

Trennendes und Verbindendes in der Zeichnungsauffassung von Caspar David Friedrich und Julius Schnorr von Carolsfeld

WERNER BUSCH

Die Voraussetzungen von Friedrichs Zeichenkunst

Über die Zeichenkunst Caspar David Friedrichs zu schreiben, ist nicht ganz einfach. Friedrich war kein Naturtalent, das sich mit lockerer Hand die Natur hätte aneignen können. Bis zum Schluss bereitete es ihm Schwierigkeiten, Personen oder Tiere zu zeichnen. Sein Vorgehen ist langsam, suchend, korrigierend; häufig zeichnet er dünn und vorsichtig mit dem Bleistift vor, um dann die Linien mit der Feder endgültig nachzuziehen und zu präzisieren. Seine Ausbildung war konventionell und fortschrittlich zugleich. Sein erster Lehrer, der Greifswalder Universitätszeichenlehrer Johann Gottfried Quistorp, ließ ihn nach dem geläufigen, gut einhundert Jahre genutzten Vorlagenwerk von Johann Daniel Preißler, das 1728 unter dem Titel „Die durch Theorie erfundene Practic“ in Nürnberg zuerst erschienen war, kopieren.¹ Diese Zeichenlehre, in einer langen akademischen Tradition stehend, setzt den menschlichen Körper aus einzelnen und für sich gezeichneten Elementen zusammen. Hilfslinien bilden die Basis.² Sehr befördernd ist dieses Verfahren bei der unmittelbaren Naturaufnahme nicht.

Darum hält sich Friedrich bei seinen frühen Figurenstudien, vor allem im Mannheimer Skizzenbuch von 1800 bis 1802,³ auch nicht an Preißlers Gebrauchsanweisungen, sondern – die überlängten, gänzlich naturwidrig proportionierten Figuren machen es deutlich – an den Zeitgeschmack, wie er am ausdrücklichsten in Almanachillustrationen seinen Niederschlag gefunden hat. Im kleinen Mannheimer Skizzenbuch, in das ursprünglich auch die Dresdner Zeichnung mit einer in der Natur an einer Quelle lagernden Frau vom 6. Oktober 1801 (Abb. 1) gehört hat, wird die Herkunft des Typus besonders deutlich durch die vielfach vorkommenden Randzeichnungen. In der Dresdner Zeichnung ist der obere und weitaus größere Teil durch eine bildmäßig mit Feder und Pinsel in Braun über Bleistift lavierte Szene eingenommen, die eine seitlich in der Landschaft gelagerte, an einen Felsen gelehnte Frau mit einem Buch in der Hand zeigt, sie wird von Tannen hinterfangen, der Hintergrund in abgeschwächtem Ton zeigt eine waldige Quelle. Vor der Lagernden, farblich am meisten betont, findet sich großblättriges Gewächs, darunter wohl Disteln. Der untere Teil des Blattes ist freigelassen, allein kleine, vorsichtig mit dem Bleistift vorgezeichnete Studien zu einer Kuh schräg von hinten und zu einem Pferdekopf sind hier zu finden – ohne jeden Bezug zur Hauptszene. Diese Art von Randzeichnungen waren in der Druckgraphik des 18. Jahrhunderts durchaus geläufig; besonders Daniel Chodowiecki, der produktivste Stecher, Buch- und Almanachillustrator des deutschen 18. Jahrhunderts, hatte sich darauf spezialisiert.⁴ So können wir annehmen, dass auch die entsprechend angeleg-

ten Zeichnungen des kleinen Mannheimer Skizzenbuches und eben auch die Dresdner Zeichnung ursprünglich für die druckgraphische Reproduktion gedacht waren. Das würde Zeichenweise, Vorbildwahl und Technik erklären. Denn auch die Technik mit einer Lavierung in braunem Sepiaton folgt einer bestimmten Tradition, die vor allem in Dresden ihren Ort hatte. Friedrich hat sorgfältig die gezeichneten Sepiablätter und die handkolorierte Druckgraphik von Adrian Zingg studiert, der die Sächsische Schweiz in großformatigen Blättern für die Kunst erschlossen hatte und auf dessen Spuren auch Friedrich die malerischen Gegenden von der Elbe bis ins Riesengebirge erwanderte.⁵ Die Sepiatechnik wurde an der Dresdner Akademie von Professor Seydelmann zur faksimileartigen Reproduktion von klassischer Kunst verfeinert.⁶ Bis zu zwölf Tonabstufungen des braunen Sepiagrundtons wurden erzielt, ideal geeignet für sich in weiteste Ferne erstreckende und sich in Dunst auflösende Landschaften. Friedrich beherrschte dieses Verfahren in großformatigen Sepien schon bald nach 1800 perfekt. Doch auch die Druckgraphik selbst war vor allem durch die Erfindung der Aquatintatechnik in die Lage versetzt, feinste Tonabstufungen wiederzugeben. Die Chalcographische Gesellschaft in Dessau, auf Veranlassung des Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau 1796 gegründet, hatte zwar nur eine zehnjährige Lebensdauer, doch die Qualität ihrer Reproduktionsgraphik war ausgesprochen hoch.⁷ Um nicht nur die Wiedergabe der Bilderfindung klassischer Künstler im bloßen Umriss zu ermöglichen, suchte man über die Wiedergabe abgestufter Tonalität einen faksimileartigen Eindruck des Originals zu geben, der das Handschriftliche des Vorbildes aufbewahrte. Neben der erst um 1760 erfundenen Aquatinta benutzte man zwei andere Techniken tonaler Wiedergabe: Punktiermanier und Schabkunst, beide nach englischem Vorbild. In England fungierten die Techniken unter dem Namen „stipple“ und „mezzotinto“. Einen besonderen Höhepunkt bildeten Christian Haldenwangs Aquatintaradierungen nach Entwürfen von Christoph Nathe mit der Wiedergabe Schlesischer Ansichten von 1803, erweitert noch einmal 1806 herausgegeben.⁸ Caspar David Friedrich hat sie offensichtlich gekannt.

Nach seinem Studium bei Quistorp ging Friedrich von 1794 bis 1798 an die Akademie in Kopenhagen, und selbst wenn seine Arbeiten aus dieser Zeit durchaus noch konventionell bleiben, so hat er dort doch eines gelernt, was man nirgends besser in Europa lernen konnte: den durchaus wissenschaftlichen Umgang mit Perspektive. Friedrich war nach Kopenhagen in der Lage, architektonische Entwürfe zu liefern und, so möchten wir behaupten, er beherrschte es, sich Landschaft auch mit Hilfe technischer Hilfsmittel wie der Camera obscura und anderer optischer Geräte anzueignen.⁹ Das wird die Friedrich-Forschung nicht gerne hören, denn dem Romantiker Friedrich möchte man nur reine, aus dem Inneren gespeiste Bilderfindungen zutrauen.

Anmerkungen

Deutsche Fassung des japanischen Katalogbeitrages zur Ausstellung „Deutsche Landschaftszeichnungen der Romantik aus dem Kupferstich-Kabinett Dresden. Das 'Landschaftsbuch' von Julius Schnorr von Carolsfeld und Werke von Caspar David Friedrich, Joseph Anton Koch, Ferdinand Olivier und anderen“, National Museum of Western Art, Tokio, 24. Juni - 24. August 2003

1 Die Zeichnungen nach Preißler werden zumeist in Greifswald aufbewahrt: Marianne Bernhard (Hrsg.), Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk, München 1974, S. 12–22 (Hinz 8, 9, 11, 12, 17, 18, 20, 24, 25, 26, 27)

2 Wolfgang Kemp, „... einen wahrhaften bildenden Kunstunterricht einzuführen“. Zeichnen und Zeichenunterricht für Laien 1500–1870. Ein Handbuch, Frankfurt a. M. 1979

3 Hans Dickel, in: Ausst.-Kat. Caspar David Friedrich in seiner Zeit. Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier. Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, Bd. 3, Mannheim 1991; zur im Folgenden behandelten Dresdner Zeichnung: S. 8, Nr. 28; S. 22, Abb. 21. Hier Abb. 1. 4 Z. B. Wilhelm Engelmann, Daniel Chodowieckis sämtliche Kupferstiche. Beschrieben, mit historischen, literarischen und bibliographischen Nachweisungen, der

Lebensbeschreibung des Künstlers und Registern versehen, Leipzig 1857, Nr. E 50, 697, 701, 702, 711, 712, 713, 729–732, 735, 738, 739 etc., verstärkt ab 1792

5 Anke Fröhlich, Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Weimar 2002. - Karl-Ludwig Hoch, Caspar David Friedrich in der Sächsischen Schweiz, Dresden, Basel 1995

6 Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähniß, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, S. 22



