our judges of art, but using one's feelings or manner to express emotions is met with incomprehension." („Einmal italienisch, einmal Niderländisch und alteuts sich aussprechen, ehren und loben unsere Kunstrichter, aber nach eigenem Gefühl nach eigener Art seine Empfindungen aussprechen wissen sie nicht zu erkennen.“)¹⁷ Friedrich replaces such a reconstruction of the natural with a subjective experience of the natural. The polarisation of these two concepts is evident: on the one end of the scale is the still valid norm of classic idealism, which however seeks to compensate for the loss of much of its validity in contemporary society by providing historical links and reconstructions. On the other is realism, which is purely subjective and can only be transmitted as an individual experience. It is only initially paradoxical that the representatives of both positions did not and could not realise that their convictions represent the two sides of the same coin. Both are reacting to the awareness that in contemporary society art no longer fulfilled its traditional role of serving state and church thus making it necessary to redefine the status of art. Schnorr and the Nazarenes seek the familiar in the past with the intention of healing the present. Friedrich looks for the

barkeit abgeht, die doch die Voraussetzung aller wirklichen Kunst sei. Er merkt das direkt an: „Einmal italienisch, einmal Niederländisch und alteuts sich aussprechen, ehren und loben unsere Kunst-richter, aber nach eigenem Gefühl nach eigener Art seine Empfindungen aussprechen wissen sie nicht zu erkennen.“¹⁷ Gegen die Rekonstruktion des Natürlichen setzt Friedrich die subjektive Erfahrung des Natürlichen. Die Konzepte, die einander gegenüberstehen, sind offensichtlich. Ein immer noch klassisch-normativer Idealismus, der allerdings den Verlust an Verbindlichkeit in der Gegenwart durch historische Anknüpfung und Rekonstruktion zu kompensieren sucht, und ein Realismus, der allerdings allein subjektiv, nur als individuelle Erfahrung gestiftet werden kann. Was die Vertreter beider Positionen nicht realisieren, wohl auch nicht realisieren können, ist die nur auf den ersten Blick paradoxe Tatsache, daß ihre Überzeugungen zwei Seiten einer Medaille darstellen. Beide reagieren auf die Gegenwartserfahrung, daß die Kunst ihren traditionellen Ort in der Gesellschaft im Dienste von Staat und Kirche verloren hat und ihren Status neu bestimmen muß. Die Nazarener und mit ihnen Schnorr suchen das Unentfremdete in der Vergangenheit, um die Gegenwart heilen zu können; Friedrich sucht das Unentfremdete allein in sich selbst, traut allein seinem Gefühl. Eben dies mußte Schnorr von seiner Warte aus kritisieren.

In den geläufigen kunsthistorischen Darstellungen kann man lesen, im 18. Jahrhundert wurden erst Mezzotinto, also Schabkunst, und dann auch Aquatinta genutzt, um Sepiazeichnungen faksimileartig wiederzugeben. Das ist zweifellos richtig, durch unterschiedlich starke Glättung der aufgerauhten Platte beim Mezzotinto, das vom Dunklen zum Hellen arbeitet, und durch aufeinanderfolgende Ätzzvorgänge bei der Aquatinta, bei der vom Hellen zum Dunklen gearbeitet wird und also die nicht weiter zu verdunkelnden Partien beim jeweiligen Ätzzvorgang abgedeckt werden müssen – zumeist mit Schellack – ist es möglich, unterschiedliche Flächenwerte, Farbabstufungen einer Grundfarbe zu erzeugen, die kaum von einer Sepiazeichnung zu unterscheiden sind. Auf diese Weise war ein billiger Bildschmuck für ein breiteres Publikum herzustellen. Nun würde ich allerdings behaupten wollen, daß die Einflüsse wechselseitig gewesen sind. Durch die im Laufe des 18. Jahrhunderts erfolgende ungemaine technische Verfeinerung in den druckgraphischen Prozessen stieg das Bewußtsein für die Möglichkeit immer differenzierterer tonaler Abstufungen, so daß sich im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert der Dresdner Akademieprofessor Jakob Crescentius Seydelmann, der sich auf Klassikerkopien spezialisiert hatte, daran machte,

familiar within himself, and trusts only his feelings. It is exactly this which would have disturbed Schnorr.

