

JOHANNES RÖSSLER

Annäherung in der Entfremdung

Caspar David Friedrich und
die Weimarischen Kunstfreunde
im Kontext neuer Quellen*

Im Lauf des 18. Jahrhunderts erhalten die Wechselbeziehungen zwischen bildenden Künstlern und ihrer kritischen Öffentlichkeit eine neue Qualität.¹ Publikum und Künstler gehen ein symbiotisches Verhältnis miteinander ein, indem formale, ikonographische und technische Innovationen zunehmend öffentlich und aktualitätsbezogen verhandelt werden. Kunstwerke der Gegenwart treffen nicht allein auf breites Interesse und werden in den Zirkeln der intellektuellen Eliten diskutiert, ihre Rezeption wendet sich gleichsam dialektisch zurück auf den Künstler, indem sich dieser angesichts der breiten Zustimmung oder Ablehnung zur Selbstverortung gezwungen sieht. Mit andern Worten: Rezeptionsästhetische Phänomene bewegen sich nicht mehr in konstanter Linearität vom Künstler und seinem Werk hinweg, sondern haben direkte Auswirkung auf die künstlerische Praxis, denn publikumswirksam geäußerte Kritik fordert zu schnellen künstlerischen Antworten heraus. Dieses dynamische Wechselverhältnis von Künstler und Kritik legt nicht allein ein Zeugnis über die zeitgenössische Kunstreflexion ab, es greift vielmehr als Faktor tief in die schöpferische Produktion ein. Der

* Nachfolgender Aufsatz mit Quellenedition geht aus einem Vortrag hervor, den der Verfasser am 16. Oktober 2012 als Caspar-David-Friedrich-Vorlesung im Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald gehalten hat und der am 28. Mai 2013 an der Klassik Stiftung Weimar wiederholt wurde. Für Diskussion und Hinweise danke ich Kilian Heck (Greifswald), Christian Scholl (Göttingen), Ariane Ludwig (Weimar) und Katharina Krügel (Weimar).

1 Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997; Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Berlin 2011 (= *Studien zur Kunst* 19).

sogenannte Ramdohr-Streit ist beispielgebend, wie die schneidende Kritik dem Künstler den Weg in die Öffentlichkeit ebnet, ja durch Werbung wider Willen ein verbindliches argumentatives Formular für die innovative Kunst Caspar David Friedrichs gefunden und letztendlich für weitere Rezipientengruppen verfügbar wird. Dass diese Diskussion auch zum Selbstverständnis und zur Positionierung des Künstlers, der gerade die ersten Erprobungen in der Ölmalerei wagte, beitrug, ist offensichtlich, schließlich hat auch Friedrich eine Entgegnung auf Ramdohr verfasst.² Der Streit um den Tetschener Altar weist geradezu paradigmatisch das neue Verhältnis von Künstler und Rezipienten aus.

Nicht zuletzt aus diesen Gründen ist das Verhältnis zwischen Caspar David Friedrich und Goethe oft thematisiert worden. Fraglos hat Goethes Auseinandersetzung mit dem Künstler auch in Friedrichs Selbstbild Spuren hinterlassen. Nach zahlreichen Studien zu den Beziehungen zwischen Friedrich und Goethe³ ist hier nicht der Ort, dieses

- 2 Hierzu Alexander Perrig, *Der Tetschener Altar und Caspar David Friedrichs »Deutung«*, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 57 (1997), S. 65–91; Hilmar Frank, *Der Ramdohrstreit. Caspar David Friedrichs »Kreuz im Gebirge«*, in: *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*, hrsg. von Karl Möseneder, Berlin 1997, S. 141–160.
- 3 An einschlägigen Studien zum Verhältnis zwischen Friedrich und Goethe seien hier genannt: Richard Benz, *Goethe und die romantische Kunst*, München 1941, S. 104–106, 130–143; Kurt Karl Eberlein, *C. D. Friedrich, Lieber und Goethe. Mit einem wiedergefundenen Winterbild Friedrichs*, in: *Kunstrundschau* 49 (1941), H. 1, S. 5–7; Christa Lichtenstern, *Beobachtungen zum Dialog Goethe – Caspar David Friedrich*, in: *Baltische Studien N.F.* 60 (1974), S. 75–100; Theodore Ziolkowski, *Bild als Entgegnung. Goethe, C. D. Friedrich und der Streit um die romantische Malerei*, in: *Formen und Formgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit*, hrsg. von Franz Josef Worstbrock und Helmut Koopmann, Tübingen 1986 (= *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses* 2), S. 201–208; Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart 1991 (= *Germanistische Abhandlungen* 70), S. 328–336; Frank Büttner, *Abwehr der Romantik*, in: *Goethe und die Kunst*, hrsg. von Sabine Schulze (*Ausstellungskatalog Frankfurt 1994*), Stuttgart 1994, S. 456–467; Johannes Grave, *»Die Gegenwart erhellet die Vorzeit«*. Caspar David Friedrich zu Goethes »Ruisdael als Dichter«, in: *Jahrb. FDH* 2003, S. 208–226; ders., *Amor als romantischer Landschaftsmaler? Nebel und Schleier bei Goethe und Caspar David Friedrich*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 69 (2006), S. 393–401; ders., *Illusion und Bildbewusstsein. Überraschende Konvergenzen zwischen Goethe und Caspar David Friedrich*, in: *Goethe-Jahrbuch* 128 (2011), S. 107–126; Christian

problematische Verhältnis erneut in allen Einzelheiten zu behandeln. Ausgehend von bislang unpublizierten Quellen ist vielmehr die Rolle von Goethes Kunstberater Johann Heinrich Meyer (1760–1832) als Teilnehmer an einem komplexen Wechselprozess von Produktion und Rezeption in den Blick zu nehmen. Die Position Meyers ist für die Bewertung des Verhältnisses zwischen Goethe und Friedrich zentral, schließlich wurde er von Goethe als Autorität in allen Belangen der bildenden Künste akzeptiert.⁴ Seine von der Kunst- wie Literaturwissenschaft festgeschriebene Rolle als (manchmal sogar widerwillig) ausführendes publizistisches Organ von Goethes kunstpolitischen und mäzenatischen Bestrebungen gilt es hier zu überdenken.

Am 24. Oktober 1808 schreibt Meyer an den Bremer Arzt und Sammler Nikolaus Meyer:

Haben Sie wohl von einem Mahler namens – Friedrich gehört der in Dresden und aus Schwedisch Pommern geb. ist (er hat ehemahls zur hiesigen Ausstellung Beyträge geliefert & auch einen Preis erhalten). Dieser hat die Artigkeit gehabt vor einigen Tagen einige Große & Verschiedene kleinere Zeichnungen in Sepia zum Ansehen einzusenden die uns ganz außerordentliches Vergnügen gewähren – Er strebt im Landschaftlichen Fach zu der neuern Christlichen Mystik. Aber die Gedanken sind wahrhaft Poetisch die Ausführung sehr Charakteristisch und außerordentlich zart vollendet.⁵

Diese im Rahmen der privaten Korrespondenz fallende Äußerung belegt, dass Meyer, anders als oft vermutet, die Werke Friedrichs unabhängig vom technischen Gesichtspunkt schätzte. Ausgehend von

Scholl, *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*, München und Berlin 2007 (= *Kunstwissenschaftliche Studien* 138), S. 251–261; Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, München und Berlin 2008, S. 74–86. Zusammenfassend siehe Johannes Grave, Art. Caspar David Friedrich, in: *Goethe-Handbuch. Supplemente 3: Kunst*, hrsg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart und Weimar 2011, S. 476–481.

4 Vgl. Johann Peter Eckermanns Gespräche mit Goethe, in: *MA* 19, S. 141 f. (Gespräch vom 20. April 1825).

5 Johann Heinrich Meyer an Nikolaus Meyer, Weimar 24.10.1808; Staatliche Museen zu Berlin – Zentralarchiv, Autographensammlung, Mappe 0940/1.

diesem Werturteil stehen hier zwei bisher unbekannte Texte aus seinem handschriftlichem Nachlass⁶ im Mittelpunkt der Überlegungen. Die Entstehungszeit des ersten Dokuments kann auf den Herbst oder Winter 1810, die des zweiten Dokuments auf die Zeit um oder nach 1815 datiert werden. Die Beschreibung von insgesamt sechs Bildern gibt Aufschluss über die Spannweite der technischen und ikonographischen Reflexion über Friedrich im direkten Umfeld Goethes. Dabei erscheint die Rollenverteilung der beiden Hauptakteure der Weimarer Kunstpolitik weniger eindeutig als bisher angenommen. Der Gesprächszusammenhang zwischen Goethe und Meyer, aber auch derjenige zwischen Friedrich und Goethe, ist vor diesem Hintergrund erneut zu untersuchen.