1

Es wird jedoch im Folgenden zu zeigen sein, dass die möglichst genaue Naturaneignung, mit welchen Mitteln auch immer, die notwendige und unverzichtbare Voraussetzung für seine die Naturwiedergabe durchaus transzendierenden Bilderfindungen gewesen ist. Dieses Verhältnis von auf genauester Naturaufnahme basierender Zeichnung und „erfundene“ Gemälde, das jedoch in seinen Teilen auf absolute Naturtreue verpflichtet ist, hat die Forschung bis heute nicht wirklich bestimmen können. Dabei geben die Zeichnungen selbst eine Fülle von Hinweisen auf die Art ihrer Verwendung im Bilde, und der Dresdner Handzeichnungsbestand ist ideal geeignet, dies im Detail zu erörtern. Vorab seien noch einmal die Beobachtungen zu Friedrichs zeichnerischen Voraussetzungen resümiert: 1. Friedrich lernt mühsam nach den klassisch-akademischen Zeichenlehren; Figürliches bereitet ihm zeit seines Lebens Schwierigkeiten. Uns sollte dies nicht zu sehr verwundern. Der berühmteste europäische Landschaftsmaler überhaupt, Claude Lorrain, litt unter demselben Manko; auch seine Tier- und Menschendarstellungen weisen schier unverständliche Schwächen auf.¹⁰ Ja, man kann sogar die These äußern, dass sich eben deswegen beide, Claude und Friedrich, darauf verwiesen sahen, ihre farbigen, nicht linearen Fähigkeiten auszubauen. Es scheint kein Wunder zu sein, dass beide mit den subtilsten Farblasuren arbeiten, bei denen vor allem wegen des durchscheinenden Grundes feinste Farbtonnuancen erzielt werden. Sie nutzen beide die Wirkung des sogenannten Reflexlichtes, bei dem also das Licht von einer tieferliegenden hellen Farbschicht reflektiert wird, den darüber liegenden Farbkörper aus abgetönten Lasuren durchdringt und so zu einer ungemainen, geradezu atmenden Lebendigkeit der Erscheinung führt. 2. Friedrich studiert die zeitgenössische Illustrati-

onskunst und die technischen Verfahren der Sepiatechnik und der tonalen Reproduktionsgraphik. Da er erst spät, etwa 1806, mit der Ölmalerei beginnt, scheinen diese Erfahrungen mit hochdifferenzierter Tonalität Voraussetzung für seine besondere Verwendung der lasierenden Ölmalerei zu sein. 3. In Kopenhagen lernt er perspektivisch zu konstruieren und optische Hilfsmittel zu verwenden. Dies wird seinen Bildern ihr immer spürbares konstruktives Gerüst geben. Auf seiner Grundlage ist die Transzendierung der ins Bild inserierten Naturpartikel überhaupt nur möglich. Dies wird zu belegen sein.

Hinweise auf Friedrichs Zeichnungen zur weiteren Nutzung des in der Natur Studierten im Bilde

Gleichzeitig zum kleinen Mannheimer Skizzenbuch mit seinen eher unglücklichen figürlichen Versuchen verwendete Friedrich Skizzenbücher für seine ersten beiden Studienreisen zur Ostseeinsel Rügen im Jahre 1801. Dresden verfügt über Zeichnungen sowohl von der ersten wie von der zweiten Reise; sie sind ungemein aufschlussreich und spiegeln die Ergebnisse des Studiums in Kopenhagen. Die erste Zeichnung, datiert auf den 17. Juni 1801 (Abb. 2), ist, wie alle Rügenzeichnungen, genau zu lokalisieren, selbst wenn die Forschung dies bisher unzureichend getan hat. Durch die auf den Tag genau datierten Zeichnungen lässt sich die Reiseroute Friedrichs für beide Reisen genau rekonstruieren.¹¹ Am 17. Juni jedenfalls hatte er auf einer leichten Anhöhe bei dem Ort Groß Stresow in unmittelbarer Nähe der Stresower Bucht gestanden und den Blick über die schmale, lange, kaum 300 m breite Halbinsel, das Reddevitzer Höft, auf die sehr viel größere bergige Halbinsel Mönchgut gerichtet (Abb. 3, 4). Rechts und links am Horizont ist das Festland zu erkennen. Wir möchten nicht ausschließen, dass Friedrich mit dem kurzen doppelten Federstrich ganz rechts am Rand auf der Horizontlinie den Turm und das hohe Schiff des Greifswalder St. Nicolai Domes gemeint hat. Auf Rügener Zeichnungen hat Friedrich gelegentlich die Türme von Greifswald am Horizont winzig klein vermerkt; einmal hat er gar den Städtenamen darüber geschrieben, so dass kein Zweifel an der Identifizierung bestehen kann.¹² Ganz links auf der Dresdner Zeichnung dagegen ist offensichtlich am Horizont der in der Tat von Rügen bei klarem Wetter aus sichtbare leichte Höhenzug in der Region hinter Usedom und Wollin zu sehen. Damit hat Friedrich einen breiten Blickwinkel von über 100° eingenommen, die Landschaft breitet sich panoramatisch aus. Friedrichs Zeichnungen der frühen Rügenreisen sind mit dünnem Bleistift vorgezeichnet, die Horizontlinie ist gelegentlich mit dem Lineal vorgezogen, mit der Feder wird dann das nur schwach Angedeutete präzisiert. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Friedrich die erste zeichnerische Aufnahme mit Hilfe der Camera obscura bewerkstelligte oder nach einem in Kopenhagen gelernten Verfahren, der sogenannten Militärperspektive, wie sie Panoramazeichner nutzen, um den Landschaftsblick in die Fläche zu breiten.¹³ Die nahsichtige Stresower Bucht jedenfalls ist mit einem Blick nicht aufzunehmen; der Zeichner hat den Blick zu wenden, was ihm das Problem der uneinheitlichen Perspektive bringt. Friedrich war sich dieser Problematik durchaus bewusst. In seiner um 1830 zu datierenden Ausstellungsbesprechung merkt er an: „Denn was die neueren Landschaftsmaler in der Natur in einen Kreis von 180 Graden gesehen pressen sie unbarmherzig in den Sehwinkel von 45 Grad zusammen. Und was also in der Natur durch große Zwischenräume getränkt lag berührt sich hier im gedrängten Raume, überfüllt und übersättigt das Auge, und macht auf den Beschauer einen widrigen beängstigenden Eindruck.“¹⁴ Die Zeichnung vom

1 Caspar David Friedrich, *Die romantische Leserin*, 6.10.1801. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1919-71 (Kat. Tokio 2003, Nr. 73)

7 Ausst.-Kat. Norbert Michels, „... waren nicht des ersten Bedürfnisses, sondern des Geschmacks und des Luxus“. Zum zweihundertsten Geburtstag der Chalcographischen Gesellschaft Dessau, Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Bd. 3, Weimar 1996
8 Ebd., S. 194–197
9 Colin Bailey und Kasper Monrad, Caspar David Friedrich und Dänemark, Kopenhagen 1991. - Marianne Magnussen, *Perspective, science et sens. L'art, la loi et l'ordre. Style et mathématiques*. In: Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art 9, 1983, S. 66–88. - Ausst.-Kat. Zeichnungen aus Dänemark, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin 1989. - Ausst.-Kat. Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Basel, Frankfurt a. M. 1993
10 Ausst.-Kat. Claude Gellée dit Le Lorrain 1600–1682, National Gallery of Art, Washington, Galeries nationales du Grand Palais Paris, Paris 1983, bes. Nr. D 10, 12, 13, 17–22, 42 oder 54
11 Dies verfolgt: Herrmann Zschoche, Caspar David Friedrich auf Rügen, Dresden 1998, bes. S. 16–27
12 Bernhard, wie Anm. 1, S. 397 (Hinz 407) und das zugehörige Aquarell, ebd., S. 444 (Hinz 408); gute Abbildung der Zeichnung in: Zschoche 1998, wie Anm. 11, S. 47, Abb. 40, des Aquarells: Ausst.-Kat. Thomas Kellein (Hrsg.), Caspar David Friedrich. Der künstlerische Weg, Kunsthalle Bielefeld. - Richard Kaselowsky Haus, Kunsthistorisches Museum Wien, München, New York 1988, Nr. 80

2 Caspar David Friedrich, Rügen, 17.6.1801. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1926 (Kat. Tokio 2003, Nr. 78)

