



Friedrich und Dahl.

Thematische Verwandtschaft und bildnerische Differenz

WERNER BUSCH

Warum versenken wir uns in ein Friedrich'sches Bild und streifen mit Vergnügen über ein Dahl'sches? Die einzige Absicht dieses Beitrags besteht darin, diese Differenz verständlich zu machen. Dass die beiden Künstler sich, besonders nach Dahls Rückkunft von der gut einjährigen Italienreise 1820/21 und verstärkt, als Dahl 1823 in das Haus An der Elbe 33 zog, in dem Friedrich bereits wohnte, wechselseitig beeinflusst haben und für kurze Zeit ihre Werke große Ähnlichkeit aufwiesen, macht die Markierung von Unterschieden nicht gerade einfacher. Im Lebensalter sind sie nicht so weit auseinander, Friedrich ist 1774, Dahl 1788 geboren. Beide studieren an der Kopenhagener Akademie, Friedrich von 1794 bis 1798, Dahl länger von 1811 bis 1818. Beide lassen sich ziemlich unmittelbar danach in Dresden nieder. Ihre Bekanntschaft besteht seit 1818; da ist Friedrich in seiner Entwicklung schon weit fortgeschritten und hat seine Form, Bilder zu gestalten, längst gefunden. Auch was er in seiner Kunst zum Ausdruck bringen will, ist ihm bewusst. Er ist der Schwierigere von beiden, kommt der öffentlichen Meinung nicht entgegen und braucht deutlich länger, um Akademiemitglied zu werden: Ende 1816 wird er mit relativ geringem Gehalt aufgenommen. Dahl hat es leichter, schon 1820 ist er Akademiemitglied und zieht gleich darauf nach Italien – das ist der klassische Entwicklungsschritt. Friedrich dagegen weigert sich, nach Italien zu gehen.

Für Dahl ist Landschaft überall interessant, ob in Italien, in Dresden oder Norwegen. Den jeweils unterschiedlichen Ausdruck der Landschaft bringt er zur Anschauung, und zwar nach den Malverfahren, die er gelernt hat. Friedrich wiederum bleibt mit der Landschaft seines unmittelbaren Lebensumfeldes verwachsen, nur sie ist für ihn vollständig zu durchdringen. Die Aneignung auch des Kleinsten und Geringsten in größter Naturtreue als Gottes Schöpfung ist ihm unerlässlich. Dieser Naturstoff, den er, um es so zu sagen, einatmet und im Bild wieder ausatmet, ist ihm allerdings nicht Selbstzweck. Vielmehr sucht er nach Bildformen, die die göttliche Beseeltheit alles Erscheinenden zur Anschauung bringen können. Darum kämpft er lange, bis er die adäquate Form gefunden hat. Dahl sammelt Motive, bleibt damit letztlich sowohl der klassischen Landschafts- als auch der Vedutentradition verhaftet. Friedrich transzendiert die Vedute. Dahl, besonders in seinen grandiosen Ölskizzen, erfasst Atmosphärisches, das Bild bleibt Erscheinung, wird den Naturphänomenen gerecht, im fertigen, ausgeführten Bild in klassischer Bildgestalt. Friedrich nimmt die Phänomene in den Dienst seiner Bildaussage: Selbst wenn wir sie nicht immer verbalisieren können – doch dass sie auf etwas, womöglich auf etwas Unsagbares verweisen, spüren wir. Friedrichs Bilder stiften eine Ahnung, die Dahl'schen stiften Genuss.