*I. Friedrichs Bilder für Weimar und
das ungedruckte Neujahrsprogramm von 1811*

Das Jahr 1810 stellt zweifellos den äußeren Höhepunkt der Karriere von Caspar David Friedrich dar: Keine zwei Jahre nach dem aufsehenerregenden Streit um den Tetschener Altar erreicht er den Zenit seines Ruhms zu Lebzeiten, deutlich markiert durch die Berliner Ausstellung des *Mönchs am Meer* und der *Abtei im Eichwald*, den daran anschließenden Ankauf beider Bilder auf Initiative des preußischen Kronprinzen, die Aufnahme als Mitglied der Berliner Akademie und die zahlreichen enthusiastischen Kritiken.⁷ Auch zu Goethe intensivierte sich der Kontakt: Der Dichter besuchte den Maler am 18. September 1810 in seinem Dresdner Atelier.⁸ Kurz zuvor hatte Friedrich fünf Bilder an den Weimarer Hof geliefert. Doch obgleich Goethe in der Friedrich-Rezeption eine Vorreiterrolle einnahm und die Entwicklung des Künstlers teils wohlwollend, teils kritisch und schließlich ablehnend verfolgte, sind im Jahr der ersten persönlichen Begegnung Goethes Ansichten zur Kunst Friedrichs nur durch knappe Äußerungen

6 GSA 64/62,1, S. 287–300 und GSA 64/53, S. 283 f. Das erste Dokument wird im Anhang abgedruckt, das zweite innerhalb des Aufsatzes vollständig zitiert.

7 Helmut Börsch-Supan, Berlin 1810. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit, in: Kleist-Jahrbuch 1987, S. 52–75.

8 Ein vorausgegangenes Zusammentreffen Ende August ist wahrscheinlich, da Goethe Friedrich in einem Brief an Meyer am 30.8.1810 erwähnt; siehe Anm. 10.

belegt.⁹ Längere Besprechungen durch die Weimarischen Kunstfreunde fehlten bislang, nur der Briefwechsel zwischen Goethe und Meyer verweist auf anhaltende Beschäftigung mit den fünf an den Weimarer Hof gelieferten Bildern: Der Künstler ließ zunächst durch Goethe an Meyer ausrichten, die Gemälde von dem provisorischen Eiweißüberzug zu reinigen und mit Mastix zu firnissen.¹⁰ Bereits eine knappe Woche später berichtet Meyer von seinen Erfahrungen mit den ihm anvertrauten Werken:

Sie haben ohne Zweifel nähere Nachrichten von den Gegenständen, welche auf denselben dargestellt sind, erhalten, und ich kann Ihnen noch ferner von der Kunst und vom Fleiß der Ausführung viel Rühmliches melden. Aber theils versteht dieser Freund durchaus nicht, was man mahlen soll und kann, theils hat er gar keinen Begriff von den ihm zu Geboth stehenden technischen Mitteln und in wie fern sie ausreichen oder nicht; sodann ist er in der Anordnung schwach und weißt Licht und Schatten nicht zu benutzen. Hieraus entsteht nun, daß er mit ungemeinem Talent und ungemeinem Fleiß und Kunstfertigkeit Bilder verfertigt, die wenig erfreuen, ja nach einiger Zeit sogar lästig werden, wie es mir wirklich mit den fünf in meiner Stube stehenden ergangen ist.¹¹

Ein von der Forschung bislang unbeachtetes und ungedrucktes Dokument in Meyers schriftlichem Nachlass gibt neue Einblicke über diesen

- 9 Tagebuch vom 18.9.1810, in: Johann Wolfgang Goethe, Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. IV,1: 1809–1812, hrsg. von Edith Zehm, Sebastian Mangold und Ariane Ludwig, Stuttgart und Weimar 2008, S. 183: »Zu Friedrich. Dessen wunderbare Landschaften. Ein Nebelkirchhof, ein offnes Meer.« Des Weiteren überliefert Riemer Bemerkungen Goethes zu Friedrich am 18.9.1810 und am 4.12.1810. Friedrich Wilhelm Riemer, Mitteilungen über Goethe. Auf Grund der Ausgabe von 1841 und des handschriftlichen Nachlasses hrsg. von Arthur Pollmer, Leipzig 1921, S. 323 f. und 326 f. Siehe auch Friedrich an Friedrich August Koethe, Dresden 18./19.8.1810, in: Caspar David Friedrich. Die Briefe, hrsg. von Herrmann Zschoche, Hamburg 2005, S. 70. Zur Kommentarbedürftigkeit der hier aufgeführten Äußerungen siehe Osterkamp, *Im Buchstabenbilde* (Anm. 3), S. 329; *Grave, Illusion und Bildbewusstsein* (Anm. 3), S. 121 f.
- 10 Goethe an Meyer, Teplitz 30.8.1810, in: Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer, hrsg. von Max Hecker, Bd. 2, Weimar 1919 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft 34), S. 290 f.
- 11 Meyer an Goethe, Weimar 6.9.1810, ebd., S. 291.

zwischen Faszination und Ablehnung schwebenden Vorgang (siehe das Dokument im Anhang). Das Manuskript ›Über einige neuere Kunstwerke‹ (Abb. 1) behandelt ausführlich jene fünf Bilder Friedrichs und steht in direktem Zusammenhang mit Meyers konservatorischen Arbeiten. Abgesehen von dem rezeptionshistorischen Wert enthält die Quelle Hinweise zu offenen Fragen der Friedrich-Forschung: Geklärt werden kann die bisher nur unzureichende Bestimmung der im August 1810 nach Weimar gelangten Gemälde. Zu diesem Zweck muss zunächst die Entstehung des undatierten Manuskripts rekonstruiert sowie der ursprünglich geplante Publikationskontext identifiziert werden.

Hinweise zu seiner zeitlichen Eingrenzung gibt der Aufsatz selbst: Er widmet sich »bedeutenden neuen Kunstwerken welche das vergangene Jahr uns vor die Augen gebracht« hat (fol. 17^r). Viele der dort besprochenen Werke lassen sich auf das Jahr 1810 datieren: Es handelt sich unter anderem um ›Die Erweckung des toten Knaben durch den Propheten Elisa‹ von dem im Sommer aus Rom nach Weimar zurückgekehrten Ferdinand Jagemann, die ersten (im April 1810 an Goethe übersandten) Zeichnungen mit Entwürfen zu den Götze-Illustrationen von Franz Pforr, die im selben Jahr auf Vermittlung Zelters an Goethe geschickten sechs Sepiazeichnungen zu ›Faust‹ von Ludwig Gottlob Carl Nauwerck und ein früherer Abzug aus dem Faustzyklus von Moritz Retzsch (begonnen um 1810). Retzsch, wie auch den erwähnten Landschaftsmaler Christian Gottlob Hammer hatte Goethe im Spätsommer 1810 in Dresden besucht. Erwähnung finden desweiteren das vierte Blatt aus einer druckgraphischen Serie zu Schillers Werken nach einer Vorlage des im Juli 1810 »verstorbenen Hn. Kaatz« (fol. 24^f), die Miniaturbildnisse des im Herbst 1810 in Weimar anwesenden Carl Joseph Raabe sowie eine »im vergangenen Sommer« verfertigte Büste der Prinzessin Caroline, »nunmehr vermählter Erbprinzeßin von Meckelnburg Schwerin« (fol. 26^v).¹² Schon der Charakter des Jahresrückblicks mit dem Prinzip der losen und gattungsübergreifenden Reihung deutet darauf hin, dass das Manuskript in einem Zusammenhang mit den Neujahrsprogrammen für die ›Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung‹ steht. Diese von den Weimarischen Kunstfreunden, d.h. in der Regel mit Beiträgen Meyers und Goethes bestrittene Beilage erschien zwischen

12 Zu den Kontexten und Datierungen der genannten Werke siehe den Kommentar zum Dokument im Anhang.

1804 und 1810 jeweils zum Jahresbeginn in der von Goethe ideell geförderten Zeitschrift¹³ und war als kunstpublizistischer Ersatz für die 1800 eingestellten ›Propyläen‹ gedacht. Bereits in den Programmen für 1806 und 1809 war Friedrich als Zeichner prominent gewürdigt worden, ein Umstand, auf den im hier vorgestellten Manuskript indirekt verwiesen wird.¹⁴