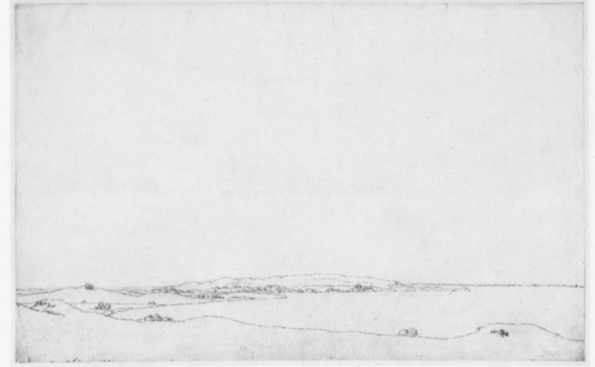
3 Karte von Rügen

4 Karte von Rügen

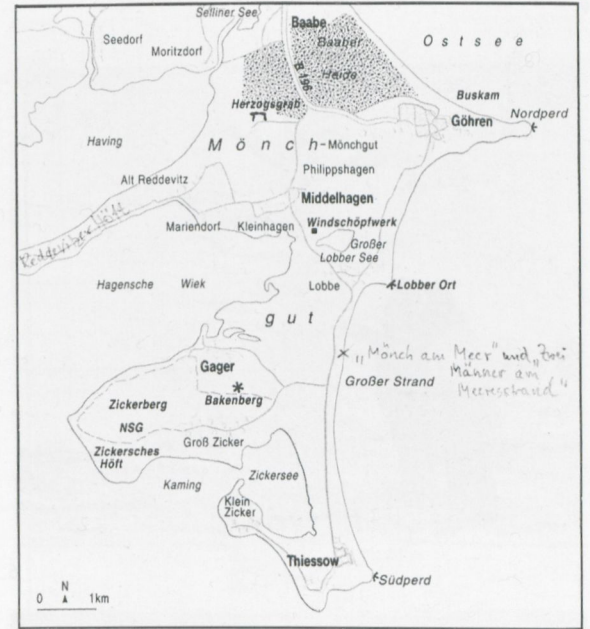
17. Juni 1801 ist der Inbegriff für die Wiedergabe der Erfahrung des freien schweifenden Blicks, der den Zwischenräumen, d. h. aber auch der Leere ihr Recht im Bilde gibt. Insofern ist es nur konsequent – wie zu zeigen sein wird –, dass die panoramatischen Zeichnungen von 1801 direkt zum „Mönch am Meer“ von 1810 führen, der die gänzlich unklassische Entgrenzungserfahrung zum Thema macht.

Dresden besitzt auch eine besonders interessante Zeichnung von Friedrichs zweiter Rügenwanderung (Abb. 5). Die Zeichnung ist auf den 17. August 1801 datiert und war bisher nicht zu lokalisieren, obwohl sie oben eine Nummer trägt („N.4“), Friedrich in seinem Reisetagebuch einen kurzen Text zu dieser Zeichnung überliefert und wir seine Reiseroute auf der Augustwanderung relativ genau nachvollziehen können.¹⁵ Friedrich war am 16. August von Putbus aus, vorbei an Vilmnitz wieder zur Stresower Bucht gewandert, dann offenbar in der Nähe von Gobbin am sogenannten Gobbiner Haken, einer kleinen Halbinsel, oder eher Landzunge, die einen kleinen noch heute existierenden Hafen birgt, mit dem Schiff zum Reddevitzer Höft und von dort wohl wieder mit dem Boot über die Hagense Wiek, eine größere Bucht, nach Gager auf Mönchgut gefahren. Die Fähren existieren noch heute; die Reiseführer aus der Zeit um 1800 überliefern die Route genau.

Doch wo hat Friedrich dann gezeichnet? Man hat gesucht und ist irritierenderweise nicht fündig geworden. Resignierend hat man davon gesprochen, das Küstenprofil habe sich im Laufe der Zeit so stark verändert, dass der Ort nicht mehr auszumachen sei. Bei Friedrichs zeitlebens verspürter Verpflichtung dem Naturdetail gegenüber erscheint dies mehr als unwahrscheinlich. Und in der Tat lässt sich genau nachweisen, wo Friedrich gestanden hat, vor allem aber, was er dort bei der Naturaufnahme getan hat. Er ist von Gager über die Halbinsel Mönchgut hinüber gegangen – gute drei Kilometer – zum Lobber Strand und hat dort zwei Zeichnungen aufgenommen. Die Dresdner Zeichnung ist am Lobber Ort (Abb. 4) gefertigt worden. Hier endet der Große Strand. Ein Vorsprung mit seiner eher niedrigen Steilküste ragt ein Stück ins Meer, und dahinter bildet sich eine erneute Bucht bis zum Nordperd und erreicht den östlichen Zipfel von Rügen beim Seebad Göhren mit seiner dramatischen



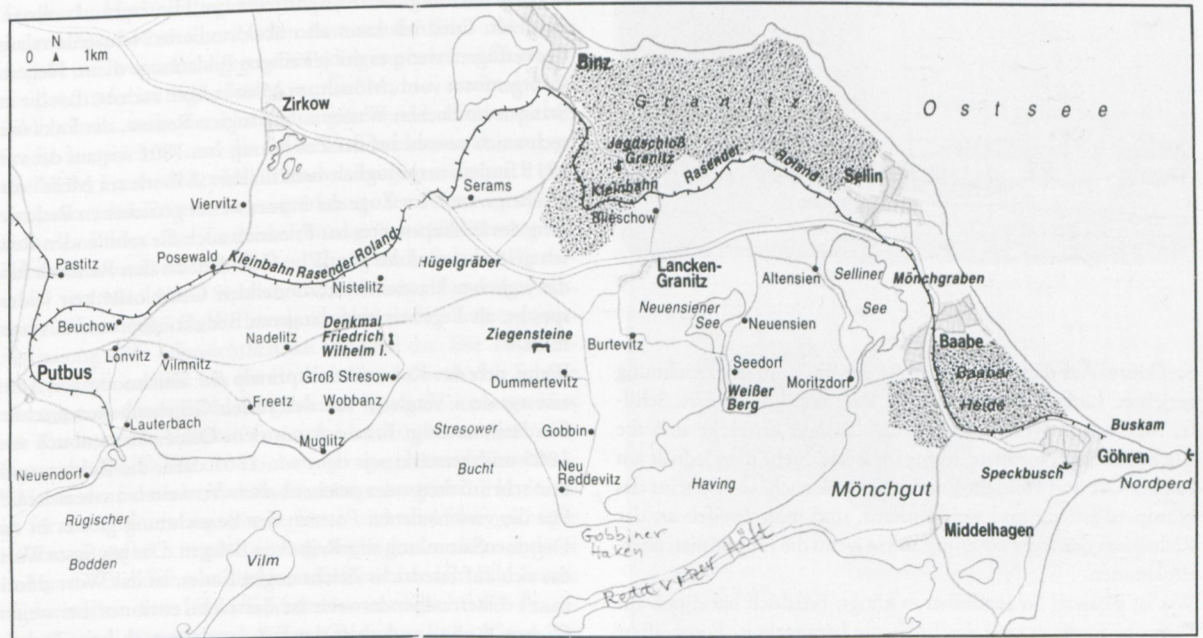
2



4

13 Friedrich dürfte das Verfahren auch aus der deutschen Übersetzung von Pierre-Henri de Valenciennes, *Elements de perspective pratique ...*, Paris An VIII (1799/1800) bekannt gewesen sein: P. H. Valenciennes, *Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspectiv für Zeichner und Maler. Nebst Betrachtungen über das Studium der Mahlerey überhaupt, und der Landschaftsmahlerey insbesondere, aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen und Zusätzen vermehrt von Johann Heinrich Meynier*, 2 Bde., Hof 1803, Bd. 1, S. 23, 27, 28, 30, Taf. 3, S. 157–160; wichtig auch Valenciennes zur Bedeutung der Camera obscura: Kap. 8, § 2, S. 205–208 mit dem Zusatz des Übersetzers S. 206 f.

14 Caspar David Friedrich, „Ausführungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern“. Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen I, bearb. von Gerhard Eimer in Verbindung mit Günther Rath, *Frankfurter Fundamente für Kunstgeschichte*, Bd. 16, *Kunstgeschichte I*, Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a. M. 1999, S. 70, Z. 1446–1455



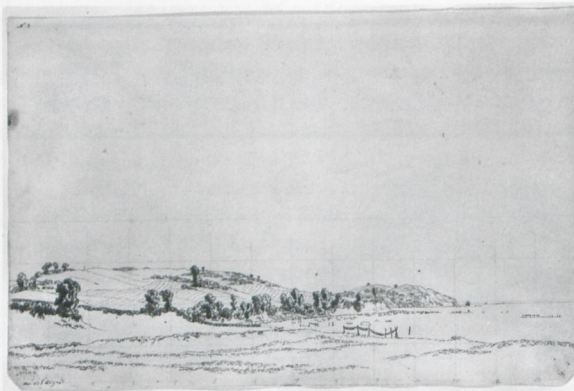
3



5



6



7

Steilküste. Auf dieses Nordperd ist der Blick auf der Zeichnung gerichtet. Links also haben wir die Ecke von Lobber Ort, Schiffe, Steine und Netzreusen davor, dahinter erstreckt sich die Bucht bis zum Nordperd rechts im Bilde. Steht man jedoch am Lobber Ort und vollzieht Friedrichs Blick nach, so erscheint das Nordperd winzig und weit entfernt, und man zweifelt an der Richtigkeit der Identifizierung, selbst wenn die Hügellinien übereinstimmen.