Most art historical studies state, correctly, that in the eighteenth century mezzotint and, later, aquatint were used to produce facsimile-like reproductions of sepia drawings. In the case of mezzotint, which works from dark to light, this was achieved by varying the graduations of smoothness of the burr. With aquatint, which is a light to dark process, successive acid baths were used whereby those sections that should remain light were covered, usually with varnish, before each new immersion. In both cases the burr is so fine that it was indeed possible to achieve such differentiated surface texture and graduations of tonal colour that the result could easily be taken for a sepia drawing. This made it possible to produce cheaper decorative works for a larger audience. I would, however, like to suggest that the process of influence worked in both directions. During the eighteenth century enormous technical improvements in printing processes brought about an increased awareness for the possibility of creating even greater tonal differentiation. In the late eighteenth century Jakob Crescentius Seydelmann, a professor at the Academy in Dresden who specialised in copying famous prints, set about finding a method to refine the process of sepia. He produced a great variety of inks in all possible tonal graduations and thus created greater awareness for nuances. Adrian Zingg, and also the Chalcographic Society in Dessau, which was only in existence for little more than ten years, produced sheets of the highest quality, and took obvious delight in mixing printing techniques with those of draughtsmanship.¹⁸ Even today, many graphic collections have among their drawings sheets identified as sepia drawings which, however, are actually prints by Zingg. These aquatint etchings are technically so perfect that their true status is revealed only after lengthy study with a magnifying glass. Caspar David Friedrich began using sepia in the tradition of the tonal processes of Zingg. The tonal graduations of Friedrich's large-scale sheets – some of which are over a meter wide – are astonishing and they also serve as a means of suggesting aerial perspective by moving from dark rich tones in the foreground to the light and shimmering suggestion of colour in the background. The numeration on Friedrich's pure outline drawings is an abstract indication of the tonal levels as observed in nature and serves as a guide to follow when working in the studio.

Schnorr von Carolsfeld more or less follows this same procedure. According to the Dresden catalogue, both his sheet of September 20, 1826, entitled "The Quarry at Syracus" (Fig. 8), no. 96 in the so-



Abb. 8: Julius Schnorr von Carolsfeld, In den Steinbrüchen von Syrakus. Große Halle, 1826, Feder in Braun und Sepia über Bleistift, 227 × 354 mm. Blatt 96 des „Landschaftsbuches“, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

das Sepiaverfahren selbst zu verfeinern, er stellte Tuschen in einer Fülle von Abstufungen her und sensibilisierte auf diese Weise die Wahrnehmung von Nuancen. Adrian Zingg, aber auch die Chalcographische Gesellschaft in Dessau, die trotz ihrer kurzen Lebensdauer von kaum mehr als zehn Jahren, Blätter von höchster Qualität hervorbrachte, haben offenbar die zeichnerischen und die druckgraphischen Verfahren in allen Varianten gemischt.¹⁸ Noch heute finden sich in zahllosen graphischen Sammlungen in den Handzeichnungensmappen Druckgraphiken von Zingg, die als Sepiazeichnungen deklariert werden, bei denen es sich in Wirklichkeit aber um Radierungen mit Aquatinta handelt, die technisch derartig perfekt sind, daß nur ein längeres Lupenstudium ihren eigentlichen Status enthüllt. Caspar David Friedrich hat in der Tradition vor allem von Zingg als Sepiazeichner begonnen. Die tonalen Abstufungen seiner großen bildmäßigen Blätter – ein Format von bis zu einem Meter in der Breite ist nicht ungewöhnlich – sind atemberaubend, sie dienen zugleich als Äquivalent für die Veranschaulichung von Luftperspektive, von vorne – dunkel, volltönig – bis hinten – hell, verschwimmend, nur einen Farbhaut zeigend. Die Numerierungen auf Friedrichs reinen Umrißzeichnungen die-

called Landscape Album, and the following sheet, contain numbers, which on the first sheet, if I have read it correctly, are on the scale of 2 to 10, or to be more precise, from 10 to 2. In his “Twelve Letters on the Landscape Album”, Schnorr himself noted in relation to this sheet: “The tonal graduations of shade are recorded with the help of numbers, which are still visible.”¹⁹ We should bear in mind that this technique of tonal graduation is a form of abstraction. Colour is translated into high and low levels of tone that, contrary to nature, are set next to and behind each other. This method, which quite obviously reckoned with active participation on the part of the viewer, gives insights not only into technical processes but also into those of perception, the study of which had already become a preferred subject in the eighteenth century.