Die Indizienkette, die den Text als Teil eines ungedruckten Beitrags für die ›Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung‹ von 1811 ausweist, wird durch die äußeren Ereignisse bestätigt: Zum Jahreswechsel 1810/11 stellte der Verleger Heinrich Carl Abraham Eichstädt das Neujahrsprogramm aus Kostengründen mit sofortiger Wirkung ein. Wie aus der Korrespondenz zwischen Goethe und Meyer hervorgeht, lag zu diesem Zeitpunkt bereits ein neues Programm vor, das offenbar aus zwei Teilen bestand: Verärgert schreibt Goethe an Meyer aus Jena, er habe sich das Manuskript von Eichstädt wieder aushändigen lassen. Während er den Abschnitt über Schaumünzen an Meyer gleich zurückschicken wolle, werde er die »Nachrichten über Kunstsachen« an Cotta für das Morgenblatt senden: »wir könnten dorthin überhaupt noch manches andere wenden, weil, wie Sie selbst schon früher klagten, Eichstädt manche Recension über Kunstsachen liegen ließe.«¹⁵ Zu dem Vorhaben, Teile des ungedruckten Neujahrsprogramms von 1811 im ›Morgenblatt für gebildete Stände‹ zu publizieren, kam es jedoch nicht, denn auch das erwähnte Manuskript mit »Nachrichten über Kunstsachen« scheint an Meyer retourniert worden zu sein. Dass es sich bei der Handschrift tatsächlich um den Abschnitt zu »Kunstsachen« des für Januar 1811 bestimmten Neujahrsprogramms handelt, bestätigt der textkritische Befund: Der erste Teil des Programms für 1811 bezog sich auf das Programm vom Vorjahr, das als einzigen Beitrag Meyers ›Beyträge zur Geschichte der Schaumünzen aus neuerer Zeit‹ enthielt, zu dem eine

13 Zur Gründung der Zeitschrift vgl. Johann Wolfgang von Goethe, »Die Actenstücke jener Tage sind in der größten Ordnung verwahrt...«. Goethe und die Gründung der ›Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung‹ im Spiegel des Briefwechsels mit Heinrich Carl Abraham Eichstädt, hrsg. von Ulrike Bayer, Göttingen 2009 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft 70).

14 Siehe fol. 17^r: »In frühern Blättern geschahe schon Meldung von trefflichen Sepiazeichnungen dieses wackern mit seltenen Naturgaben ausgerüsteten Künstlers«.

15 Goethe an Meyer, Jena 11.1.1811, in: Goethe/Meyer, Briefwechsel (Anm. 10), Bd. 2, S. 295 f.

Fortsetzung angekündigt war.¹⁶ Jene Fortsetzung zur Geschichte der Medaille ist im Meyer-Nachlass andernorts abgelegt und aufgrund eines eigenhändigen Vermerks identifizierbar.¹⁷ Papier und Format dieses Manuskripts stimmen mit denen der Handschrift ›Über einige neuere Kunstwerke‹ überein, die fortlaufende Foliierung in roter Tinte rechts oben verweist auf die ursprüngliche Zusammengehörigkeit, was alle Zweifel über die Datierung und Funktion der Schrift beheben kann. Die Entstehungszeit des Textes lässt sich somit auf den Herbst oder Winter 1810 eingrenzen – also zeitnah mit Meyers Firnisarbeiten an den fünf Bildern Friedrichs.

Die Forschung hat es bislang vermieden, sich auf den Bestand der fünf im Herbst 1810 nach Weimar gekommenen Bilder zweifelsfrei festzulegen.¹⁸ Aus dem zeitgenössischen Erwerbungskontext stammende Beschreibungen oder Titelnennungen waren bisher nicht bekannt, so dass nur Mutmaßungen auf Grundlage eines späteren Inventars (1824) gemacht werden konnten.¹⁹ Aus stilistischen und sammlungshistorischen

- 16 W.K.F., Beiträge zur Geschichte der Schaumünzen aus neuerer Zeit. (Wozu vornehmlich das in diesem Fach sehr beträchtliche Cabinet des Herrn Geheimen Raths v. Goethe benutzt worden), in: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung 7 (1810), Programm, S. I–VIII.
- 17 Johann Heinrich Meyer, o. T., Text zu Schaumünzen aus Goethes Besitz, GSA 64/26,3. Für die Zuordnung als Neujahrsprogramm siehe den Vermerk von Meyers Hand: »Was folgt schließt sich an das Programm der Jenaischen Allg Litt. Zeitung vom Jahr 1810 an.«
- 18 In den Schatullrechnungen für 1810/11 werden insgesamt sechs von Friedrich nach Weimar gelieferte Gemälde verzeichnet. Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar A 1288, Schatullrechnung des Jahres 1810/11, Nr. 210, 239, 242–245. Friedrich erhielt für »fünf gemalte Landschaften« 488 Taler. Angaben nach Markus Bertsch, Sammeln – Betrachten – Ausstellen. Das Graphik- und Zeichnungskabinett Herzog Carl Augusts von Sachsen-Weimar-Eisenach, Diss. (masch.) Jena 2009, S. 345. Einen Hinweis liefert ein Brief des Herzogs August von Sachsen-Gotha und Altenburg an Therese aus dem Winckel, Gotha 9.10.1810, der vage von Bildern mit Regenbogen-Motiven spricht; Briefwechsel eines deutschen Fürsten mit einer jungen Künstlerin (Herzog August von Sachsen-Gotha und Altenburg und Fräulein aus dem Winckel), hrsg. von Wolf von Metzsch-Schilbach, Berlin 1893, S. 281.
- 19 Es handelt sich um das von Johann Heinrich Meyer in zwei Ausführungen gefertigte »Verzeichniß der Im großen Jägerhause zu Weimar ausgestellten Gemälde, Zeichnungen und Bildhauerarbeiten. 1824«. Vgl. darauf fußend: Rolf Bothe und Ulrich Haussmann, Goethes »Bildergalerie«. Die Anfänge der Kunstsammlungen zu Weimar (Ausstellungskatalog Weimar 2002–2003), Berlin 2002, S. 79–277.

Gründen hat sich seit den 1970er Jahren die Annahme etabliert, dass dem vom Herzog bestellten Konvolut von 1810 mit hoher Wahrscheinlichkeit folgende vier Bilder angehörten: Die seit 1945 verschollene ›Landschaft mit Regenbogen‹ (Abb. 2), die noch heute in Weimar befindliche ›Böhmische Landschaft mit See‹ (Abb. 3), die ›Nachtlandschaft mit Waldbrand‹ (oder ›Brennendes Haus und gotische Kirche‹, heute Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Abb. 4) und die ›Gebirgslandschaft mit dem Wanderer unter dem Regenbogen‹ (sog. ›Landschaft mit dem Mondregenbogen‹, heute Museum Folkwang, Essen, Abb. 5).²⁰ Über das fünfte Bild der Gruppe konnte hingegen nur gemutmaßt werden: Die Tatsache, dass ein Brief von Caroline Bardua im Dezember 1809 nur vier Gemälde in Verbindung mit der Weimarer Bestellung bringt,²¹ legt die Vermutung nahe, es handle sich um ein etwas später entstandenes Werk, das Friedrich als Zugabe einsandte und das womöglich im Format von den anderen vier Bildern abwich. Helmut Börsch-Supan hat deshalb nicht ausgeschlossen, dass der spätestens im Frühjahr 1811 angekaufte ›Mond über dem Riesengebirge‹ (Abb. 6) bereits einige Monate früher und damit kurz nach seiner Vollendung in das Konvolut gelangt sein könnte²² und noch eine jüngst erschienene Friedrich-Monographie folgt dieser Ansicht.²³ In Erwägung gezogen wurde aber auch die Möglichkeit, ein in den Inventaren von 1824 und 1837 und zuletzt bei Gustav Parthey 1863 erwähntes Bild in Zusammenhang mit den Erwerbungen von 1810 zu bringen, nämlich eine nicht identifizierbare »Waldige Gegend bei Mondenschein«, die das von Meyer angefertigte Inventar von 1824 mit der zusätzlichen Angabe »am Fuß eines alten Gemäuers brennt Feuer« beschreibt.²⁴ Ob es sich hierbei um eine versehentliche Doppel-nennung der ›Nachtlandschaft mit Waldbrand‹ oder um eine Version der

20 Siehe Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, Kat.-Nr. 182–185; Bothe/Haussmann (Anm. 19), Kat.-Nr. 144 und 145 und Kat.-Nr. 163–165.