Wie kommt dies zur Anschauung, wie ist unser Erfahrungsprozess zu denken? Döch vor der Beantwortung dieser zentralen Frage sei, damit wir nicht missverstanden werden und nicht der Eindruck entsteht, wir würden nur auf Differenzen abheben, auf die thematische Verwandtschaft und den berufenen wechselseitigen Austausch hingewiesen. Ja, es sei auch betont, dass Friedrich und Dahl die Naturstudien in der Zeichnung durchaus ähnlich anlegen. Kleinteilige Baum-, Pflanzen- und Felsstudien finden sich bei beiden, große Figurenmaler waren beide nicht. In ihren Bildern bevorzugen sie kleine, nicht selten in Rückenansicht gegebene Staffagefiguren, mit Vorliebe als dunkle Silhouetten im Gegenlicht. Ich

Johan Christian Dahl
Strand im Mondschein · 1821
Kat. 7 (Ausschnitt)



Abb. 1

Adrian Zingg · *Dresden vom Pieschener Winkel aus*
Umrissradierung, braun laviert · 9,6 × 14,7 cm
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsamm-
lungen Dresden · Inv.-Nr. A 131952

würde für beide behaupten wollen, dass sie diese Figurensilhouetten nach dem Blick durch die Camera obscura entworfen haben. Die Spiegelung des durch die Linse Gesehenen auf der milchigen Glasplatte der Camera obscura (oder auch im Prisma der 1806 patentierten, aber zuvor schon benutzten Camera lucida von William Hyde Wollaston) war leicht nachzuzeichnen, von Friedrich sind Durchzeichnungen auf Pauspapier erhalten.¹ Bei beiden finden die so fixierten Figurensilhouetten mehrfache Verwendung. In der Ausstellung ist das für Dahl gut dokumentiert: Die im verlorenen Profil gezeichnete Studie eines Mannes mit langem Mantel und hohem Hut, halb sitzend an einen Felsen gelehnt, von 1820 in Oslo (Kat. 8) taucht auf dem gezeichneten Bildentwurf zu einer Mondscheinlandschaft am Meer in Dresden wieder auf (Kat. 9), wandert von dort in das 1821 datierte Ölbild in Bergen (Abb. S. 16, Kat. 7), um gleich darauf in einer anders gestalteten Mondscheinlandschaft an der Küste in Kopenhagen seine Wiederholung zu finden (Kat. 10).

Durchaus eng verwandte Baumstudien finden sich bei beiden, wobei Friedrich deutlich die Priorität gebührt; gelernt haben sie so etwas allerdings in Kopenhagen. Nicht anders verhält es sich mit den Fels- und Pflanzenstudien. Die motivische Verwandtschaft geht aber auch bei den Gemälden bis ins Detail, die Ausstellung dokumentiert dies in vielen Gegenüberstellungen: Hünengräber malen beide, ebenso Kirchenruinen, Schiffbruchbilder, Hafengebäude, Landschaften mit Regenbogen, mit dominierendem bewegtem Wolkenhimmel oder vor allem auch Nachtszenen, besonders in ihren Dresdenansichten. Auch gemeinsame Motive aus der Sächsischen Schweiz lassen sich nachweisen: Der Uttewalder Grund hat beide fasziniert. Zweifellos von Friedrich übernommen hat Dahl das Motiv zweier eng beieinander stehender oder miteinander spazierender Männer in silhouettierter Form als kleines, das Landschaftsbild belebendes Motiv.

Es wären weitere Übereinstimmungen im Gegenständlichen zu nennen. Und beide haben ganz offensichtlich die Dresdener Schule der Landschaftskunst von Adrian Zingg sorgfältig studiert. Dahls Dresdenansichten, ob nun mit dem sogenannten Canaletto-Blick vom Japanischen Palais aus auf die Stadtsilhouette oder, etwas entfernter, vom Pieschener Winkel aus, der Biegung der Elbe, die einen weiten ungestörten Blick auf Dresden zuließ (Kat. 108), sind ohne Zinggs Vorbild nicht zu denken (Abb. 1). Friedrich greift bei den Motiven der Sächsischen Schweiz auf Zingg zurück, vor allem aber geht er von Zinggs Sepiatechnik aus, übernimmt Zinggs subtile tonale Abstufung des einen differenzierten Brauntönen – um dieses zeichnerische Verfahren danach, ab etwa 1806, für die Lasurtechnik seiner Ölbilder nutzbar zu machen.² Es gibt also der Berührungspunkte genug.