Was ist passiert? So sonderbar es klingt, Friedrich hat durch ein Fernrohr geschaut und das Entfernte herangeholt. Fotografiert man diesen Blick mit und ohne Zoom, so kann man diesen

Effekt nachvollziehen. Friedrich hat die Dresdner Zeichnung quadriert; sie ist also für die Übertragung in ein ausgeführtes Bild gedacht, wir nehmen an, eine der großen Sepien, die bis zu einem Meter in der Breite messen konnten. Das heißt, die Steigerung der Größenverhältnisse der entfernten Bucht und ihres Küstenstreifens dient den Bilderfordernissen. Doch gilt es zu betonen, dass die Naturerscheinung im Einzelnen nicht verändert wurde.

Wir können dieses Friedrichsche Verfahren der Größensteigerung von Teilbereichen, das sich mehrfach in seinem Werk findet, direkt belegen: wieder durch eine Dresdner Zeichnung, „Zwei Männer am Meeresstrand“ (Abb. 6). Sie wird gemeinhin um 1815 datiert, geht aber, wie von Mayumi Ohara erkannt wurde, auf eine Zeichnung von 1801 zurück, und zwar die zweite Zeichnung, die am 17. August 1801 (Abb. 7) aufgenommen wurde und uns den Blick vom Großen Strand in einiger Entfernung von Lobber Ort mit dem entsprechenden Blick auf das Nordperd zeigt.¹⁶ Der Blickwinkel der beiden Zeichnungen ist fast identisch. Diese Zeichnung wiederum ist die genaue Vorlage für die bildmäßige Zeichnung von 1815 gewesen. Und wenn der Blick auf das Nordperd in der Zeichnung von 1801 den realen Seherfahrungen vor Ort entspricht, das Nordperd also weit entfernt ist, so ist die Steilküste auf der Zeichnung von 1815 nahe herangeholt worden. Der Vordergrundstreifen, auf dem die Rügenwanderer in Pellerine stehen, ein Strandstreifen mit schwachem Bewuchs, ist in der Form wortwörtlich bis in die kleinste Sandwehe aus der Zeichnung von 1801 übernommen worden. Der Hintergrund, obwohl ebenfalls im Detail genau der Zeichnung von 1801 folgend, ist nahnichtig dahinter montiert. Wie dies geschehen ist, das zeigen die beiden Rügenwanderer im Bilde: Der hintere hat dem vorderen, der ihn wohl auf das große Segelschiff am Horizont verweist, ein Fernrohr auf die Schulter gelegt, um es ruhig halten zu können. Wir jedoch, die Betrachter, werden durch den Fingerzeig des vorderen Wanderers auf die Küstenlinie zum Nordperd verwiesen, als wollte uns der Künstler sagen: Seht, so habe ich es gemacht.

Nun hat Friedrich den Vordergrundstreifen der Zeichnung von 1801 nicht nur für die Zeichnung von 1815 genutzt, sondern – wiederum von Mayumi Ohara beobachtet¹⁷ – auch für das Strandstück des „Mönch am Meer“ (Berlin, Nationalgalerie), bei dem allerdings der Küstenstreifen im Hintergrund vollständig fehlt. Friedrich kann also über studierte Naturteile relativ frei verfügen, wenn es der jeweiligen Bildaussage dient. Neueste Röntgenfotos vom „Mönch am Meer“ zeigen zudem, dass die an Stangen im flachen Wasser aufgehängten Reusen, die links und rechts sich sowohl auf der Zeichnung von 1801 wie auf der von 1815 finden, ursprünglich auch für den „Mönch am Meer“ vorgesehen waren. Im Zuge der immer weiter getriebenen Reduzierung des Bildrepertoires hat Friedrich auch die rahmenden Reusen gelöscht, und die gänzliche Offenheit zu den Rändern hin, die jeglicher klassischen abrundenden Geschlossenheit widerspricht, als Ergebnis eines längeren Reduktionsprozesses vorgeführt.

Wenn sich das Konstruktionsprinzip der Zeichnung von 1801 erst aus dem Vergleich mit den realen Gegebenheiten erschließen lässt, so neigt Friedrich seit dem Osloer Skizzenbuch von 1806 und verstärkt seit dem von 1807 dazu, die Zeichnungen mit schriftlichen oder zeichenhaften Verweisen zu versehen.¹⁸ Für die verschiedenen Formen der Bezeichnung gibt es in der Dresdner Sammlung eine Reihe von Belegen. Das häufigste Wort, das sich auf Friedrichs Zeichnungen findet, ist das Wort „Horizont“. Überraschenderweise ist das nicht etwa nur bei weiten Blicken in die Landschaft der Fall, sondern auch bei einzelnen Baum- und Felstudien. Zuerst findet sich diese Benennung im

5 Caspar David Friedrich, *Küstenlandschaft mit Segelbooten auf Rügen, 17.8.1801*. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1974-508 (Kat. Tokio 2003, Nr. 80)

6 Caspar David Friedrich, *Zwei Männer am Meeresstrand, um 1815*. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1919-20 (Kat. Tokio 2003, Nr. 79)

7 Caspar David Friedrich, *„Zickersches Höft“ (recte: Lobber Großer Strand), 17.8.1801*. Feder, mit Bleistift quadriert, 231 x 366 mm. Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 41094

15 Zschoche 1998, wie Anm. 11, S. 25

16 Mayumi Ohara, *Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über C. D. Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände*, Diss. Berlin 1983, S. 226–228

17 Ebd.

18 Bernhard 1974, wie Anm. 1, *Skizzenbuch 1806*: S. 390–423; *Skizzenbuch 1807*: S. 456–468

8 Caspar David Friedrich,
Tannen- und Wolkenstudie,
28.4.1807.
Blatt 8 des Skizzenbuches von 1807.
Bleistift, 366 x 240 mm.
Oslo, Nationalgalerie,
Inv. B 16070



8

9 Caspar David Friedrich,
Winterlandschaft mit Kathedrale, 1811.
Öl auf Leinwand, 325 x 450 mm.
London, The National Gallery,
Inv. NG 6517



9

10 Caspar David Friedrich,
Tanne, 17.6.1813.
Bleistift, 157 x 109 mm.
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Kupferstich-Kabinett,
Inv.-Nr. C 1919-85



10

13 Caspar David Friedrich,
Waldweg mit Blick in eine Schlucht
(Blick vom Amselgrund zum Honigstein),
um 1812/13.
Bleistift, aquarelliert, 180 x 260 mm.
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Kupferstich-Kabinett,
Inv.-Nr. C 1937-416



13

Osloer Skizzenbuch von 1807, das fast ausschließlich dem Studium einzelner Kiefern, Tannen, Buchen, Eichen oder Sträucher gewidmet ist.

Auf Blatt 8 des Osloer Skizzenbuches von 1807, einer Zeichnung vom 28. April (Abb. 8), findet sich das Wort „Horizont“ mit einer den wirklichen Verlauf des Horizontes darunter andeutenden Linie rechts neben dem unteren Teil einer großen Tanne, der Horizont liegt also ausgesprochen tief. Warum diese genaue Angabe bei einer bloßen Baumstudie? Sinn macht die Angabe nur, wenn die angegebene Bedingung bei einer Übernahme der Studie ins Bild absolut verpflichtend ist, wenn also der Bildhorizont exakt der Horizontangabe in der zeichnerischen Studie entspricht – und das ist verblüffenderweise immer und überall bei Friedrich der Fall. Manchmal sogar eröffnet sich erst, wenn man den Zusammenhang erkennt, der tiefere eigentliche Sinn des Bildes. Die Tannenzeichnung von 1807 übernimmt Friedrich wortwörtlich in seine „Winterlandschaft mit Kathedrale“ von 1811 (Abb. 9), die in verschiedenen Fassungen existiert. Die erst 1987 für die Londoner National Gallery erworbene Fassung stellt offensichtlich das Original dar. Die Tanne erscheint groß im Bild, vor ihr ein Kreuzifix, davor ein im Schnee sitzender, an einen Felsblock gelehnter Invalide, der angesichts des Kreuzes seine Krücken von sich geworfen hat und nun das Kreuz anbetet. Die in der Zeichnung angegebene Horizontlinie bildet in der Schneelandschaft die einzige waagerechte Linie, sie ist für die Bildordnung zentral. Doch nicht nur das, wichtiger ist, dass sie zugleich in genauer Augenhöhe des Invaliden verläuft und so die Blickbahn in die Unendlichkeit aus dem Bild heraus markiert. Erst diese Unendlichkeitslinie ermöglicht dem Invaliden, die vom Kreuzifix und seinem Gebet ausgelöste Vision der Kathedrale, als ein Zeichen von Erlösungshoffnung, zu erleben.



11



12

Auf der Dresdner Zeichnung vom 17. Juni 1813 ist ebenfalls eine Tanne seitlich im unteren linken Teil mit einer Horizontangabe versehen (Abb. 10). Unterhalb des Baumes findet sich eine Skizze mit weiteren angedeuteten Tannen, die offenbar an einem Abhang wachsen, darunter finden sich die Worte „in die Tiefe“. Friedrich macht also die örtlichen Gegebenheiten gesondert deutlich. Eine Fülle derartiger Angaben lässt sich auf Friedrichs Zeichnungen nachweisen. Ob das Licht von vorn oder von der Seite eingefallen ist, ob ganze Teile im Schatten liegen, wie bei der noch zu behandelnden Dresdner Zeichnung mit Aquarell, „Waldweg mit Blick in eine Schlucht“ (s. Abb. 13), ob die Dinge von unten gesehen wurden, wo der Vordergrund ansetzt, ob sie eher im Mittel- oder im Hintergrund gesehen werden: Alles wird vermerkt, gelegentlich auch der Augenpunkt oder die Farbigkeit des Himmels.