21 Caroline Bardua an Goethe, 18.12.1809. Zitiert in Grave, »Die Gegenwart erhellet die Vorzeit« (Anm. 3), S. 212.

22 Vgl. Börsch-Supan/Jähnig (Anm. 20), Kat.-Nr. 186: »Vermutlich mit Kat. 182–185 zu den fünf Bildern gehörend, die Friedrich nach Weimar geschickt hat.«

23 Johannes Grave, Caspar David Friedrich, München u. a. 2012, S. 120.

24 Bothe/Haussmann (Anm. 19), S. 226.

hochformatigen ›Kirchruine im Wald‹ (Ruine von Altzella) in der Neuen Pinakothek in München handelt, hat die Forschung bislang ergebnislos diskutiert.²⁵

Die gesicherte Datierung des Manuskripts auf die zweite Jahreshälfte 1810 schafft Gewissheit über die im Sommer 1810 getätigten Weimarer Erwerbungen: Erstens wird die – wiewohl nie ernsthaft in Frage stehende – Identifizierung der vier oben genannten Bilder durch die Beschreibungen bestätigt. Zweitens verweist der Aufsatz auf die damalige Existenz eines weiteren Bildes, das von Meyer als »Fünftes Gemälde« ausgewiesen wird: Die Beschreibung stimmt nicht nur mit der knappen Charakterisierung im Inventar von 1824 überein, sondern liefert zudem weitere Angaben: Registriert werden die Trümmer einer gotischen Kirchenruine, die auf einem relativ frei gehaltenen Platz von einem dichten (und nach Meyer zu schematisch dargestellten) Tannenwald umschlossen werden. Die Angabe eines breiten Platzes könnte wie bei den vier weiteren Bildern ein Querformat indizieren. Eine Verwandtschaft ist mit dem heute im Museum Georg Schäfer befindlichen Bild festzustellen: Wie auf diesem fehlte die Staffage von menschlichen Figuren oder Tieren, doch bleibt dort die Darstellung des Feuers auf einen kleinen Raum begrenzt.²⁶ Damit steht fest, dass, den etwas später gelieferten ›Mond über dem Riesengebirge‹ mit eingerechnet, zwischen Spätsommer 1810 und Frühjahr 1811 insgesamt sechs Bilder Friedrichs vom Weimarer Hof erworben wurden.

II. Bildkritik: Johann Heinrich Meyer als Rezensent Friedrichs

Die Tatsache, dass Meyers Text nicht mit Absicht zurückgehalten wurde, sondern die Publikation an äußeren Umständen scheiterte, belegt den erneuten Versuch einer herausragenden Würdigung Friedrichs durch

25 Zurückweisung der Identifizierung der Ruine von Altzella bei Werner Sumowski, Caspar-David-Friedrich-Studien, Wiesbaden 1970, Kat.-Nr. 473 und bei Börsch-Supan/Jähmig (Anm. 20), Kat.-Nr. 398. Die Vermutung einer versehentlichen Doppelinventarisierung der ›Nachtlandschaft mit Waldbrand‹ bei Börsch-Supan/Jähmig (Anm. 20), Kat.-Nr. 185.

26 Auf dieser Grundlage kann eine Identifizierung mit bekannten Bildern ausgeschlossen werden.

die Weimarischen Kunstfreunde. Doch sind an dem Manuskript von 1810 Verschiebungen im Erkenntnisinteresse feststellbar. Gegenüber der Besprechung der Sepiazeichnungen im Neujahrsprogramm von 1809 werden hier neue Bewertungsparameter eingeführt: Zum einen behandelt Meyer Friedrich erstmalig ausführlich als Maler (statt als Zeichner) und geht auf dessen seit 1807 verfolgten Bemühungen in Ölfarben ein, was angesichts des Umstands, dass Goethe und Meyer vor 1810 kaum Gemälde Friedrichs gesehen haben können,²⁷ von Bedeutung ist. Hierbei wird der Fortschritt in der Maltechnik ausdrücklich betont, ein Fortschritt, den Meyer auf Grundlage seiner intensiven Autopsie während der Firnisarbeiten attestieren kann. Meyer unterscheidet daher in den Einzelbeschreibungen nach einer inhaltlich-gegenständlichen und einer technischen Ebene. Indem somit ein besonderer Wert auf den formalen und maltechnischen Befund gelegt wird, steigert sich auch die Gesamtabfolge der beschriebenen Bilder hin zur technischen Vollkommenheit: Sie beginnt mit der ›Landschaft mit Regenbogen‹ als dem am wenigsten perfekt eingestuften Gemälde, kritisiert an der ›Böhmischen Landschaft‹ die im Hintergrund zu gering ausfallende Zartheit in der Lasur, lobt sodann die verbesserte Auffassung im Helldunkel der beiden folgenden Bilder und endet mit der verschollenen Nachtlandschaft, die als das vollkommenste Bild erkannt wird (fol. 17^v bis 20^r). Mit der Abfolge nach technischen Kriterien wird zugleich suggeriert, die Steigerung sei mit der realen Entwicklung von Friedrichs maltechnischem Vermögen identisch. Dies stimmt mit den Informationen überein, die über die Entstehungsgeschichte der Bildserie vorliegen: Von dem ersten beschriebenen Bild, die ›Landschaft mit Regenbogen‹, hatte Goethe bereits im Dezember 1809 Kenntnis erlangt;²⁸ das zuletzt beschriebene Bild ist nach aller Wahrscheinlichkeit

27 In Frage käme allein die Nebellandschaft in Rudolstadt, die um 1808 entstanden sein soll und 1941 im Depot der Kunstsammlung von Schloss Heidecksburg entdeckt wurde. Das Bild wird offenbar in einem späteren Brief Meyers erwähnt: »An den Auftrag wegen Friedrichs Bild in Rudolstadt will ich denken sobald die Schillerin od. Fr. v. Wolzogen wieder in Weimar sind«. Meyer an Carl Wilhelm Lieber, 20.9.1815; GSA 64/81,6.

28 Grave, »Die Gegenwart erhellet die Vorzeit« (Anm. 3), S. 211 f. Grave belegt dies zweifelsfrei an einem Zusatz zu einem Brief Caroline Barduas an Goethe vom 18.12.1809.

auch als letztes entstanden.²⁹ Meyers Besprechung versteht sich somit als Dokumentation von Friedrichs formal-technischem Entwicklungsgang in den vorausgegangenen Monaten. Auffallend ist in diesem Zusammenhang die zeitliche Koinzidenz mit Goethes Redaktionsarbeiten an der Hackert-Biographie zwischen 18. November und 17. Dezember 1810, für die auch Meyer einen Beitrag beigesteuert hatte: Auch dort ist das Interesse an einer entwicklungsgeschichtlichen Darstellung des Œuvre vorherrschend.³⁰

Zum anderen macht sich der Versuch bemerkbar, die konflikträchtige Frage nach der richtigen Gegenstandswahl erstmals auch in der Öffentlichkeit auszusprechen. Die Lehre von den geeigneten Gegenständen (Sujets), die Meyer 1798 in dem ›Propyläen‹-Aufsatz ›Über die Gegenstände der bildenden Kunst‹ auf Grundlage eines Entwurfs von Goethe systematisiert hatte, war eines der zentralen Anliegen der autonomieästhetischen Programmatik des Weimarer Klassizismus.³¹ Mit ihr und den Preisaufgaben waren zugleich die theoretischen Grundlagen gelegt, welche zu den Reibungspunkten mit der romantischen Bewegung führen sollten.³² Dementsprechend hatte Meyer im Neujahrsprogramm von 1809 den christlich-mystischen Gehalt von Friedrichs Sepiazeichnungen erwähnt, diesen aber nur andeutungsweise problematisiert, indem er Friedrichs »poetisch-malerische[r] Erfindungsgabe« »mehrere[] Eigenthümlichkeit und höhere[n] Schwung« attestierte.³³ Der neue Besprechungsansatz ignoriert nun die christliche und (vermeintlich) allegorische Dimension der Gemälde vollständig, äußert aber

29 Dies indiziert das von den vier anderen Bildern abweichende Format von ca. 60 × 75 cm. – Meyers Ordnung als authentische Entstehungsgeschichte zu lesen, dürfte dennoch schwer fallen. Die ›Böhmische Landschaft mit See‹, in der Abhandlung an zweiter Stelle stehend, soll um den 20.7.1810 begonnen worden sein. Vgl. Börsch-Supan/Jähniß (Anm. 20), Kat.-Nr. 184.

30 Die Hackert-Biographie enthielt zudem den von Meyer verfassten Abriss ›Hackerts Kunstcharakter und Würdigung seiner Werke‹, in: MA 9, S. 842–847.

31 Hierzu siehe vom Verfasser, Art. ›Über die Gegenstände in der bildenden Kunst‹, in: Beyer/Osterkamp (Anm. 3), S. 343–351 (mit weiterführender Literatur).

32 Vgl. Ernst Osterkamp, Die Geburt der Romantik aus dem Geiste des Klassizismus. Goethe als Mentor der Maler seiner Zeit, in: Goethe-Jahrbuch 112 (1995), S. 135–148.