Bezeichnend allerdings ist auch, dass zentrale Bereiche des einen dem anderen verschlossen sind beziehungsweise sehr bewusst gemieden werden. Friedrichs Bilder sind überwiegend religiös konnotiert; Dahl hat keine religiösen Bilder gemalt, für ihn hätte dies den Gattungsanforderungen für Landschaftsbilder widersprochen. Insofern ist er in dieser Hinsicht auf Seiten des Kammerherrn von Ramdohr, der bereits 1809 im Zusammenhang mit Friedrichs »Tetschener Altar« (Abb. S. 60) die Landschaft auf die Altäre kriechen sah und dies für einen gattungsmäßigen Verstoß erster Güte hielt.³ Dahl dagegen, der schon in Kopenhagen 1812/13 Bilder von Jacob van Ruisdael (1628–1682) in Öl kopiert hatte, pflegte eine Neigung zur heroischen Landschaft in niederländischer Tradition, die besonders nach seiner Norwegenerfahrung ab 1826 noch einmal verstärkt zum Ausdruck kam.⁴ Darin kam er eher der Goethe'schen Landschaftsauffassung nahe, der schon während seines Studiums in Leipzig Grafiken von Allaert van Everdingen (1621–1675) kopiert hat, die Dahlsche Motive aufweisen: den rauschenden Gebirgsbach oder Wasserfall (s. Kat. 3, 17), aufgetürmte, schroff abfallende Felsen, aufgewühltes Meer mit gestrandeten und halb zerstörten Schiffen (s. Kat. 73, 74).⁵ Für all das gibt es Bildtraditionen und ästhetische Kategorien, die auf diese Weise eingelöst werden. Der »Erfinder« der sublimen Schiffbruchbilder beispielsweise ist Claude Joseph Vernet (1714–1789), dessen Werke in ungezählten Wiederholungen und Varianten in ganz Europa verbreitet sind, zumal in der druckgrafischen Tradition.⁶ Dahl hat sie offensichtlich gekannt.

Friedrich war Derartiges fremd. Das muss allerdings etwas genauer kommentiert werden, denn in der Forschung gibt es durchaus den Versuch, Friedrich mit der Burke'schen

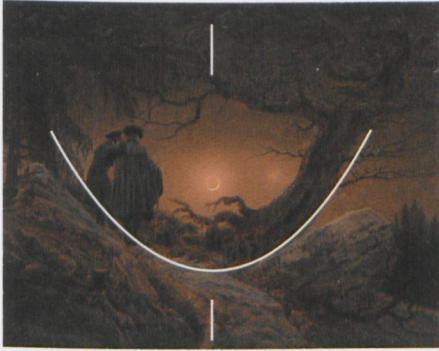


Abb. 2

Caspar David Friedrich · *Zwei Männer
in Betrachtung des Mondes* · 1819/20

Kat. 1 (mit Konstruktionslinien des Verfassers)

Kategorie des Sublimen in Verbindung zu bringen, selbst für den »Mönch am Meer« (Abb. S. 58) hat man sie in Anschlag bringen wollen – und hatte dafür einen einschlägigen Gewährsmann: Heinrich von Kleist. Die Forschung ist ihm nur zu bereitwillig gefolgt.⁷ Man hat nun allerdings sehr zu Recht festgestellt, dass das Sublime im Grunde genommen eine postreligiöse Kategorie ist.⁸ Das kann uns das deutsche Äquivalent zum Sublimen, das Erhabene, deutlich machen. Zum Erheben über sich selbst ist das Subjekt nach Immanuel Kant aufgrund seiner Denkfähigkeit in der Lage. Die Natur oder die Situation mag, im Wortsinne, überwältigend sein; gedanklich kann sich der Mensch davon befreien. Religiös gedacht jedoch ist dies Selbstüberhebung, Frevel gegen Gott. Caspar David Friedrich macht diese Einsicht in seinem eigenen Kommentar zum »Mönch am Meer« unhintergebar. Den Mönch am Gestade – im Übrigen spricht Friedrich selbst nicht von einem Mönch – mögen angesichts der Elemente erhabene Gedanken beschleichen, doch dann muss er realisieren, dass er gegenüber der Größe der göttlichen Schöpfung verschwindend klein und gering ist: »Und sännest du auch vom Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das unerforschliche Jenseits! ... Tief zwar sind deine Fußstapfen am öden sandigen Strandte: doch ein leiser Wind weht darüber hin, und deine Spuhr wird nicht mehr gesehen: Thörlicher Mensch voll eitlen Dünkel!«⁹ Das ist antikantisch, auch gegen die Vorstellung einer ästhetischen Autonomie gerichtet. Der Mensch in seiner Vergänglichkeit kann sich nur bescheiden und auf ein ewiges Leben nach dem Tode hoffen. Das sind Gedanken, die Dahl nicht berühren, er kann hochgestimmt das Drama der Natur feiern und genießen.