Auch am Beispiel einer Dresdner Zeichnung lassen sich die Konsequenzen entsprechender Vorangabe durch die Zeichnung für ein berühmtes Friedrichsches Gemälde verfolgen. Die Studie zu einer relativ nahsichtig genommenen Felsgruppe, vor der schräg

ein schmaler Weg – auch so bezeichnet – vorbeiführt, datiert 3. Juni 1813 (Abb. 11), ist links mit einem länglichen, oben und unten begrenzten senkrechten Strich versehen, neben dem Friedrich festhält: „so hoch über die höchste Spitze [sic!] des Steines ist der Horizont“. Die Studie ist genaues Vorbild des Felsmassivs im Vordergrund von Friedrichs „Wanderer über dem Nebelmeer“ (Abb. 12), ein Bild, das um 1818 zu datieren ist und in der Hamburger Kunsthalle aufbewahrt wird. Es ist ein seltsames und auch ungewöhnliches Bild, in dem Friedrich eine ganze Reihe verschiedener Bergmassive aus der Sächsischen Schweiz zusammenmontiert. Doch noch überraschender ist die große zentrale Rückenfigur auf dem Vordergrundfels; es ist eine der größten Figuren in Friedrichs Oeuvre, und sie strahlt, wie die ganze Landschaft, mit den aus dem Nebel auftauchenden Bergspitzen ein sonderbares Pathos aus, das für Friedrich nur Sinn machen dürfte, wenn es sich, wie die Forschung vermutet hat, um ein Gedenkbild für einen Verstorbenen handelt.¹⁹ Der Kopf dieser großen Figur nun ist, folgt man der Angabe auf der Zeichnung, genau auf der Horizontlinie. Der Dargestellte, der hoch über dem Tal und vielen Felsen steht, ragt gerade noch in himmlische Sphären, erhebt sich über das Irdische. Ein Anspruch, der dem strengen Protestanten Friedrich geradezu als Gotteslästerung erschienen sein musste und den er sonst in keinem Bilde ausgesprochen hat.

Von besonderer Bedeutung ist ein anderes Friedrichsches Markierungsverfahren. Auf einer ganzen Reihe von Zeichnungen finden sich Zahlenangaben, zumeist von 1 bis etwa 10, gelegentlich aber auch von 1 bis 50. Man hat dies in der Forschung als Farbangaben gelesen, doch findet sich nirgends eine Legende, die diese Angaben auflöste, auch würde dies bei einer Skala von 1 bis 50 keinen Sinn ergeben. Da die Zahl 1 sich grundsätzlich in weitester Ferne, die höchste Zahl dagegen in größter Nähe befindet, handelt es sich um Entfernungsangaben. Allerdings drückt sich Entfernung in Friedrichs Bildern nach den Gesetzen der Luftperspektive in Tonabstufungen aus – insofern haben die Angaben wieder etwas mit Farben zu tun, mit Farbstärken. Das Verfahren stammt offensichtlich aus der Sepiakunsttradition, in der die Abstufungen des einen braunen Grundtones in ihrer Hintereinanderstaffelung Entfernungsverhältnisse markieren. Nicht immer folgt Friedrich der Zahlenabfolge Schritt für Schritt von 1 bis 10. Gelegentlich gibt es Sprünge – dies belegt um so mehr, dass Sprünge im Farbtonwert gemeint sind. Im Übrigen verwendet auch noch Schnorr von Carolsfeld, wie unten zu zeigen sein wird (s. Abb. 16), dieses Verfahren, und er kommentiert es noch entsprechend. Er spricht ausdrücklich von den Schattentönen, die mit Hilfe von Ziffern angegeben seien.²⁰

Auf der Dresdner Zeichnung Friedrichs mit dem Titel „Waldweg mit Blick in eine Schlucht“ (Abb. 13), die aufgrund ihres Zeichenstiles, besonders der Parallelschraffuren und ihrer Art der Aquarellierung den Zeichnungen nahesteht, die auf Friedrichs zusammen mit seinem Freund und Künstlerkollegen Kersting im Jahre 1810 unternommenen Riesengebirgswanderung entstanden, sind von hinten nach vorne die Zahlen von 1 bis 7 angegeben. Ferner ist folgende Beschriftung vermerkt: „Schatten“, „der Weg ist weiß“, „die Fichte 3 ist nur halb zu sehen“. Das dürfte Folgendes zu bedeuten haben: Trotz der durch den Ton des Papierses und die Aquarelltöne angegebenen Licht-Schatten-Unterschiede liegt die Gesamtszene insofern im Schatten, als kein direktes Licht auf ihr ruht. Die Aquarellfarben geben zwar unterschiedliche Farben an, aber nicht Abstufungen der Einzelfarben aufgrund der Luftperspektive. Für deren Angaben sorgen in der Zeichnung die Zahlen, zugleich markieren sie das Vor- und Hintereinander von Bäumen bzw. Baumstämmen in einem dichten Wald, besonders deutlich auf einer Zeichnung in

11 Caspar David Friedrich, *Felsige Kuppe*, 3.6.1813. Bleistift, 111 x 185 mm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1930-48

12 Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1818. Öl auf Leinwand, 984 x 748 mm. Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 5161

19 Börsch-Supan/Jähniq 1973, wie Anm 6, Nr. 250

14 Caspar David Friedrich,
Granitblöcke, 10.9.1835.
Bleistift, 119 x 198 mm.
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Kupferstich-Kabinett,
Inv.-Nr. C 1930-52

15 Caspar David Friedrich,
Granitformation bei Teplitz, 12.9.1835.
Bleistift, 197 x 125 mm.
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Kupferstich-Kabinett,
Inv.-Nr. C 1930-53

20 S. Ausst.-Kat. „... ein Land der
Verheißung“. Julius Schnorr von
Carolsfeld zeichnet Italien, bearb. von
Petra Kuhlmann-Hodick in
Zusammenarbeit mit Claudia Valter.
Ausst. des Kupferstich-Kabinetts
Dresden, Haus der Kunst München
2000, Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Albertinum 2001, Köln
2000, S. 101 (zum Jahr 1826)
21 Zeichnung: Bernhard 1974, wie
Anm. 1, S. 563 (Hinz 599); Gemälde:
Börsch-Supan/Jähniß 1973, wie
Anm. 6, Nr. 207

22 Die Äußerung überliefert Luise
Förster: Luise Förster, Biographische
und literarische Skizzen aus dem Leben
und der Zeit Karl Försters, Dresden
1846, S. 157 (für das Jahr 1820)

23 Ausführlich: Werner Busch,
Der Berg als Gegenstand von
Naturwissenschaft und Kunst.
Zu Goethes geologischem Begriff.
In: Ausst.-Kat. Goethe und die Kunst,
hrsg. von Sabine Schulze, Schirn
Kunsthalle Frankfurt a. M.,
Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung
Weimarer Klassik, Ostfildern-Ruit
1994, S. 485–497

24 Saussure 1779–1796. Friedrichs
„Watzmann“: Börsch-Supan/Jähniß
1973, wie Anm. 6, Nr. 330
25 Bernhard 1974, wie Anm. 1,
S. 674–688 (bes. Hinz 691, 692, 693)
26 Bernhard 1974, wie Anm. 1,
S. 680 (Hinz 693) oder auch S. 515
(Hinz 527); S. 718 (Hinz 718)
27 Bernhard 1974, wie Anm. 1,
S. 677 (Hinz 691); S. 703
(Hinz 712); S. 709 (Hinz 732)

Privatbesitz von 1812 (Hinz 599), die die unmittelbare Vorlage für den ebenfalls in Privatbesitz befindlichen „Chasseur im Walde“ von 1814 abgegeben hat.²¹ Über die Staffelung der Bäume in dem schier undurchdringlichen Wald legt die Zeichnung Rechenschaft ab. Noch einmal wird dadurch deutlich, mit welcher geradezu zwanghafter Konsequenz Friedrich der Naturvorgabe folgt.