33 W.K.F., II. Landschaften in Sepia gezeichnet von Hn. Friedrich, in: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung 6 (1809), Programm, S. III–V, hier: S. V.

im Gegenzug erstmals die direkte Aufforderung an den Künstler, über die Wahl der Sujets vermehrt und intensiver nachzudenken. Ganz offensichtlich ließ sich angesichts der zeitgleichen öffentlichkeitswirksamen Erfolge Friedrichs die Frage nach der korrekten Wahl der Sujets nicht mehr umgehen:

Aber wir schätzen den Künstler schon seith geraumer Zeit seines höhern Talents seiner Eigenthümlichkeit wegen und vermöge dieser Theilnahme haben die eben angezeigten fünf Gemälde den Wunsch wieder recht lebhaft in uns erregt daß es ihm doch gefallen möchte ernstlich über die Lehre von den Gegenständen nachzudenken. Im Fach der Landschaftmalerey ist so wie im Fach der Figuren nicht alles was in der Natur erscheint auch werth nachgebildet zu werden. (fol. 20v)

Kritik an den Bildgegenständen war zu diesem Zeitpunkt auch deshalb geboten, weil sich innerhalb von Goethes und Meyers engerem Diskussionszirkel abweichende Meinungen bemerkbar machten. Ein im Herbst 1810 im »Journal des Luxus und der Moden« erscheinener Artikel verteidigte nicht nur Friedrichs Landschaftsauffassung im Allgemeinen, sondern auch im Besonderen dessen unkonventionelle Wahl der Gegenstände:

Friderichs Arbeiten unterscheiden sich besonders durch die Wahl der Gegenstände auffallend von denen aller andern Landschaftsmaler. Die Luft, die er aber meisterhaft zu behandeln weiß, nimmt bei den meisten seiner Gemälde weit über die Hälfte des Raumes ein, und oft fehlen die Mittel- und Hintergründe ganz, weil er Gegenstände wählt, bei welchen keine darzustellen sind. Er malt gern unabsehbare Flächen.³⁴

Bei der anonymisiert als »Kunstfreundin« auftretenden Verfasserin handelte es sich um Johanna Schopenhauer,³⁵ die im selben Jahr wie Goethe das Friedrichsche Atelier in Dresden besucht hatte, und die

34 [Johanna Schopenhauer,] Über Gerhard von Kügelgen und Friderich in Dresden (Zwei Briefe mitgetheilt von einer Kunstfreundin), in: Journal des Luxus und der Moden 24,3 (1810), S. 682–693, hier: S. 691.

35 Die Zuschreibung an Johanna Schopenhauer lässt sich anhand der Aufnahme des Artikels in ihre Werkausgabe klären.

aufgrund ihres freundschaftlichen Kontakts mit Meyer³⁶ zweifellos über dessen Ansichten informiert war. Der Katalog der Merkmale, mit dem Schopenhauer Friedrichs Landschaften vom traditionellen Bildverständnis abgrenzt, ist erstaunlich: Angesprochen werden der schichtenartige Bildaufbau, der tief gelegte Horizont sowie das (ex negativo formulierte) Fehlen von die Tiefenillusion unterstützenden Elementen wie Repoussoirs oder Staffagefiguren. Schopenhauer konzidierte zugleich die Notwendigkeit gewisser Regeln, so dass der Reflex auf Diskussionen im direkten Weimarer Umfeld besonders augenfällig scheint, denn das Insistieren auf der Einhaltung eines Regelkanons war fester Bestandteil von Meyers argumentativem Repertoire.

Meyers Rezension scheint wie eine Replik auf Schopenhauers Plädoyer: Der letzte Absatz seines Friedrich-Abschnitts verweist erneut auf die Notwendigkeit einer geregelten Gegenstandsreflexion, in der Form und Inhalt einen engen Zusammenhang bilden:

Wollte jemand gegen diese und die vorhergegangene Erinnerung einwenden, der Künstler sey wohl befugt das Spiel von Licht und Schatten und Gegensätzen dem höhern Zweck der Bedeutung zum Opfer zu bringen; so wären wir sogleich mit der Antwort gefaßt: wir würden nehmlich sagen. In jedem ächten Kunstwerk muß das Bedeutende deutlich seyn und das Ganze sich angenehm darstellen, denn die vollkommensten Werke in Aller Art von Kunst, sind es eben darum weil Bedeutung, Wohlform und Anmuth in ihnen sich vereinigen, das Bedeutende schön und gefällig ist, das Gefällige und Schöne zugleich auch Bedeutung hat. (fol. 21^r)

Mit diesem Appell an die Einheit von Gehalt und Form schließt Meyer das Helldunkel als zentrales Moment in die Landschaftsmalerei ein.

Über weite Strecken lobt dagegen Meyer die sich durch Naturwahrheit auszeichnenden Details, wie etwa die Flammen auf der ›Nachtlandschaft mit Waldbrand‹ (Abb. 4), die an »dem noch stehenden Sparrwerk des brennenden Gebäudes hinauf hüpfen« (fol. 19^r) oder das zarte Verfließen der Tinten in der Ferne auf der ›Böhmischen Landschaft‹ (Abb. 3; fol. 18^v). Auch am vierten besprochenen Bild, der ›Gebirgslandschaft mit Wanderer‹ (Abb. 5), wird der Versuch einer Homogenisie-

36 Zu der persönlichen Verbindung vgl. Jochen Klauß, *Der »Kunstmeyer«*. Johann Heinrich Meyer: Freund und Orakel Goethes, Weimar 2001, S. 225–231.

rung der Details zugunsten einer »einfachen Nachahmung der Natur«³⁷ besonders deutlich. In der Darstellung des Wetterphänomens sind hier von jeher Unstimmigkeiten bemerkt worden: »Die mehrfach wiederholte Behauptung, es sei ein Mondregenbogen dargestellt, ist zuerst 1943 von Köhn ausdrücklich bestritten worden. Dennoch muß es sich bei dem zwischen den Wolken in der Mitte hervorscheinenden Licht um den Mond handeln. Da ein Regenbogen jedoch nur dann sichtbar ist, wenn sich die Lichtquelle im Rücken des Betrachters befindet, müßte dort, in Übereinstimmung mit der Beleuchtung des Vordergrundes, die Sonne angenommen werden.«³⁸ Meyer interpretiert das Bild als Tagbild mit vorübergezogenem Gewitter und die Lichtquelle im Hintergrund als bloßen Wolkenbruch: Während von vorn das Sonnenlicht einfällt, zerreißen am Himmel »die Wolken [...] allmählig und lassen hier und dort blauen Himmel durchblicken« (fol. 19v). Geht man davon aus, dass Meyer in seiner Annahme, die helle Stelle zwischen den Wolken zeige den Himmel und keine weitere Lichtquelle, richtig liegt, so wäre hier in kritischem Anschluss an beide Deutungsversuche zu fragen, ob nicht das von vorne einfallende Licht als Mondlicht gedeutet werden kann. In diesem Fall entspräche der Regenbogen tatsächlich dem meteorologisch höchst seltenen Phänomen eines Mondregenbogens. Seine auffallend hell-weißliche Farbgebung wäre damit vom Künstler korrekt nach der Naturbeobachtung wiedergegeben.³⁹ Auch wenn damit Meyers Sicht auf das Bild fehlginge, so verweist die Besprechung auf eine radikale Reduktion von Friedrichs Bildern auf ihre Naturwahrheit zu Lasten des höheren transzendenten Sinngehalts.

Die Restitution Friedrichs als Maler des Natürlichen und die damit verbundene Ausscheidung des Allegorischen bezeichnet die eigentliche strategische Leistung der Beschreibungsabfolge. In Hinblick auf Goethes kategoriale Unterscheidung von »Einfacher Nachahmung der Natur,

37 So die Unterscheidung in Goethes Aufsatz »Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl« (1789).

38 Börsch-Supan/Jähniß (Anm. 20), S. 309.

39 Zum Wissensstand über Mondregenbogen siehe den entsprechenden Artikel bei Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 21, Halle und Leipzig 1739, Sp. 1099 f. Der Artikel führt Berichte über das seltene, schon bei Aristoteles erwähnte Phänomen an. Als charakteristisch für den Mondregenbogen wird die Blässe seiner Farben beschrieben.