Let us now turn to the issue of the abstract stereometrical stylisation of a large part of the drawings in Schnorr’s “Landscape Album”. There can on the one hand be no doubt that his stylisation results from an historicizing reflection and assimilation of the idioms found in Dürer and early German artists, the early Italians before Raphael. The most obvious example and one that is always cited in this context is without doubt Schnorr’s 1821 ren-



Abb. 9: Julius Schnorr von Carolsfeld, Blick auf Florenz, 1819, Feder in Braun über Bleistift, 262 × 409 mm. Blatt 3 des „Landschaftsbuches“, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

nen der abstrakten Markierung der Tonstufen, die vor der Natur wahrgenommen werden, um im Atelier dann dieser Vorgabe folgen zu können.

Schnorr von Carolsfeld folgt diesem Verfahren weitestgehend. Auf seinem Blatt „In den Steinbrüchen von Syrakus“ (Abb. 8) vom 20. September 1826, Nr. 96 des sog. Landschaftsbuches, und auch auf dem folgenden Blatt, weist der Dresdner Katalog Zahlenangaben nach, wenn ich recht sehe, beim ersten Blatt von 2 bis 10, oder besser: von 10 bis 2. Schnorr selbst hat das in seinen „Zwölf Briefen zum Landschaftsbuch“ zu diesem Blatt vermerkt: „Die Schattentöne sind mit Hülfe von Ziffern, welche auch jetzt noch zu erkennen sind, festgestellt.“¹⁹ Wir sollten festhalten, daß diesem Verfahren der Tonabstufung etwas Abstraktes anhaftet, Farbe wird in Tonhöhe oder -tiefe umgesetzt und der Natur durchaus nicht entsprechend in Schritten vor- und hintereinander gesetzt. Das Verfahren zeigt nicht nur Einsicht in technische Prozesse, sondern auch in Wahrnehmungsprozesse, deren Untersuchung schon im 18. Jahrhundert zentrales Thema gewesen ist und ganz notwendig mit der Betrachterleistung gerechnet hat.

Ich komme zur abstrakt stereometrischen Stilisierung eines Gutteils der Schnorr'schen Zeichnungen seines Landschaftsbuches. Einerseits, kein

dering of Olevano with the monk reading, which is a paraphrase of Dürer's "St Anthony outside the City" (Fig. p. 16).²⁰ Although it has not yet been considered in this context, one can also see in the "Robbery near Olevano" (no. 73 in the Landscape Album) a reflection of Titian's "Peter Martyr", which was known through graphic reproductions and held by all early art theorists to be exemplary for its interweaving of landscape and figures.²¹ Turner also turned to this pictorial source.²² It has also been noted correctly that the large cubic, abstract stereometrical architectural bodies in Schnorr's drawings show strong parallels with those executed by his close friends the Oliviers. But, the question which has not yet been raised concerns the purpose and origin of their conception, a conception that is not just confined to the reproduction of stereometrical bodies but which also exhibits a disquieting interpretation of perspective.

I would like to make a suggestion. Many of the drawings by Schnorr and the Olivier brothers show strong similarities to drawings made by Ingres during his first lengthy stay in Rome from 1806 to 1820.²³ The nature of the relationship between Ingres and the Nazarenes has not yet been studied, although there are compelling reasons for