Zu erklären ist dieser Absolutheitsanspruch nur, wenn man begreift, dass Friedrich mit gänzlicher Überzeugung einem pietistisch geprägtem Protestantismus anhängt. Nicht nur betont Friedrich, dass jeder Gegenstand, und sei er noch so nichtig und deswegen noch nie dargestellt, dennoch bildwürdig ist, sondern mehr noch ist es ihm wichtig, mit Nachdruck zu betonen: „Das Göttliche ist überall, auch im Sandkorn ...“²² Mit diesem Bibelhinweis betont Friedrich seine Grundüberzeugung, dass alles von Gott Geschaffene vom Menschen mit Ehrfurcht betrachtet und mit Demut angeeignet werden muss, und das heißt, mit Hingabe an die Naturphänomene in all ihren Erscheinungsbedingungen. Damit jedoch diese Verpflichtung auf die Naturrichtigkeit kein bloßer Selbstzweck, im Sinne einer reinen „imitatio naturae“ wird, und weil andererseits der Mensch nicht in der Lage ist, den Sinn des von Gott Geschaffenen vollständig zu erkennen, ist es die Aufgabe des Künstlers, mittels einer abstrakten Bildordnung, die ästhetisch stark wirksam wird, wenigstens einen Verweis auf Gottes absolute Ordnung der Dinge zu versuchen. Darum kombiniert, ja, montiert Friedrich die Wirklichkeitspartikel zu einem neuartigen ästhetischen Kosmos als einer Metapher für den göttlichen Kosmos, der dem Menschen ungreiflich bleibt.

Friedrich bleibt seinem Zeichenstil und seinem Zeichenverfahren zeit seines Lebens treu. Auf seinen späten Zeichnungen aus Teplitz vom September 1835 finden wir gleich eine ganze Reihe von Verweisen, die Friedrich sich im Laufe der Zeit angewöhnt hatte. Friedrich weilte in Teplitz zur Kur nach einem Schlaganfall, der ihm für eine Zeitlang das Malen unmöglich machte. Dennoch zeichnete er bei dem Kuraufenthalt intensiv, wenn man den Zeichnungen auch den unsicheren Strich anmerkt, besonders die Schrift erscheint zittrig. Friedrich ging offenbar an den Rand des Ortes und zeichnete Felsen und Bergzüge, die sich in großer Ferne befanden. Zum Teil scheint er die weit entfernten Berge, zu denen er nicht zu wandern vermochte, mit dem Fernrohr herangeholt zu haben. Er vermerkt dies durch das Wort „Ferne“. Dieses Wort verwendet er auch, wenn er Felsen, die sich eher im Mittelgrund befinden, von nur mit wenigen Strichen angedeuteten Bergzügen in der Ferne scheiden möchte, so dass es für ihn selbst bei der Wiederbenutzung der Zeichnung keine Missverständnisse geben kann.

In diesem Sinne, allerdings ergänzt durch zwei weitere Verweise, findet es sich auf der Dresdner Zeichnung vom 10. September 1835 (Abb. 14). Die Zeichnung ist in zwei Streifen angelegt. Wir sehen im oberen Streifen einen Weg, der von links zu größeren Felsblöcken führt, rechts am Rand findet sich ein zittriges Kreuzchen. Mit einem entsprechenden Kreuzchen ganz links beginnt der zweite Streifen; offenbar ist hier der Anschluss gemeint, der im ersten Streifen rechts die Landschaft fortsetzt. Hier senkt sich das Gelände, und ein Blick in die Ferne eröffnet sich, durch das Wort „Ferne“ als solche identifizierbar. Unten findet sich, wie manches Mal bei Friedrich, das Wort „Granit“. Natürlich ist damit die Gesteinssorte der sorgfältig in ihren Schichtungen und Klüften gekennzeichneten Felsblöcke markiert. Doch die Tatsache, dass sich gerade die Gesteinsart „Granit“ mehrfach vermerkt findet, spricht dafür, dass Friedrich auf einen bestimmten Gedankenkreis anspielt, der bei einer Verwendung der Felsen im Bilde diese mit besonderer Bedeutung



14



15

befrachtet. Granit galt nicht erst seit Goethes kurzem Aufsatz von 1784 als das Urgestein und verwies damit auf den Ursprung der Erde, ihre Geschichte, auf dramatische Auffaltungen, generell auf die große geologische Debatte der Goethezeit.²³ Friedrichs Gemälde „Der Watzmann“ zeigt zentral im Vordergrund vor der gewaltigen Bergkulisse einen Granitfelsen, der realiter in dieser Bergregion nichts zu suchen hat, somit ostentativ als Hinweis auf die Erdgeschichte und die Ursprünglichkeit der Alpen gemeint ist. Denn an den Alpen hatte sich die Debatte über das Alter und den Ursprung der Erdgestalt seit Saussures großem Alpenwerk entzündet.²⁴ Friedrich scheint den Granit als Ursprungsmetapher und damit als einen Hinweis auf Gottes Schöpfung verstanden zu haben.

Eine zweite Dresdner Zeichnung, 12. September 1835 (Abb. 15) datiert, zeigt erneut einen Felsblock, jetzt nahsichtiger genommen, und wiederum die Beschriftung „Granit“. Ganz offensicht-

lich ist Friedrich noch einmal an den Ort der Zeichnung vom 10. September zurückgegangen, denn der Felsblock scheint derselbe zu sein, der das Zentrum des oberen Streifens der ersten Zeichnung einnimmt. Um jedoch seine Größenverhältnisse zu markieren, hat Friedrich links neben den Felsen einen längeren senkrechten Strich gezeichnet, dessen genaue Erstreckung oben und unten durch einen Querstrich verdeutlicht ist. Diese Maßstriche finden sich seit etwa 1810, besonders ausgeprägt im Osloer Skizzenbuch von 1818, das vor allem Felssteine am Ufer von Ruschwitz auf Rügen zeigt.²⁵ Gelegentlich ist neben einem solchen Strich auch das Wort „Mensch“ vermerkt.²⁶ Manchmal sind mehrere derartige Striche hintereinander sich im Raum verkürzend eingetragen.²⁷ Auf diese Weise wird nicht nur die Größe einer Figur im Raum angegeben, sondern auch die perspektivische Sicht auf den Naturraum. Dieses Verfahren dürfte Friedrich, wie manch andere Form zeichnerischer Verweise, aus Pierre-Henri de Valenciennes' umfangreichem Traktat „*Eléments perspective pratique ...*“ von 1799/1800 entlehnt haben. Es erschien schon 1803 in deutscher Sprache. Nicht nur der Hauptteil des Traktates, der der Perspektive gewidmet ist, wird Friedrich interessiert haben, sondern vor allem auch der lange Abschnitt zur Landschaftsmalerei mit Bemerkungen zur Skizzenpraxis, zum Studium der Wolken und der Erscheinung der Dinge im Nebel.²⁸

Wir sollten noch einmal festhalten: alle in einer Zeichnung fixierten Naturbedingungen vom kleinsten Detail bis zur besonderen Erscheinung im Licht sind für Friedrich bei Übernahme des Motivs ins Bild verpflichtend; er schuldet dies Gottes Schöpfung. Doch über die Art der Inszenierung und Montierung der aus den Zeichnungen übernommenen Naturpartikel entscheidet der Künstler nach Maßgabe einer vorgängigen Bildordnung, die metaphorisch, im Sinne der romantischen Mathematik, auf Gottes kosmische Ordnung verweist.²⁹ So sind Friedrichs Gemälde naturwahr einerseits, in allem Detail, und naturtranszendierend andererseits, indem das Naturrichtige einer übergeordneten Figur, wie etwa einer deutlich wahrnehmbaren Parabel oder Hyperbel, inseriert wird. Offenbar ist dies für Friedrich die einzig mögliche Form, einen Vorschein des auf Erden verlorenen Allzusammenhangs aufscheinen zu lassen. Erst die Analyse von Friedrichs Zeichenverfahren eröffnet uns den Weg zu einem Verständnis seiner besonderen Weise, durch die Wiedergabe der Wirklichkeit zugleich eine dem Menschen nicht wirklich zugängliche andere Welt zu evozieren.

Julius Schnorr von Carolsfeld als Antipode Caspar David Friedrichs

Julius Schnorr von Carolsfelds italienische Landschaftszeichnungen sind zwischen 1819 und 1826 entstanden. Drei Aspekte sollen beleuchtet werden: 1. Caspar David Friedrich war geradezu von einem Hass auf die Nazarener einerseits und auf Joseph Anton Koch andererseits getragen.³⁰ 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 Ludwig Richter überliefert uns dies.³¹ Wie kann man diese extreme Spannung verstehen und dann doch von einer tendenziellen Verwandtschaft ihrer Zeichenauffassung ausgehen? 2. Caspar David Friedrich und Julius 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 Kolorie-

rung ihrer ausgeführten Zeichnungen „en grisaille“, d.h. mit einem Farbton in Abstufungen. Der Dresdner Katalog spricht von der vorherrschenden Technik des Schnorr'schen Landschaftsbuches als von „Feder und Pinsel in Braun über Bleistift“.³² Die zeitgenössische Bezeichnung war „Sepia“, gleichgültig, ob es sich 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 Tradition der Sepiatechnik. Ihre Praxis und vor allem Funktion sind kurz zu schildern. Im Übrigen spricht auch Ludwig Richter von Schnorr's Sepiatechnik.³³ 3. Obwohl regelmäßig auf die, verkürzt gesagt, abstrakte Stereometrie der Schnorr'schen Architektur- und manchmal auch Felswiedergabe hingewiesen wurde, gibt es wenig Überlegungen zu Sinn und Zweck dieser abstrahierenden Wiedergabe. 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 Johann Gottlob von Quandts gemacht hat, eben des Leipzigers von Quandt, der mit Schnorr eng befreundet war, ihn früh unterstützt hat und 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 [sic!] noch von keinen Bildner so aufgefaßt so ist damit noch nicht gesagt, daß es künftig nicht geschehen wird; darum vermale man den Leuten nicht den Weg wie der X es will.“³⁴ 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 wenn gleich 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 Arm zu sehen und mit papirnen Gewändern bekleidet. Oft auch wohl mit Absicht verzeichnet und geflößentlich 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 eigendlich 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.“³⁵ So grob der Text ist, dreierlei ist wichtig an ihm. Einmal wendet sich