Manier, Styl«⁴⁰ ordnet Meyer den Künstler der einfachen Naturnachahmung zu, womit er den christlich-allegorischen Bedeutungszusammenhang der Bilder rigoros ausblendet. Aufzeichnungen zur Allegorie aus dem Zeitraum 1810–1813 verweisen auf die Verbundenheit mit Goethes produktionsästhetischem und stilkritischem System, indem die einfache Naturnachahmung in den Bereich der naiven und »unmündigen« Kunst verwiesen wird: »Die unmündige Kunst ahmt bloß Naturgegenstände nach & sonach könnte man den Künstlern bloß Kunstfertigkeit zusprechen.«⁴¹ Meyers Beschreibung der fünf Bilder appelliert somit indirekt an den Künstler zur Reinigung vom christlich-allegorischen Apparat und zur Steigerung zu einer symbolischen Auffassung in Hinblick auf die Gegenstandslehre, wobei in der Balance zwischen Lob und Tadel die für die Weimarischen Kunstfreunde typischen Versuche einer pädagogischen Lenkung von Künstlern hervortreten. Die Besprechung markiert damit einen Wendepunkt in der Auseinandersetzung der Weimarer mit Friedrich: Einerseits nimmt Meyer den Künstler demonstrativ vor der strittigen Frage nach der maltechnischen Kompetenz in Schutz, andererseits distanziert er sich von der Welle der religiös-schwärmerischen Friedrich-Begeisterung des Jahres 1810.

III. Bildbotschaften an Goethe

Inwieweit die fünf nach Weimar gesandten Bilder auch Goethe zum Adressaten hatten, hat die Forschung nachhaltig beschäftigt. In jeden Fall scheint kaum denkbar, dass Friedrich bei der Konzeption der fünf Bilder den herzoglichen Minister als Mentor und Vermittler nicht einkalkuliert hat. Der im Vergleich zum ›Kreuz im Gebirge‹, dem ›Mönch am Meer‹ oder der ›Abtei im Eichwald‹ gemäßigte religiöse Aussagegehalt und das Galerieformat deuten auf die Anfertigung für höfisch-profane Kontexte hin, angesichts derer auch Goethe und Meyer ihre Vorbehalte gegenüber den religiösen Konnotationen hätten zurückstellen können. In diesem Zusammenhang ist auffallend, dass Meyer

⁴⁰ Zur Kontinuität von Goethes Konzept siehe Norbert Christian Wolf, *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789*, Tübingen 2001 (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur* 81), S. 327–437.

⁴¹ GSA 64/106,1.

seine Kritik hinsichtlich der Wahl der Gegenstände zwar explizit äußert, aber seine Ausführungen relativ unkonkret und allgemein gehalten bleiben. Meyer trifft zwar Vorsorge, dass Friedrich nicht in romantische Rezeptionskontexte abgeleitet und seine Produktion in klassizistische Bahnen gelenkt wird, unpräzise aber bleiben die Vorschläge für eine Verbesserung der Bildinhalte. Doch gerade die bewusste Festlegung Friedrichs als Maler der »einfachen Nachahmung der Natur« und die Umgehung des Inhaltlichen stößt in dem Text Meyers das Potential für ein analytisches Abstraktionsvermögen frei.⁴² Für den Nachvollzug dieser bildbezogenen und nicht allein ikonographischen oder formalen Auseinandersetzung ist die vorsichtige Rekonstruktion der intentionalen Momente von Friedrichs Bildsendung notwendig.

Eine Schlüsselrolle kommt in dieser Hinsicht den beiden Landschaften mit Regenbogen zu (Abb. 2 und Abb. 5): Ein die Bildbreite überspannender Regenbogen ist im Œuvre Friedrichs singulär. Beide Bilder waren offenbar nicht als direkte Pendants geplant, da ihre Formate leicht voneinander abweichen und damit den beiden anderen erhaltenen Werken aus der Gruppe – den Bildern in Schweinfurt und Weimar – zugeordnet werden können. Mit Ausnahme des unbekanntes fünften Bildes, das sich im Format unterschied, bildeten somit die vier Werke zwei Paare, die jeweils ganz nach der Pendanttradition auf einem Hell-Dunkel-Gegensatz aufbauen konnten.⁴³ Die Kombination von Regenbogen und Staffagefigur kommt somit in jeweils umgekehrtem Hell-dunkel-Gegensatz in beiden Bildpaaren vor, so dass eine motivische Korrespondenz zwischen den Bildpaaren entsteht, was eine zusätzliche konzeptionelle Durchdringung der vier Bilder nahelegt.

42 Das Beispiel der ›Böhmischen Landschaft‹, die Meyer irrtümlich als norddeutsche Landschaft identifiziert, zeigt, dass die vom Künstler über Goethe vermittelten Informationen über die Bilder allenfalls spärlich waren. Gerade der von geringem Vorwissen bestimmte kunstrichterliche Blick Meyers ermöglicht die unvoreingenommene Bestandsaufnahme, die ein bildkritisches Verständnis freisetzt.

43 Zu Bildpaaren bei Friedrich siehe Reinhard Zimmermann, *Das Geheimnis des Grabes und der Zukunft. Caspar David Friedrichs »Gedanken« in den Bildpaaren*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 23 (2000), S. 187–257; Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 142–158; Hubertus Gassner, *Komposition. Hyperbeln. Symmetrien und Gitterstrukturen. Rhythmische Folgen. Bildpaare und Serien*, in: *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik (Ausstellungskatalog Essen und Hamburg 2006–2007)*, München 2006, S. 271–289, hier: S. 279–289.

Mehrfach wurde vorgeschlagen, dass gerade die Regenbogenbilder die Bildauffassungen Goethes und Friedrichs antithetisch umsetzen sollen.⁴⁴ Eine klassische, an Claude Lorrain orientierte Landschaftsauffassung mit sich nach hinten fortsetzendem Tiefenraum steht einem Bildkonzept gegenüber, das dem Betrachter durch den frontal beleuchteten Vordergrund und die verdunkelte Bergkette die räumliche Orientierung verweigert und den Bildaufbau nicht zentralperspektivisch, sondern schichtenartig organisiert. Die lichtdurchflutete Landschaft mit dem Schäfer kontrastiert mit der Darstellung der (angeblichen) Nachtlandschaft mit dem sog. Mondregenbogen.⁴⁵ Erwogen wurde eine bekenntnishafte Anspielung, da die Gesichtszüge der Wanderer denen Friedrichs ähneln.⁴⁶ Umgekehrt beruht die Invention der ›Landschaft mit Regenbogen‹ nachweislich auf Goethes Gedicht ›Schäfers Klagelied‹ (1802), was in Friedrichs Werk einen einmaligen Vorgang darstellt.⁴⁷ Meyer ist dieser Subtext offenbar bekannt, da er am Ende seiner Bildbeschreibung unvermittelt anmerkt: »So wesentlich, wir möchten sagen siegreich und unverwüstlich ist das Verdienst guter poetischer Erfindung an einem Kunstwerk.« (fol. 18r)

Da die ›Landschaft mit Regenbogen‹ eine klare Referenz zu ›Schäfers Klagelied‹ aufweist, sind auch thematische Bezüge zwischen der ›Gebirgslandschaft mit Wanderer unter dem Regenbogen‹ und dem Werk Goethes denkbar. In Goethes ›Briefen aus der Schweiz‹ von 1779 wird am 24. Oktober von einer Wanderung in der Gegend von Genf berichtet:

Der Montblanc, der über alle Gebirge des Faucigni ragt, kam immer mehr hervor. Die Sonne ging klar unter, es war so ein großer Anblick,

44 Scholl, *Romantische Malerei* (Anm. 3), S. 251–261; Helmut Börsch-Supan, *Die Landschaften mit Regenbogen von Caspar David Friedrich* (Vortragsresumé zum 12. Deutschen Kunsthistorikertag in Köln), in: *Kunstchronik* 23 (1970), S. 301 f.

45 John Gage weist darauf hin, dass dies die einzige ihm bekannte Darstellung eines Mondregenbogens in der Kunstgeschichte ist. John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg 1994, S. 106 f.