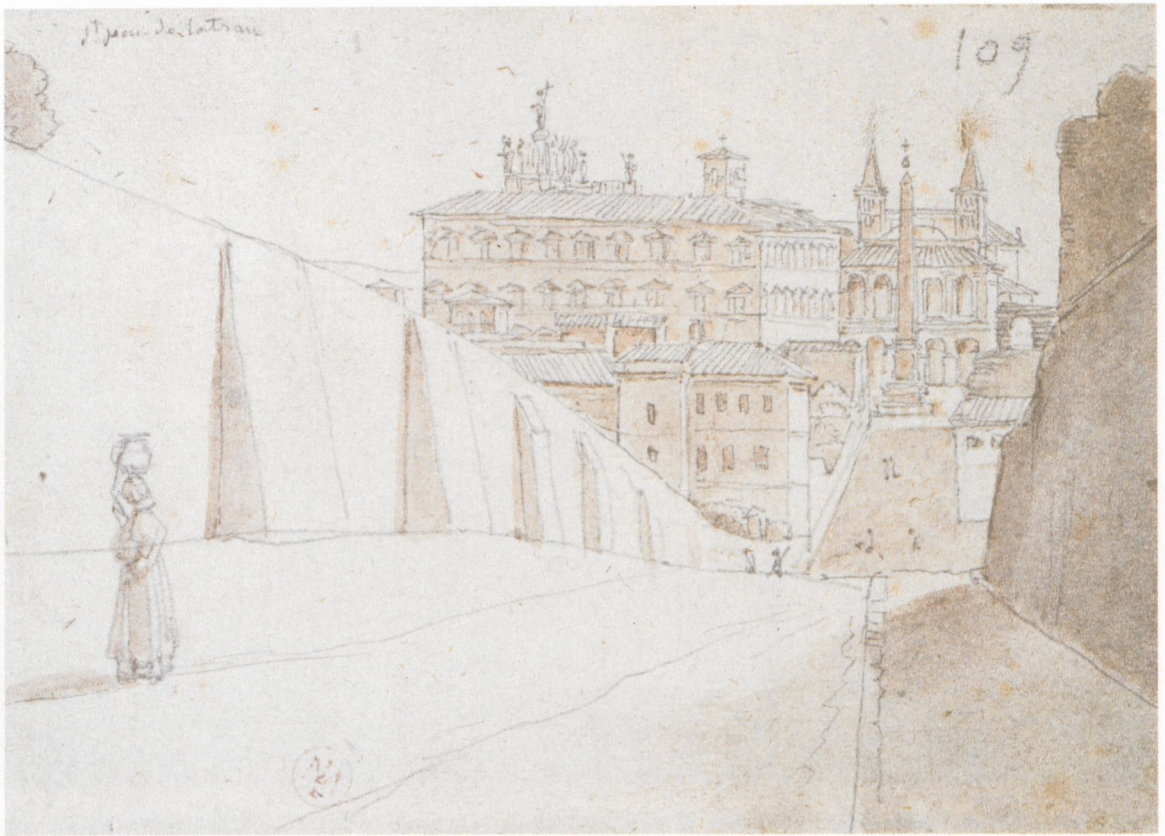


Abb. 10: Jean-Auguste-Dominique Ingres, Blick gegen S. Maria della Vittoria und S. Susanna, Bleistift mit Sepialavierung, 88 x 199 mm, Musée Ingres, Montauban

Zweifel, ist diese Stilisierung Resultat der historischen Reflexion, der Angleichung an das altitalienische, vorraffaelische oder das altdeutsche, Dürerische Stilidiom. Das einschlägige Beispiel, das auch immer in diesem Kontext gesehen wurde, ist sicher Schnorr's Olevano-Darstellung mit einem lesenden Mönch von 1821, die vor allem eine Paraphrase auf Dürers „Hl. Antonius vor der Stadt“ bildet (Abb. p. 16).²⁰ Doch man kann, was wohl bisher noch nicht geschehen ist, für die Räuberszene bei Olevano, Nr. 73 des Landschaftsbuches, auf Tizians auch im Nachstich weitverbreiteten „Petrus Martyr“, den alle frühe Kunsttheorie als ein Lehrstück für die Verschränkung von Landschaft und handelndem Personal heraushebt, hinweisen. Bildform, Aufbau und Thematik sind entschieden verwandt.²¹ Auch Turner ist dem Tizianschen Vorbild gefolgt.²² Zu Recht hat man darauf hingewiesen, daß die großen kubischen, stereometrisch-abstrakten Architekturkörper auf den Zeichnungen Schnorr's eine große Verwandtschaft mit den Zeichnungen der Schnorr eng befreundeten Brüder Olivier aufweisen. Nur, wo auch deren Auffassung, die sich ja nicht in der Wiedergabe der stereometrischen Körper erschöpft, sondern vor allem auch