28 Valenciennes 1803, wie Anm. 13, Bd. 1, S. 405–409, 417 f. (zur Skizze), S. 263–267 (zum Nebel)

29 Zur romantischen Mathematik: Ernst Cassirer, *Kant und die moderne Mathematik*. In: *Kant-Studien*. Philosophische Zeitschrift 1907, S. 1–49. – Käte Hamburger, *Novalis und die Mathematik*. In: *dies., Philosophie der Dichter*. Novalis, Schiller, Rilke, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1966, S. 11–82. – Martin Dyck, *Novalis and Mathematics*, Chapel Hill 1960 (= University of North Carolina, *Studies in the German Languages and Literatures*, No. 27)

30 Friedrich 1999, wie Anm. 14, bes. S. 21, Z. 43–49; S. 70, Z. 1461–1465; S. 71, Z. 1485–1488; S. 74, Z. 1555–1558; S. 82, Z. 1840–1843, 1860–1878; S. 108, Z. 2621–2626; S. 109, Z. 2645–2647; S. 120, Z. 2963; S. 121, Z. 2980

31 Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*, mit Anmerkungen hrsg. von Erich Marx, Leipzig 1950, S. 238

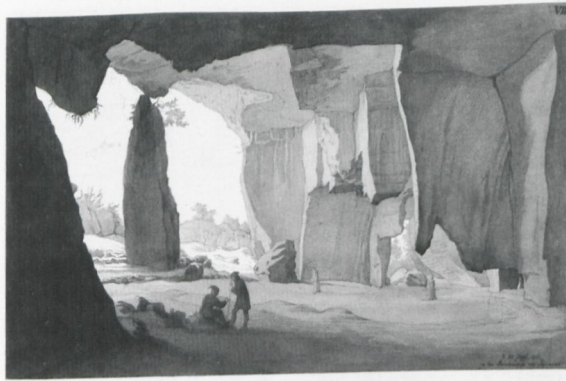
32 *Ausst.-Kat. Dresden 2001*, wie Anm. 20, Nr. 4, S. 212

33 Vgl. *Ausst.-Kat. Dresden 2001*, wie Anm. 20, S. 11 und Richter 1950, wie Anm. 31, S. 240

34 Friedrich 1999, wie Anm. 14, S. 127, Z. 3201 – 3215

35 Ebd., S. 82, Z. 1840–1843, 1860–1886

16 Julius Schnorr von Carolsfeld,
In den Steinbrüchen von Syrakus.
Große Halle, 20. 9. 1826.
Landschaftsbuch Blatt 96.
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Kupferstich-Kabinett,
Inv.-Nr. C 1908-787
(Kat. Dresden 2000/2001, Nr. 96;
Kat. Tokio 2003, Nr. 54)



16

17 Julius Schnorr von Carolsfeld,
Landschaft bei Olevano mit Räuberszene.
Sept. 1821.
Landschaftsbuch Blatt 73.
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Kupferstich-Kabinett,
Inv.-Nr. C 1908-817
(Kat. Dresden 2000/2001, Nr. 73;
Kat. Tokio 2003, Nr. 40)



17

18 Martino Rota nach Tiziano Vecellio,
Petrus Martyr, um 1520.
Kupferstich, 397 x 272 mm.
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Kupferstich-Kabinett,
Inv.-Nr. A 125800

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 Atmosphärenlosigkeit der nazarischen 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 überlängt, ätherisch, ohne Fleisch und Blut und hochgradig stilisiert. All dieses ist nach Friedrichs Meinung Resultat eines bewussten, rationalen, reflexiven Vorgangs, dem jede Unmittelbarkeit 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 Kunstrichter, aber nach eigenem Gefühl nach eigener Art seine Empfindungen aussprechen wissen sie nicht zu erkennen.“³⁶ 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.

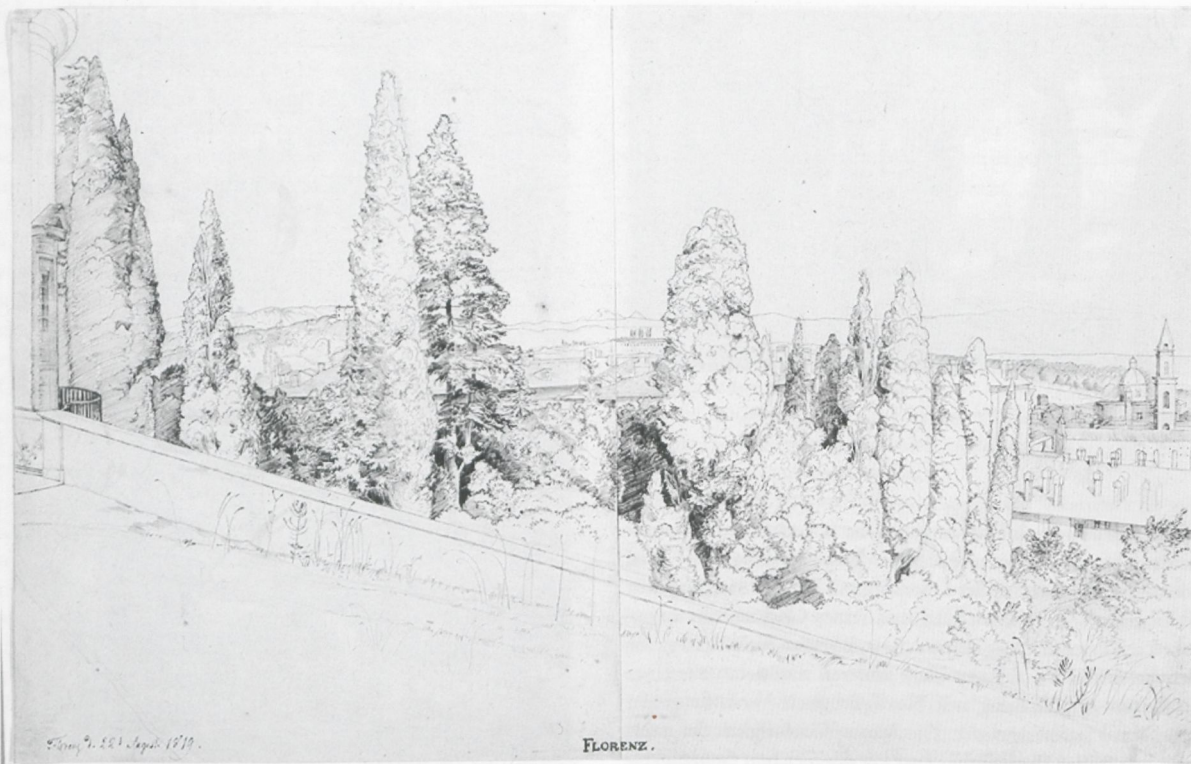
In den geläufigen kunsthistorischen Darstellungen kann man lesen, im 18. Jahrhundert wurden erst Mezzotinto, also Schabkunst, und dann auch Aquatinta genutzt, um Sepiazeichnungen faksimileartig wiederzugeben. Das ist zweifellos richtig. Durch unterschiedlich starke Glättung des Korns beim Mezzotinto,



18

36 Ebd., S. 22, Z. 102–107

37 Zur Technik: Walter Koschatzky, Die Kunst der Druckgraphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Hersching 1990, zum Mezzotinto, S. 125–127; zur Aquatinta, S. 193–196



19 Julius Schnorr von Carolsfeld,
Blick auf Florenz, 22. 8. 1819.
Landschaftsbuch Blatt 3.
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Kupferstich-Kabinett,
Inv.-Nr. C 1908-829
(Kat. Dresden 2000/2001, Nr. 3;
Kat. Tokio 2003, Nr. 2)

19

das vom Dunklen zum Hellen arbeitet, und durch aufeinanderfolgende Ätzvorgänge bei der Aquatinta, bei der vom Hellen zum Dunklen gearbeitet wird und also die nicht weiter zu verdunkelnden Partien beim jeweiligen Ätzvorgang – zumeist mit Schellack – abgedeckt werden, ist es möglich, unterschiedliche Flächenwerte bzw. Farbabstufungen einer Grundfarbe zu erzeugen, die, da das Korn in beiden Fällen äußerst fein ist, kaum von einer Sepiazeichnung zu unterscheiden sind.³⁷ 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 ungemeine 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, 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 haben offenbar die zeichnerischen und die druckgraphischen Verfahren in allen Varianten gemischt. Noch heute finden sich in zahlreichen graphischen Sammlungen in den Handzeichnungsmappen 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 von Zingg als Sepiazeichner begonnen. Die tonalen Abstufungen seiner großen bildmäßigen Blätter sind atemberaubend. Sie dienen zugleich als Äquivalent für die Veranschaulichung von Luftperspektive, von vorne – dunkel, volltönig – bis hinten – hell, verschwimmend, nur einen Farbhaut zeigend.