46 Börsch-Supan, *Die Landschaften mit Regenbogen* (Anm. 44), S. 301.

47 Zu Goethes ›Schäfers Klagelied‹ und dem Bild Friedrichs siehe Hans Dickel, *Rügen oder Rom? Die »Landschaften mit Regenbogen« von Caspar David Friedrich und Joseph Anton Koch in ihrem politischen Kontext*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66 (2003), S. 65–82, hier: S. 68–73; Grave, *Caspar David Friedrich* (Anm. 23), S. 116–121. Allgemein zu Friedrichs Verhältnis zu Goethes Lyrik siehe Grave, *Amor als romantischer Landschaftsmaler?* (Anm. 3).

daß ein menschlich Auge nicht dazu hinreicht. Der fast volle Mond kam herauf und wir immer höher. Durch Fichtenwälder stiegen wir weiter den Jura hinan, und sahen den See in Duft und Widerschein des Monds darin. Es wurde immer heller. [...] Wir waren wohl drei Stunden gestiegen, als es hinterwärts sachte wieder hinabzugehen anfang. Wir glaubten unter uns einen großen See zu erblicken, indem ein tiefer Nebel das ganze Tal, was wir übersehen konnten, ausfüllte. Wir kamen ihm endlich näher, sahen einen weißen Bogen, den der Mond darin bildete, und wurden bald ganz vom Nebel eingewickelt.⁴⁸

Die ›Briefe aus der Schweiz‹ wurden erstmals vollständig 1808 im achten Band der Cottaschen Gesamtausgabe abgedruckt. In Anlehnung an die Textstelle könnte Friedrich die von Goethe beschriebene Jura-Wanderung um den Mont Blanc in die eigene Landschaftserfahrung im Böhmisches Mittelgebirge mit dem Rosenberg übersetzt haben.⁴⁹ In komprimierter Form könnte damit der von Goethe beschriebene Wechsel der Beleuchtung vom Hellen zum Dunklen und vom Dunklen zum Hellen gezeigt,⁵⁰ aber auch auf den »sachte« verlaufenden Auf- und Abstieg angespielt werden. Der aus dem Tal heraufziehende Nebel und schließlich der weiße Mondregenbogen würden eine enge und atmosphärisch verdichtete Entsprechung zu Goethes Text bilden. Nicht ausgeschlossen ist, dass das Bild einen Widerhall in Goethes Lyrik fand, denn das am 25. Juli 1814 entstandene und später in den ›West-östlichen Divan‹ aufgenommene Gedicht ›Phaenomen‹ spiegelt exakt dieselbe Figuration wider: »Zwar ist der Bogen weiß, / Doch Himmelsbogen. / So sollst du, muntre Greis, / Dich nicht betrüben, / Sind gleich die Haare weiß, / Doch wirst du lieben.« (V. 7–12)⁵¹ In jedem Fall scheint das Motiv des Mondregenbogens in Anbetracht dieser Parallelen nicht in absolutem Gegensatz zu Goethe zu stehen; die in der Essener Landschaft dargestellte und für Friedrich reklamierte »eigene

48 MA 2,2, S. 598.

49 Die Gegenüberstellung einer Fotografie des Rosenbergs (Ružák) mit Friedrichs Bild siehe bei Karl-Ludwig Hoch, Caspar David Friedrich und die böhmischen Berge, Dresden 1987, S. 80f.

50 Dementsprechend gewinnt die Überlegung, dass die ›Landschaft mit Mondregenbogen‹ die »zeitliche Unvereinbarkeit von Tag und Nacht in einer paradoxen Bildformulierung aufhebt«, an Gewicht. Vgl. Gassner, Komposition (Anm. 43), S. 282f.

51 MA 11.1.2, S. 15.

religiöse Anschauung«⁵² verhielte sich durchaus konform mit Goethes Beobachtungen.

Scheinen diese Zusammenhänge zunächst eine gute Ausgangsbasis für eine Wertschätzung in Weimar zu bilden, so muss gerade die Verwendung der Regenbogen als die beherrschenden und den Bildraum abschließenden Motive für Meyer eine Problematik eröffnen, die sich mit seinen ästhetischen Grundsätzen letztlich als unvereinbar erweist. Bereits in der Abhandlung ›Diderots Versuch über die Malerei‹ (1798/99) hatte Goethe das Phänomen des Regenbogens als rein physikalische und damit außerhalb der künstlerischen Farbreflexion stehende Erscheinung definiert.⁵³ Im Erscheinungsjahr der ›Farbenlehre‹, in der Goethe erneut die Orientierung der Farbpalette nach den Spektralfarben kritisiert und gegen vom Regenbogen abgeleitete Farbzusammenstellungen polemisiert hatte, musste Friedrichs exponierte Verwendung von eben jenem als so problematisch erkannten Motiv in Weimar auf besondere Aufmerksamkeit stoßen. Für Goethe und Meyer steht der Regenbogen in seiner naturgesetzlichen Zusammenstellung der Farben im Gegensatz zur kunstvollen harmonischen Ordnung des Kolorits, wie sie idealtypisch in dem von Goethe entwickelten Farbkreis mit seinen Komplementärkontrasten angelegt ist. In der im Mai 1810 erschienenen ›Farbenlehre‹ heißt es: »Indem wir also aussprechen können, daß der Farbkreis, wie wir ihn angeben, auch schon dem Stoff nach eine angenehme Empfindung hervorbringe, ist es der Ort zu gedenken, daß man bisher den Regenbogen mit Unrecht als Beispiel der Farbentotalität angenommen: denn es fehlt demselben die Hauptfarbe, das reine Rot, der Purpur.«⁵⁴ Einen Paragraph weiter merkt Goethe an, dass uns überhaupt »die Natur kein allgemeines Phänomen, wo die Farbentotalität völlig beisammen wäre« zeige (ebd., §815). Eine sklavisches Orientierung der Künstler nach den Gesetzmäßigkeiten der Spektralfarben würde demnach zu keiner reflektierten und selbständigen Farbkonzeption führen.⁵⁵

52 Börsch-Supan/Jähniq (Anm. 20), S. 26.

53 MA 7, S. 554.

54 Goethe, Zur Farbenlehre, Didaktischer Teil, §814, in: MA 10, S. 240.

55 Zu der vorausgegangenen Diskussion siehe Ulrike Boskamp, Primärfarben und Farbharmonie. Farbe in der französischen Naturwissenschaft, Kunstliteratur und Malerei des 18. Jahrhunderts, Weimar 2009.

Künstlerische Farbharmonien sind dagegen individuell ausgeprägt, wie Meyer unter anderem in seiner im Herbst 1810 erschienenen Studie zur Aldobrandinischen Hochzeit ausführte: Der farbige Streifen am unteren Bildrand des antiken Gemäldes gilt ihm als Generalbass in der Farbzusammenstellung.⁵⁶ Er ist zwar nach Art des Regenbogens strukturiert, bezeichnet aber in seiner Spezifität genau das Gegenteil im Sinne einer reflektierten und themenbezogenen Anwendung und Verteilung der Farben. Die Buntfarbigkeit des Regenbogens steht somit in diametralem Gegensatz zu dem von Goethe angestrebten charakteristischen Kolorismus, so dass schon allein seiner starken Präsenz mit Skepsis begegnet werden musste. Reflexe davon sind in den Anmerkungen Meyers zu erkennen, welche beide Regenbogen als divergent zur bildautonomen Farbharmonie bezeichnen: »Der Regenbogen ist nur unter Bedingungen ein brauchbares Motiv für den Landschaftmaler, so ganz in voller Pracht und auf die Weise angebracht wie er im ersten und im vierten Gemälde erscheint, wird das Auge zu sehr von der Landschaft ab auf das bunte Bild gelenkt wodurch die Einheit der Wirkung verlohren geht.« (fol. 21^r)

Warum wird aber das Bild zu ›Schäfers Klagelied‹ vom erfinderischen Gesichtspunkt besser beurteilt als die ›Gebirgslandschaft mit Wanderer‹? Es ist nicht allein die Tatsache, dass das Bild auf ein Goethe-Gedicht rekurriert. Das Betreiben, das »Verdienst guter poetischer Erfindung« durch eine schlüssige Betrachtung nachzuvollziehen, ist evident: Meyer lässt zunächst den Bildvordergrund aus und setzt bei dem »Gehöft« (fol. 17^v) im Bildzentrum an, lenkt von dort aus den Blick in die Ferne, bis er zu dem Regenbogen gelangt, der wiederum zu dem auf dem Hügel stehenden Schäfer überleitet. Der Schäfer bildet das retardierende Moment in der Bildorganisation, indem einerseits die obere Bildhälfte als dessen Sichtfeld erkannt wird, andererseits die sich vom Schäfer fortbewegende Herde eine inhaltliche Verbindung zwischen der Staffagefigur und dem unteren Bildteil herstellt. Unabhängig von der literarischen Vorlage von Goethes Gedicht gelingt es dem Beschreibenden, mittels des Verfahrens der »integralen Bildwiedergabe«⁵⁷

56 Johann Heinrich Meyer, Die Aldobrandinische Hochzeit von Seiten der Kunst betrachtet, in: Carl August Böttiger, Die Aldobrandinische Hochzeit. Eine archäologische Ausdeutung, Dresden 1810, S. 171–206, hier: S. 184.

57 Osterkamp, Im Buchstabenbilde (Anm. 3), S. 139–141.

das Werk als in sich geschlossene Landschaftsauffassung zu würdigen. Die durch diagonal verlaufende Zonen entstehende »Differenz zwischen dargestelltem Bildraum und dargestellter Fläche«⁵⁸ ist für Meyer kein Thema: Die Figur des Schäfers ist hier das verbindende Element, ganz nach Meyers gattungstheoretischer Konzeption von einer poetischen Landschaft, in der die Staffagefiguren in enger Beziehung zum landschaftlichen Umfeld stehen.