doing so. Not only did Ingres and Overbeck hold similar religious and political views, but, much to the astonishment of the group of French art historians who discovered it in the Musée Ingres in Montauban, Ingres himself possessed a map of drawings by Nazarene artists that, if my memory serves me right, contains works mostly by Cornelius. Cornelius was in Rome between 1811 and 1819, Schnorr from 1818 to 1827. A comparison between Schnorr's "View of Florence" of 1819 (Fig. 9) with Ingres's "View towards S. Maria della Vittoria and S. Susanna" (Fig. 10) reveals in both cases the disturbing present of a horizontal wall running almost parallel with the picture plane for the length of the entire composition. Ingres frequently varied this motif. His „Salita San Sebastiano“ and Friedrich Olivier's "Alley in Olevano" show a similarly radical section.²⁴ Both Ingres's view of the Lateran and Olivier's so-called "Architectural Sketch" (Fig. 11) of 1819, which is clearly a view of the apse of SS. Giovanni e Paolo, show in the foreground the long walls flattened out though in reality they converge sharply. Finally, we have to concede a close relationship when Schnorr's drawing of S. Sabina of 1824 is placed beside Ingres's view of the Pavilion S. Gaetano in

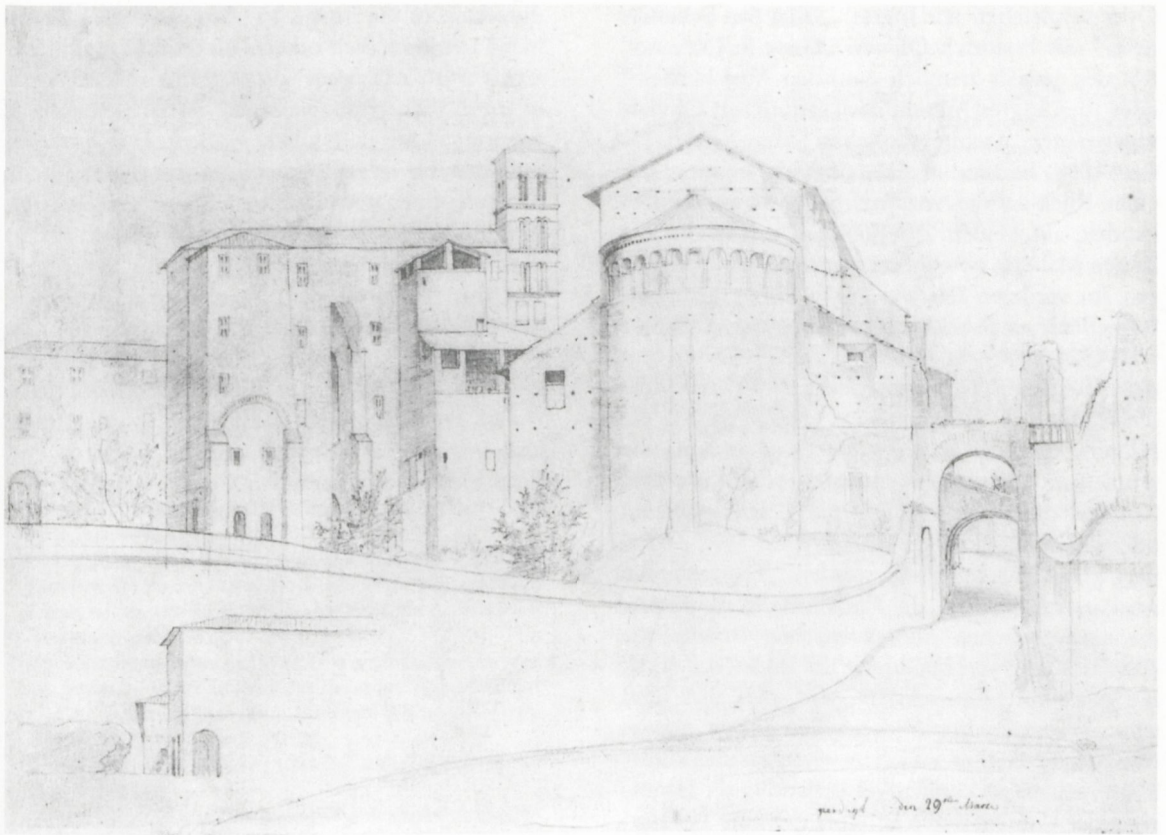


Abb. 11: Friedrich Olivier, Architektonische Skizze (Blick auf die Apsis von SS. Giovanni e Paolo in Rom), 1819, Bleistift, Kunsthalle Mannheim, Graphische Sammlung

in einer irritierenden Perspektivauauffassung besteht, herkommt und vor allem wofür sie einsteht, das hat man nicht gefragt.

Ich möchte eine Vermutung äußern. Eine große Ähnlichkeit weisen die Zeichnungen Schnorrs und der Brüder Olivier mit Ingres' Rom-Zeichnungen auf, die mit Ingres' erstem langen Rom-Aufenthalt von 1806 bis 1820 zusammenhängen.