Doch nun endlich: Wie kann diese Differenz zur Anschauung kommen? Um unsere Eingangsfrage zu variieren: Warum nimmt uns ein Friedrich'sches Bild gefangen, und zwar so, dass wir von ihm zu einer Selbstreflexion geführt werden, während wir in einem Dahl'schen Bild mit Vergnügen spazieren, uns an diesem oder jenem erfreuen, aber mitnichten ins Grübeln kommen, das uns bei Friedrich nicht wieder verlässt? Als Inbegriff eines romantischen Bildes gilt Friedrichs 1819/20 entstandenes Gemälde »Zwei Männer in Betrachtung des Mondes« (Abb. 2). Es stammt also aus der Frühphase der Bekanntschaft von Friedrich und Dahl, dürfte unmittelbar vor Dahls Aufbruch nach Italien vollendet gewesen sein. Dahl scheint es besonders geschätzt zu haben, denn es befand sich lange in seinem Besitz. 1840 hat er es, quasi als ein Vermächtnis des gerade verstorbenen Friedrich, an die Dresdener Gemäldegalerie verkauft. Das bereits zitierte, 1821 entstandene Bergener Bild Dahls von einem Mann am Meer (Kat. 7), der versonnen auf den abendlichen Mond schaut, dürfte eine erste Reaktion auf Friedrichs Bild darstellen. Dies wiederum spräche insofern für eine besonders nachdrückliche Wirkung auf Dahl, als die Datierung nahelegt, dass er sein Bild in Italien vollendet hat: ein nordisches Bild aus südlichen Gefilden. Und bei dem aus dieser Zeit stammenden Mondscheinbild Dahls im Kopenhagener Museum (Kat. 10), das die Silhouettenfigur ebenfalls verwendet, ist, trotz einer Fülle weiterer adaptierter Friedrich'scher Motive (an Land gezogenes Boot, großer Anker, zum Trocknen aufgehängte Netzreusen), auch trotz des verwandten Formats, die Differenz unmittelbar spürbar. Ein Grund ist in der unterschiedlichen Malweise zu sehen. Man kann die alten klassischen Begriffe bemühen: Friedrich ist zeichnerischer, Dahl malerischer; Friedrich arbeitet sich an jedem Gegenstand ab, bis er ihm richtig erscheint, Dahl ist freier in der Peinture.

Doch das markiert nicht den entscheidenden Unterschied: Er ist in der Bildanlage zu sehen. Friedrich baut seine Bilder, fügt die Dinge in eine vorgängige Bildordnung, die, und das ist entscheidend, subkutan zur Wirkung kommt; sie bleibt spürbar, selbst wenn sich nicht gleich sagen lässt, worin sie besteht. Dahl wählt klassische Verfahren, es gibt Links-Rechts-Korrespondenzen, auf dunkle Partien antworten helle, häufig wird der Blick durch einen Hauptgegenstand oder eine Blickflucht angezogen, leicht aus der Mitte nach rechts verschoben (vgl. Kat. 73). Das entspricht der europäischen Leseweise von links nach rechts. Den Ruhepol bald nach der Bildmitte empfinden wir als angenehm, in der klassischen Historienmalerei ist dies der Ort ungezählter Bildhelden. Das haben die Maler im Gefühl, dafür brauchen sie keinen Zollstock, der die Verhältnisse vorab festlegen würde. Friedrich

dagegen bemüht eine absolute mathematische Ordnung und abstrakte geometrische Figuren und misst ihnen eine besondere Bedeutung bei.