Schnorr von Carolsfelds italienische Landschaftszeichnungen

Schnorr von Carolsfeld folgt weitgehend demselben Verfahren wie Friedrich. Auf seinem Blatt „In den Steinbrüchen von Syrakus“ (Abb. 16) vom 20. September 1826 und auch auf dem folgenden Blatt (Lb. 97), weist der Katalog Zahlenangaben nach: 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 Hilfe von Ziffern, welche auch jetzt noch zu erkennen sind, festgesetzt.“³⁸ 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 zum dritten Punkt, zur abstrakt stereometrischen Stilisierung eines Gutteils der Schnorr'schen Zeichnungen seines Landschaftsbuches. Einerseits, kein Zweifel, ist diese Stilisierung Resultat der historistischen Reflexion, der Angleichung an das altitalienische, vorraffaelische oder das altdeutsche Dürer'sche Stilidiom. Das einschlägigste 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.³⁹ Doch man kann, was wohl bisher noch nicht geschehen ist, für die Räuberszene bei Olevano, Nr. 73 des Landschaftsbuches (Abb. 17), auf Tizians auch im Nachstich weitverbreiteten „Petrus Martyr“ (Abb. 18) hinweisen, den alle frühe Kunsttheorie als ein Lehrstück für die Verschränkung von Landschaft und handelndem Personal heraushebt. Bildform, Aufbau und Thematik sind entschieden verwandt.⁴⁰ Auch Turner ist dem Tizian-

38 Ausst.-Kat. Dresden 2001, wie Anm. 20, S. 101

39 Ausst.-Kat. Dresden 2001, wie Anm. 20, Nr. 62. Der Dürer-Vergleich: Ausst.-Kat. Dresden 2001, wie Anm. 20, S. 231, Abb. 23

40 Zu Tizians „Petrus Martyr“ in der Theorie: Werner Busch (Hrsg.), *Landschaftsmalerei*, Berlin 1997 (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3), S. 95, 97, 140 f.

41 Der Vergleich Turner – Tizian: Andrew Wilton, *J. M. W. Turner. Leben und Werk*, München 1979, S. 80, Abb. 77 und S. 81, Abb. 78, Text S. 83

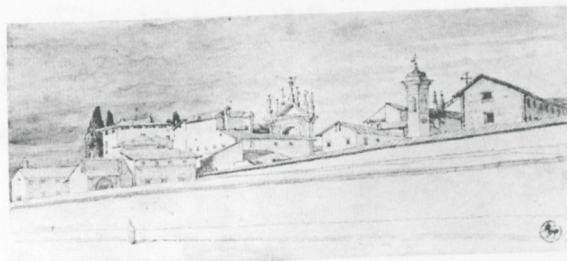
42 S. Ausst.-Kat. Dresden 2001, wie Anm. 20, Nr. 9, 10, 18, 22 c, 41, 43, 66, 122–129

43 Hans Naef, *Ingres. Rom*, Zürich 1962, zuletzt Fleckner 2001

44 Ingres: Naef 1962, wie Anm. 43, Abb. 24, Nr. 34. – Olivier, *Kat. München 1981 a*, Nr. 55

45 Schnorr: Ausst.-Kat. Dresden 2001, wie Anm. 20, Nr. 8 c. – Ingres: Naef 1962, wie Anm. 43, Abb. 9, Nr. 10

20 Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Blick gegen S. Maria della Vittoria und
S. Susanna, um 1810.
Bleistift, Sepialavierung, 88 x 199 mm.
Montauban, Musée Ingres,
Inv. 867-4393



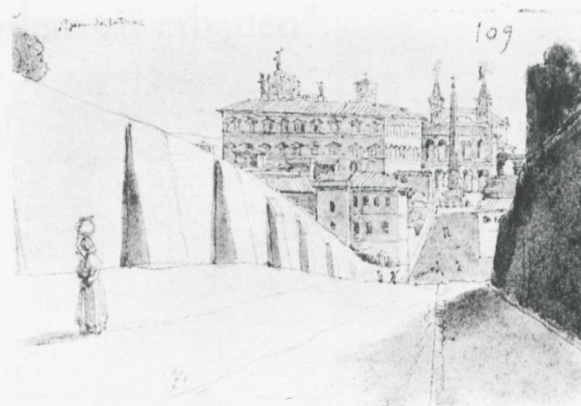
20

21 Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Blick durch die Via Merulana auf die
Seitenfassade von S. Giovanni in
Laterano, um 1810.
Bleistift, Sepialavierung, 101 x 147 mm.
Montauban, Musée Ingres

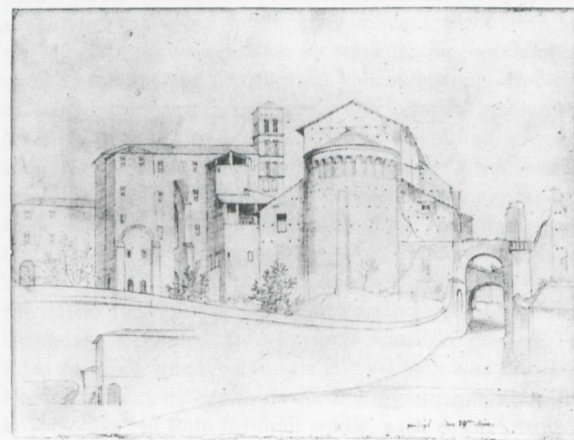
22 Friedrich Olivier,
Architektonische Skizze
(Blick auf die Apsis von
SS. Giovanni e Paolo), 29.3.1819.
Bleistift auf Velin, 184 x 250 mm.
Mannheim, Städtische Kunsthalle,
Inv.-Nr. G 568/3

schen Vorbild gefolgt.⁴¹ Zu Recht hat man darauf hingewiesen, dass die großen kubischen, stereometrisch-abstrakten Architekturkörper auf den Zeichnungen der mit ihm eng befreundeten Gebrüder Olivier aufweisen.⁴² Nur bleibt zu fragen, wo deren Auffassung, die sich ja nicht in der Wiedergabe der stereometrischen Körper erschöpft, sondern vor allem auch in einer irritierenden Perspektivauauffassung besteht, herkommt und vor allem wofür sie einsteht.

Ich möchte eine Vermutung äußern. Eine große Ähnlichkeit weisen die Zeichnungen Schnorrs und der Gebrüder Olivier mit Ingres' Rom-Zeichnungen auf, die mit dessen erstem langem Rom-Aufenthalt von 1806 bis 1820 zusammenhängen.⁴³ 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 „Blick auf Florenz“ (Abb. 19) von 1819 mit Ingres' „Blick gegen S. Maria della Vittoria und S. Susanna“ (Abb. 20), dann haben wir beide Male die irritierend quergelagerte, beinahe bildparallele Mauer, die sich durch das ganze Bild zieht. Ingres hat das Motiv vielfach variiert. Oder vergleichen wir Ingres' „Salita San Sebastiano“ mit Friedrich Oliviers „Gasse in Olevano“ mit den jeweils ziemlich radikalen Ausschnitten⁴⁴ oder auch Ingres' Blick auf S. Giovanni in Laterano (Abb. 21) mit Oliviers sogenannter „Architektonischen Skizze“ (Abb. 22) 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 Schnorrs Zeichnung von S. Sabina von 1824 neben Ingres' „Villa Medici-Garten mit dem Pavillon S. Gaetano“ gestellt;⁴⁵ 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.⁴⁶ Die extremen Aus- und Anschnitte, die Ausfaltung in die Breite, die vermeintlichen perspektivischen Brüche sind die Resultate der Nachzeichnung des Bildes, das durch die gewölbte Linse entsteht. Dies alles muss man als gespiegeltes Bild auf der Platte der Camera 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. Wir haben bereits erwähnt, so



21



22

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.⁴⁷

So wird man zum Schluss festhalten müssen: Gleichermaßen führt die Benutzung der Camera bei Friedrich und Schnorr zu einer gewissen Verzerrung der Erscheinung, die Phänomene ergänzen einander. Das Resultat ist bei beiden 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 Schnorrs Zeichnungen, bei allem weitergetragenen Idealismus seiner Kunstüberzeugungen, Reaktionen auf unmittelbare Zeiterfahrungen und von daher ebenso zukunftsweisend wie die Zeichnungen von Caspar David Friedrich.

46 Zur Camera lucida: Martin Kemp, *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, London 1990, S. 188–203. - Hammond/Austin 1987

47 S. o. Anm. 14; Kat. Bonn 1993, wie Anm. 9, S. 42–48, 206 f.; Nr. IV,5; IV,16