²³ Bis heute ist der Kontakt zwischen Ingres und den Nazarenern nicht erforscht worden, obwohl es nicht nur religionspolitisch zwischen Ingres und Overbeck große Gemeinsamkeiten gibt, sondern vor allem weil vor einigen Jahren auch zur Verwunderung der französischen Kunsthistoriker hinter einem Vorhang im Musée Ingres in Montauban eine Mappe mit Nazarener-Zeichnungen aus dem Besitz von Ingres aufgetaucht ist, wenn ich recht erinnere, waren es vor allem Cornelius-Zeichnungen. Cornelius weilte von 1811 bis 1819 in Rom, Schnorr bekanntlich von 1818 bis 1827. Vergleichen wir Schnorrs „Blick auf Florenz“ (Abb. 9) von 1819 mit Ingres' „Blick gegen S. Maria della Vittoria und S. Susanna“ (Abb. 10), dann haben wir beide Male die irritierend quergelagerte beinahe bildparallele Mauer, die sich durch das ganze Bild zieht. Ingres hat das Motiv vielfach variiert.

the garden of the Villa Medici.²⁵ There can be no doubting the extremely constructed appearance of all the drawings, so that the fascinating question is: how were they constructed? I believe there is only one answer: they were made using a camera obscura or a camera lucida, which was patented in 1806.²⁶ The extreme nature of the details, the flattening out of scenes, the ostensible breaks in perspective, the curved lines that result from copying are all indications of a mirrored image. Only thus could one even see the scene in order to draw and then employ it artistically. Of course Schnorr's use of the camera is for the moment nothing more than a suggestion. Moreover, I can only refer in passing to the fact that Caspar David Friedrich also used optical aids for his landscape depictions, a fact that must seem strange to us. Thus he constructed drawn landscapes with a 180° angle, which amounts to half a panorama. Indeed, early nineteenth-century Dresden boasted its own so-called room panorama as well as a large complete 360° panorama.²⁷

Thus we can draw the following conclusions: both the use of historicizing alienation by Carstens and Schnorr and the application of the camera by Friedrich and Schnorr lead to a certain degree of