Betrachtet man daraufhin Friedrichs »Zwei Männer in Betrachtung des Mondes«, so lässt sich das Folgende festhalten: Es gibt ein geheimes Zentrum des Bildes, und das ist der Abendstern, die Venus, die bekanntlich auch der Morgenstern ist. Aus der Konstellation von Mond und Abendstern ergibt sich ein Hinweis auf den gemeinten Zeitpunkt. Im Abendstern – und zwar auf den Millimeter genau – kreuzen sich die waagerechte Mittelachse des Bildes und die rechte Senkrechte des Goldenen Schnittes. Und das Auge des aufrecht stehenden Alten, an den sich der jüngere Mann lehnt, liegt exakt auf der oberen Waagerechten des Goldenen Schnittes.¹⁰ Dieses schon früh »divina proportione« genannte Teilungssystem¹¹ ist hier also in doppelter Hinsicht berufen, und durch den Blick des Alten sind die Koordinaten aufeinander bezogen. Zugleich bilden der Schwung des stark seitwärts geneigten Eichenstamms und der vom Fels begrenzte Weg auf der linken Seite zusammen die geometrische Form der Hyperbel, ihr leuchtendes Zentrum ist der Mond (Abb. 2).

Man könnte die Andeutung dieser geometrischen Form für Zufall halten, wenn Friedrich sie, genau wie die Maßverhältnisse des Goldenen Schnittes, nicht permanent bemühen würde. Und auch dann könnte man sich noch fragen, ob dem denn eine besondere Bedeutung beizumessen wäre, wenn nicht die Kegelschnitte, zu denen die Hyperbel neben der ebenfalls von Friedrich verwendeten Parabel gehören, in der romantischen Mathematik eine besondere Rolle spielten und als Verweis auf Göttliches gelesen wurden.¹² In Novalis' mathematischen Fragmenten, die Friedrich Schlegel unter Anleitung von Friedrich Schleiermacher, mit dem Caspar David Friedrich befreundet war, herausgegeben hat, heißt es grundsätzlich: »Geometrie ist transzendente Zeichenkunst« oder auch »Reine Mathematik ist Religion«, und Novalis fragt schließlich: »Kann sich Gott nicht auch in der Mathematik offenbaren...?«¹³

Uns mag eine solche Vorstellung fremd anmuten, doch sie erklärt sich relativ einfach. Geometrie ist auf Zahlenverhältnissen basierende Abstraktion. Die Zahlen sind absolute Setzungen, ihnen entspricht nichts Gegenständliches, nichts Konkretes in der Natur. Und insofern sind sie göttlicher Natur. Schon im Mittelalter wurde Gott als Weltenbaumeister und Geometer verstanden und dargestellt. Man kann noch einen Schritt weiter gehen, denn für Schleiermacher ist die Hyperbel die höchste mathematische Figur überhaupt. Das liegt schon an ihrer Definition: Die Hyperbelzweige nähern sich ihren Tangenten unendlich an, ohne sie je zu erreichen. Ein überzeugenderes Äquivalent zur göttlichen Unendlichkeit und unserem ewigen Streben, sich ihr anzunähern, kann es kaum geben. Schleiermacher stellt

Abb. 3

Caspar David Friedrich · *Morgennebel im Gebirge*

1808 · Öl auf Leinwand · 71 × 104 cm

Thüringer Landesmuseum Heidecksburg,

Rudolstadt · Inv.-Nr. 203





Abb. 4
Caspar David Friedrich · Felsenschlucht (Schlucht im Elbsandsteingebirge) · 1823 · Öl auf Leinwand
 91 × 72 cm · Österreichische Galerie Belvedere, Wien · Inv.-Nr. 2589



Abb. 5
Johan Christian Dahl · Schlucht in der Sächsischen Schweiz · 1820 · Öl auf Leinwand · 62,2 × 48 cm
 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München – Neue Pinakothek · Inv.-Nr. 9690

sich das ganz konkret vor: Der Mensch ist permanent auf der Lebensreise und bewegt sich auf der Hyperbel fort, ihr einer Arm ist negativ konnotiert, der andere weist den Weg zu Gott, und der Mensch strebt danach, sich auf diesem Wege Gott anzunähern, in dem Bewusstsein, dass er ihn nie erreichen kann.¹⁴ Was zählt, ist sein Streben.

So müssen wir uns vorstellen, dass die einem jeden Bild von Friedrich zugrunde liegende, vorgängige abstrakt-geometrische Ordnung ein göttliches Verweissystem darstellt, in das die Naturwirklichkeit inseriert wird. Das erklärt auch Friedrichs permanente Forderung nach absoluter Naturtreue auch im kleinsten Detail, denn wie würde es sonst vor Gott bestehen können. Die Spannung aber zwischen konkretem Naturdetail und abstrakter, auf Gott verweisender vorgängiger Bildordnung ist unaufgehoben. Die Bildordnung ist religiöse Ästhetik, als deren »Erfinder« Schleiermacher schon mit seinen »Reden über Religion« von 1799 gelten kann. Wir nehmen die Gefügtheit Friedrich'scher Bilder wahr, versuchen ihre Ordnung zu durchdringen und dieser einen höheren Sinn beizumessen, der das konkret Dargestellte transzendiert. Das klingt komplizierter, als es ist. Denn der durch die Ordnung in ihrem Verhältnis zu den dargestellten Dingen ausgelöste Wahrnehmungs- und Reflexionsprozess hat etwas Unausweichliches. Zudem bleiben die Prinzipien der Ordnung, die sich bei Friedrich ab etwa 1805/06 zeigen, im Grunde genommen die gleichen.

Zwei Beispiele von Friedrich sollen dies bezeugen. Der »Morgennebel im Gebirge« von 1808 aus Rudolstadt (Abb. 3) zeigt ein faszinierendes Naturphänomen. Während der Nebel im Tal noch das meiste verhüllt und nur die Spitzen der Tannen hervorragen, hebt sich in der Höhe der obere Teil eines Bergmassivs aus dem Nebel, es klart bis zur Gipfelspitze mehr und mehr auf. So entsteht der irritierende Eindruck, dass das gewaltige schwere Massiv in der Luft schwebt. In seinem kunsttheoretischen Traktat »Éléments de perspective pratique« von 1799, das 1803 auf Deutsch erschien und das Friedrich zur Kenntnis genommen hat, beschreibt Pierre-Henri de Valenciennes (1750–1819) das Phänomen in jedem Detail und liefert dafür eine naturwissenschaftliche Begründung. Friedrich dagegen nutzt das realiter