Oder vergleichen wir Ingres' „Salita San Sebastiano“ mit Friedrich Oliviers „Gasse in Olevano“ mit den jeweils ziemlich radikalen Ausschnitten²⁴ oder auch Ingres' Ansicht des Laterans mit Oliviers sogenannter „Architektonischen Skizze“ (Abb. 11) von 1819, bei der es sich, deutlich sichtbar, um einen Blick auf die Apsis von SS. Giovanni e Paolo handelt, auf beiden Zeichnungen erscheinen die langen Mauern, obwohl sie sich doch stark verkürzen, im vorderen Teil wie in die Fläche gebreitet. Schließlich sei Schnorr's Zeichnung von S. Sabina von 1824 neben Ingres Villa Medici-Garten mit dem Pavillon S. Gaetano gestellt,²⁵ die Verwandtschaft läßt sich nicht leugnen. Jeweils wirken die Blätter extrem konstruiert, die Frage ist nur, wie wurden sie konstruiert. Ich denke, es gibt nur eine Antwort darauf: sie sind mit der Camera obscura oder der Camera lucida, die im Jahre 1806 patentiert wurde, aufgenommen worden.²⁶ Die extremen Aus- und Anschnitte, die Ausfaltung in die Breite, die vermeintlichen perspektivischen Brüche, die Resultate der Nachzeichnung des Bildes, das durch die gewölbte Linie entsteht, sind, dies alles muß man als gespiegeltes Bild gesehen haben, um es überhaupt erkennen und dann zeichnen und künstlerisch nutzen zu können. Vorderhand ist die Benutzung der Camera durch Schnorr nur eine Behauptung. Und nur im Vorbeigehen kann ich erwähnen, so fremd uns diese Vorstellung auch sein mag, daß auch Caspar David Friedrich optische Hilfsmittel bei der Landschaftsaufnahme benutzt hat, ja, daß er Landschaftsausblicke in der Zeichnung konstruiert hat, die einen Blickwinkel von 180° umfassen, also ein halbes Panorama, das es im übrigen als eigenes sogenanntes Zimmerpanorama schon frühzeitig im 19. Jahrhundert auch in Dresden gab, ebenso wie große vollständige Rundpanoramen.²⁷

So wird man zum Schluß festhalten müssen: gleichermaßen führen bei Carstens und Schnorr die historistische Verfremdung und die Benutzung der Camera bei Friedrich und Schnorr zu einer gewissen Verzerrung der Erscheinung, die Phänomene ergänzen einander. Das Resultat ist bei allen drei Künstlern eine extrem abstrahierende und stilisierende reine Umrißzeichnung, bei der Raum- und Flächenerfahrung sich sonderbar durchdringen. Dieses Changieren zwischen zwei Wahrnehmungsweisen, bei der wir das Bild als Bildfläche und zugleich räumliche Illusion lesen wollen, dies aber jeweils nur im Umsprung können, ist ein Charakteristikum eines großen Teils der modernen Kunst. Insofern sind auch Schnorr's Zeichnungen, bei allem weitergetragenen Idealismus seiner Kunstüberzeugungen, Reaktionen auf unmittelbare Zeiterfahrungen und von daher ebenso zukunftsweisend wie die Zeichnungen von Carstens und Caspar David Friedrich.

distortion of the image. In both cases the phenomena reinforce each other. This results for all three artists is an extremely abstract and stylised form of pure delineation in which spatial and surface experience are particularly evident. It is however only possible to switch between the two methods of perception, whereby we wish to perceive the image both as a pictorial plane and a spatial illusion, by an extreme leap of our reception. But this is characteristic feature of a large part of modern art. So despite the unbroken idealism of his artistic convictions, Schnorr's drawings are a reaction to his experiences of contemporary reality. For this reason they point to the future just as much as the drawings of Carstens and Caspar David Friedrich.

Anmerkungen

Der Text behält den Vortragscharakter bei und beschränkt sich in den Anmerkungen weitgehend auf bloße Nachweise. Eingehendere Darlegungen zu Friedrich finden sich in Werner Buschs Buch „Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion“, das 2003 in München publiziert wurde. C.G.B.