Abb. 6
 Caspar David Friedrich · *Abend* · 1824
 Kat. 79



Abb. 7
 Johan Christian Dahl
Abendstimmung mit rötlichen Wolken · 1823
 Kat. 76

existierende Naturphänomen und bindet es an das sogenannte Honigsteinmassiv nicht weit von Rathen an der Elbe in der Sächsischen Schweiz. Nach längerem Betrachten wird man feststellen, dass sich auf der höchsten Bergspitze ein winziges Gipfelkreuz befindet, und nur um das Kreuz herum ist der Himmel ein wenig aufgerissen und zeigt klares Blau. Man kann sich darüber wundern, dass das Gipfelkreuz ein kleines Stück von der senkrechten Mittelachse nach rechts abgerückt ist, obwohl Friedrich doch häufig auf absolute Mittelachsenbetonung Wert legt. Sie fixiert den Betrachter vor dem Bild. Doch dann realisiert man, dass die dunkelste, größte und am weitesten aus dem Nebel herausragende Tanne im unteren »irdischen« Bereich des Bildes genauso weit wie das Gipfelkreuz von der Mittelachse abgerückt ist, nun nach links. Vertieft man sich in das Bild, kommt diese Relation zur Wirkung, und es erscheint für den Betrachter als legitim, das zentrale Bildmotiv wie folgt zu lesen: Das irdische Bemühen strebt danach, das Dunkel zu verlassen, es hofft auf Erlösung in Gott, unerreichbar in höchster Höhe, im Kreuz verkörpert. Die ästhetische Ordnung des Bildes stellt den Konnex her, und die immergrüne Tanne, per se religiös konnotiert, zeigt das permanente Streben nach Erlösung in der Höhe. Dies ist nicht direkt dargestellt, aber wir vermögen den geschilderten Gedanken als Resultat unserer Vertiefung ins Bild zu fassen.¹⁵

Zweites Beispiel: Friedrichs »Felsenschlucht« (Abb. 4) von 1823 aus Wien. Die Relation von irdischer Befangenheit und göttlicher Unerreichbarkeit in höheren Sphären ist hier durchaus ähnlich nachzuempfinden wie im frühen Rudolstädter Bild. Trotz der Ähnlichkeit in Motiv und Bildanlage mit Dahls »Schlucht in der Sächsischen Schweiz« von 1820 aus München (Abb. 5) zielt Friedrichs Darstellung jedoch auf eine bei Dahl nicht implizierte Dimension: Die hohle Gasse im Bildvordergrund, gekennzeichnet durch einen Baumstumpf und verrammelt durch gestürzte Baumstämme mit wirrem Geäst, findet in der Höhe geradezu ihre Spiegelung im höchsten, gänzlich unzugänglich erscheinenden Sandsteinfelsen. Gasse und Felsen liegen auf der rechten Senkrechten des Goldenen Schnittes, sind abstrakt und unverrückbar aneinander gebunden, in concreto jedoch vollständig voneinander getrennt, kein Weg scheint von unten nach oben zu führen. Doch erneut spüren wir, bewirkt durch die abstrakte Bildordnung, den Sog nach oben, und wir dürfen auch hier sagen, wir empfinden die Sehnsucht nach der Erlösung in Gott.¹⁶

Die Begegnung mit Dahl dürfte den schwermütigen Friedrich wenigstens gelegentlich aus seinem steten Nachsinnen gelöst haben. Und einmal ist Friedrich auch ganz direkt in Dahls Spuren gewandelt. Als Dahl aus Italien zurückkam und mit Friedrich eine Hausgemeinschaft bildete, dürfte Friedrich von der großen Fülle und Originalität der von Dahl aus Italien mitgebrachten Ölskizzen fasziniert gewesen sein. Dahl folgte damit einer in Italien fast schon zur Mode gewordenen Bildform, der sich Künstler aus aller Herren Länder verbunden sahen: initiiert im Kreis von Claude Joseph Vernet, zur frühen Vollendung gebracht von Valenciennes und Thomas Jones, fortgeschrieben und besonders forciert durch die Einfüh-

zung eines Rompreises für Landschaftsmalerei an der Französischen Akademie, bei dem eine Landschaftsölskizze eingereicht werden musste, dann neben dem Engländer William Turner von den Deutschen Georg von Dillis und Carl Blechen aufgegriffen und schließlich in Frankreich von Camille Corot in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts zur Vollendung gebracht.¹⁷ An dieser Tradition konnte Dahl nicht vorbeigehen. Er adaptierte den lockeren, zügigen Malstil, der die Faktur stehen beziehungsweise sehen ließ und den flüchtigen Eindruck der Natur sowie vor allem von Atmosphärenphänomenen festzuhalten suchte. Malträger war oft ölgetränktes grundiertes Papier, das auf eine Leinwand oder, häufiger, auf eine Pappe geklebt wurde. Die Skizze wurde »on the spot«, also unmittelbar vor der Natur entworfen, war aber auch nach flüchtigen Bleistiftvorzeichnungen im Atelier zu fertigen, ohne dabei an Frische einzubüßen.