- ¹ Zum Sentimentalischen: Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 2, Frankfurt am Main 1974, p. 149–183.
- ² Edzard Krückeberg, *Das Charakteristische*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Darmstadt 1971, Spalten 992–994.
- ³ Zu Brentanos Überphantasieren: Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*, hrsg. von dessen ältestem Bruder, Zweyter Theil, Hamburg 1941, p. 397.
- ⁴ Stefan Germer und Hubertus Kohle, *From the Theatrical to the Aesthetic Hero: On the Privatization of the Idea of Vertue in David's "Brutus" and "Sabines"*, in: *Art History* 9, 1986, p. 168–184.
- ⁵ Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch. *Zwei Zeitgenossen der Französischen Revolution*, Ausstellungskatalog Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1989, Nr. 32, Carstens' Text zitiert auf p. 95.
- ⁶ Zum handlungsunfähigen Helden: Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, p. 137–180.
- ⁷ *Kat. Berlin 1989 (Anm. 5), Nr. 22.*
- ⁸ *Zur Nachwirkung des „Germanicus“, s. Busch 1993 (Anm. 6), p. 142–151.*
- ⁹ Werner Busch, *Umrißzeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts*, in: Regine Timm (Hrsg.), *Buchillustration im 19. Jahrhundert (= Wolfenbüttler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 15)*, Wiesbaden 1988, p. 117–148.
- ¹⁰ Marianne Bernhard (Hrsg.), *Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk*, München 1974, p. 456–468.
- ¹¹ S. zu diesem Problem: Caspar David Friedrich, *Winterlandschaften*, Ausstellungskatalog Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, hrsg. von Kurt Wettengel, Dortmund 1990; bzw. *Caspar David Friedrich, Winter Landscapes*, Ausstellungskatalog National Gallery London, hrsg. von John Leighton und Colin J. Bailey, London 1990.
- ¹² Vgl.: „... ein Land der Verheißung“. Julius Schnorr von Carolsfeld zeichnet Italien, *Ausstellungskatalog Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, hrsg. von Petra Kuhlmann-Hodick in Zusammenarbeit mit Claudia Valter, Köln 2000.

- ¹³ Ebenda, p. 11.
- ¹⁴ Gerhard Eimer (Hrsg.), *Caspar David Friedrich. Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitgenossen I. „Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern“ (= Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, Bd. 16)*, Frankfurt am Main 1999.
- ¹⁵ Ebenda, p. 127.
- ¹⁶ Ebenda, p. 82 f.
- ¹⁷ Ebenda, p. 22.
- ¹⁸ „... Waren nicht des ersten Bedürfnisses, sondern des Geschmacks und des Luxus.“ *Zum zweihundertsten Gründungstag der Chalcographischen Gesellschaft Dessau (= Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Bd. 3)*, hrsg. von Norbert Michels, Weimar 1996.
- ¹⁹ *Kat. Dresden 2000 (Anm. 12)*, p. 101.
- ²⁰ Ebenda, Nr. 62; zum Dürer-Vergleich p. 231.
- ²¹ Ebenda, Nr. 73; *Imagini da Tiziano. Stampe dal sec. XVI. al sec. XIX.*, *Ausstellungskatalog Villa della Farnesina alla Lungara Rom*, hrsg. von Maria Catelli Isola, Rom 1976, Nr. 28, 55, 77 (wohl der am weitesten verbreitete Stich von Martino Rota), 200, 293, 327. In der Theorie seit Dolce hochgelobt, von Sandrart etwa kopiert.
- ²² *Der Vergleich Turner/Tizian: Andrew Wilton, J. M. W. Turner. Leben und Werk*, München 1979, p. 80f., Text p. 83.
- ²³ Hans Naef, *Ingres. Rom, Zürich 1962*. Vgl.: Uwe Fleckner, *Porträt und Vedute. Strategien der Wirklichkeitsaneignung in den römischen Zeichnungen von Jean-Auguste-Dominique Ingres*, in: Margret Stufmann und Werner Busch (Hrsg.), *Zeichnen in Rom 1790–1830 (= Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 19)*, Köln 2001, p. 161–191.
- ²⁴ *Ingres: ebenda, Nr. 34; Olivier: Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik*, hrsg. von Klaus Gallwitz, München 1981, Nr. 55.
- ²⁵ Schnorr: *Kat. Dresden (Anm. 12), Nr. 8c; Ingres: Naef 1962 (Anm. 23), Nr. 10.*
- ²⁶ Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven/London, p. 188–203; John H. Hammond, Jill Austin, *The Camera Lucida in Art and Science*, Bristol 1987.
- ²⁷ Friedrich: *Herrmann Zschoche, Caspar David Friedrich auf Rügen*, Amsterdam/Dresden 1998, p. 18–24; zu Panoramen bzw. Cosmoramen und Halbpanoramen u. a. in Dresden: *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, *Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Frankfurt am Main 1993*, p. 42–48, 206 f., Nr. IV, 5; IV, 16.