Zumindest drei Mal hat sich Friedrich im Jahr 1824 in diesem Metier versucht.¹⁸ Es war auch durchaus naheliegend: Dahl und Friedrich brauchten nur aus den Fenstern ihrer Wohnungen hinauszuschauen und hatten Wasser, Bäume, ferne Hügel und vor allem hohen Himmel vor sich. Offenbar problemlos adaptiert Friedrich den lockeren malerischen Modus, doch seine Skizzen entbehren seiner üblichen Ordnungsstrukturen – und insofern waren sie für ihn nicht vollgültige Bilder. Er hat das auf den drei Skizzen deutlich vermerkt. Beim wundervollen »Abend« in Mannheim (Abb. 6), der einer Dahl'schen Abendsskizze (Abb. 7) von 1823 in nichts nachsteht, hat er in die noch feuchte Farbe »Abend October 1824« geritzt, entsprechend bei der dramatischen Wiener Himmelsskizze in einem vorherrschenden Lilaton »Abend September 1824«. Friedrich, der keines seiner vollgültigen Bilder je signiert hat – ihre Signatur bestand in ihrer unverkennbaren Bildordnung –, erklärt die Skizzen durch die deutlich lesbare Benennung und Datierung zu Dokumenten einer momentanen Erfahrung, die nicht auf Fortdauer zielen, was bei seinen eigentlichen Bildern gerade unabdingbarer Anspruch war. Dahl dagegen versucht den flüchtigen Moment zu erhaschen, er sieht die Wahrheit im Vergänglichen, Momentanen aufscheinen, nicht in einer wie auch immer gearteten Ewigkeit wie Friedrich.

1 Grummt 796–799, 835, 839, 868, 871, 890, 891, 934, 940–945, siehe auch Grummt 824, 825, 830 sowie Abb. S. 44.

2 Ausst.-Kat. Dresden 2012; zur Sepiatechnik: Busch 2012, S. 82–93.

3 Hinz 1968, S. 138–156; der Hinweis auf die Landschaftsmalerei, die sich in die Kirchen schleiche und auf die Altäre krieche, S. 154.

4 Ausst.-Kat. München 1988/89, Nr. 1.

5 Maisak 1994, S. 110 und Abb. 5 und 6.

6 Ausst.-Kat. München 1997, Nr. 9, 11, 12, vgl. auch Nr. 20; Peters 2002, Abb. 30, 37, 115, vgl. auch Nr. 116.

7 Busch 2003, S. 47–48, 71–73; Ausst.-Kat. Frankfurt (Oder) 2004.

8 Böhme 1989, S. 119–141; Böhme/Böhme 1985, S. 217–224.

9 Zit. bei Börsch-Supan 1987, S. 74–75.

10 Zur Analyse des Bildes: Busch 2003, S. 172–185.

11 Beutelspacher/Petri 1994; zu Friedrich und dem Goldenen Schnitt: Busch 2003, S. 22–33, 43–45, 78, 96, 101–122.

12 Zuerst beobachtet von Wolfradt 1924, S. 126.

13 Zur romantischen Mathematik: Busch 2003, S. 78–79, 138–141 (mit Lit.). Die Novalis-Zitate: Novalis, Schriften, 4 Bde., Leipzig 1929, Bd. 3, S. 160, 296, 337.

14 Zu Schleiermacher und der Hyperbel: Busch 2003, S. 165–169 (mit Lit.).

15 Zur Analyse des »Morgennebel im Gebirge«: Busch 2003, S. 87–91.

16 Zur »Felsenschlucht«: Busch 2003, S. 108–110.

17 Die Lit. zur Ölskizze ist inzwischen umfangreich, zur aufgewiesenen Tradition: Busch 1993, S. 335–364; Busch 2009, S. 190–249.

18 Börsch-Supan/Jähmig 318–320, vgl. Kat 79, 114.