Gerade das Verhältnis von Landschaft und Staffagefigur war von Meyer wie auch von Carl Ludwig Fernow um 1800 als zentrales Problem der Landschaftsmalerei reflektiert worden. Wie beide Theoretiker unisono feststellen, steht die menschliche Gestalt in einem Spannungsverhältnis zur Landschaft, da ihre Handlungsbezogenheit das Interesse des Betrachters von der Landschaftswahrnehmung ablenkt; ein Problem, dessen selbst die mustergültigen Vorbilder der klassischen Landschaftsauffassung, Poussin und Claude, nicht ganz Herr geworden seien.⁵⁹ Andererseits bildet der Einsatz von Staffagefiguren gerade für Meyer einen Ausweg für die in die Krise geratene Gattung. So merkt er in dem zu Goethes Hackert-Monographie beigesteuerten Abschnitt an, dass die im 18. Jahrhundert »erfolgten Rückschritte in der Landschaftsmalerei nicht wohl abgeleugnet werden [können]. Der Gehalt der Erfindungen, wie nicht weniger auch die allgemeine Übereinstimmung der Teile zum künstlich malerischen Ganzen, hat abgenommen.«⁶⁰ In Abgrenzung zur namentlich von Hackert repräsentierten reinen Prospektmalerei bildet deshalb der Einsatz von Staffagefiguren eine Alternative zum drohenden kleinteiligen Naturalismus, sie ist besonders dann erwünscht, wenn »die dargestellte staffierende Geschichte im innigsten Bezug mit der Landschaft selbst« steht.⁶¹ Entscheidend ist somit, dass von Meyer angesichts des angeblich drohenden Detail-

58 Dickel, Rügen oder Rom? (Anm. 47), S. 70.

59 Carl Ludwig Fernow, Über die Landschaftsmalerei, in: ders., Römische Studien, 3 Bde., Zürich 1806–1808, Bd. 2, S. 1–168, hier: S. 92–98. Ebenso Meyers Ausführungen in dem Aufsatz »Etwas über Staffage landschaftlicher Darstellungen«, in: Propyläen. Eine periodische Schrift, hrsg. von Johann Wolfgang von Goethe. Nachdruck hrsg. von Wolfgang von Löhneysen, Darmstadt 1965, S. 865–868. Erneut in dem von Meyer verfassten Teilabschnitt in: Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst, in: MA 9, S. 587.

60 MA 9, S. 842.

61 Ebd., S. 587.

naturalismus das erwogene Postulat einer radikalen Gattungsreinheit schnell aufgegeben und die menschliche Gestalt als bewusstes Steuerungselement im Rahmen einer gehalts- und formalästhetischen Geschlossenheit restituiert wird. Das Verblüffende an Meyers Beschreibung der ›Landschaft mit Regenbogen‹ ist, dass der Schäfer nicht nur als das integrale Element zwischen dem zuerst beschriebenen Bildhintergrund und dem erst am Ende erwähnten Bildvordergrund eingesetzt wird, sondern dass Meyer zugleich die klassische, an Claude Lorrain entwickelte Konvention von der Wahrnehmung des kontinuierenden Tiefenraums missachtet. In der Mitte ansetzend, dient die Beschreibung alles anderem als einer Raumerschließung von vorne nach hinten: Die beiden Bildkompartimente des Vorder- und des Hintergrundes werden getrennt voneinander wahrgenommen, indem die Beschreibung spiralförmig vom Bildzentrum ausgeht, nach oben wandert, über den Regenbogen den Weg zu dem Schäfer findet und von diesem aus zum Bildvordergrund gelangt.

Die erste Beschreibung verstößt gegen eine Konvention der klassischen Landschaftsauffassung und entfaltet in der Abfolge Mittelgrund – Hintergrund – Staffagefigur – Vordergrund eine vom Tiefenraum weitgehend unabhängige Bildlogik. Meyer gleicht sich darin zunächst der Gegebenheit von Friedrichs spezifischer Bildordnung an und nähert sich einer bildkohärenten Anschauung, die sich unabhängig von den Gesetzen der klassischen Landschaft und ihrer »stillen Gewalt des Totaleindrucks« (so Meyer über Lorrain) etabliert.⁶² Anders formuliert: Die Beschreibung bemüht sich um eine flächenfigurative Erschließung der Bildkompartimente, die sich nicht mehr aus der alleinigen Logik des sich nach hinten fortsetzenden Tiefenraums ergibt, sondern verstärkt auf die bildimmanenten Verweisungen und Bezüge achtet.

Dass wiederum Meyer das Kompromiss-Bild Friedrichs nutzt, um seine Kritik an den gestalterischen Prinzipien des Künstlers in Folge um so stärker hervortreten zu lassen, verdeutlicht die Besprechung der ›Gebirgslandschaft mit Wanderer unter dem Regenbogen‹ (Abb. 5; fol. 19^r bis 19^v). Nach einer allgemeinen Charakterisierung der Wetterlage setzt Meyer wie in der ersten Besprechung im Bildzentrum an, aber die im

62 Johann Heinrich Meyer, *Geschichte der Kunst*, bearb. und hrsg. von Helmut Holtzhauer und Reiner Schlichting, Weimar 1974 (= *Schriften der Goethe-Gesellschaft* 60), S. 259.

Beschreibungsansatz verfolgte Herstellung eines folgerichtigen Korrespondenzverhältnisses zwischen dem Wanderer und der Landschaft mag nicht gelingen: Von der Bergspitze ausgehend, streift der Blick zunächst den von den Seiten ausgehenden »Dunst«, wandert über die Schlucht zum Bildvordergrund, dessen Beleuchtungssituation durch den glänzenden Rasen wiedergegeben wird. Von dort aus erreicht der Beschreibende den am Felsen stehenden Wanderer, um sodann gemeinsam mit ihm die Aufmerksamkeit auf den Regenbogen zu richten, welcher sich vor dem Schauspiel der zerreißenen Gewitterwolken abzeichnet. So vergleichbar das Verfahren zunächst erscheint, indem die Figur ebenso wie bei der anderen Regenbogenlandschaft als Vermittler zwischen größeren Bildkompartimenten eingesetzt wird, so sehr manifestiert sich in der Beschreibung ihr Scheitern, das sogleich von Meyer als Argument für eine unstimmgige Bildkonzeption Friedrichs angeführt wird: »Schon aus der Beschreibung geht hervor welche schwere Aufgabe sich der Künstler in diesem seinem Werk gemacht wir sind ihm aber das Zeugniß schuldig er habe die Angezeigten Gegenstände im einzelnen betrachtet recht gut und der Natur gemäß ausgeführt« (fol. 19^v). Das Verlieren in der naturtreuen Wiedergabe von Details wie dem von der Gebirgskette ausgehenden Dunst oder dem vom Regen benetzten glänzenden Rasen lenkt in diesem Fall von einer schlüssigen integralen Bildkonzeption ab, da die einzelnen Naturphänomene in keinem Bezug zu dem Wanderer stehen.

Auch die beiden Gegenbilder werden von ihrem Kritiker analog zu den Regenbogenbildern bewertet: Die ›Böhmische Landschaft‹ (Abb. 3), Pendant des Bildes mit dem Wanderer unter dem Regenbogen, schneidet in der Gesamtwertung verhältnismäßig schlecht ab: Hinsichtlich der Natürlichkeit und warmen Witterung verdiene das Werk »wenigstens das Lob dieselbe treu nachgeahmt zu haben« (fol. 18^v). Die Detailliertheit der Beschreibung, die nur in extremer Nahsicht nachvollziehbar ist, vermittelt jedoch den Eindruck einer fehlenden Bildkohärenz. Meyers insgesamt klassisches Verständnis von Landschaftsdarstellung bricht sich in der Bemerkung Bahn, dass im Vordergrund die Zartheit der Behandlung von Gras und Blumen fehle. Das Fehlen von Repoussoirs wird kritisiert, womit Meyer die antiklassische Tendenz der Landschaft gut erfasst hat.

Anders bei der ›Nachtlandschaft mit Waldbrand‹ (Abb. 4): Das Gegenstück zu der ›Landschaft mit Regenbogen‹ zeichnet sich für Meyer aus

durch »Kunst, Fleiß und Bequemlichkeit«. Die sich in den Bildraum nach rechts hinten fortsetzenden Funken finden in Meyers Augen in der »abnehmende[n] Energie« der Beleuchtung eine überzeugende Lösung (fol. 19^r). Wie bei dem Bild zu ›Schäfers Klagelied‹ konstatiert Meyer damit eine integrale Form der geordneten Bildkohärenz, welche die Tiefenraumgestaltung mit bildordnenden und kohärenzstiftenden Merkmalen zu vereinen sucht.

IV. Dialog mit Friedrich? Versuch einer Rekonstruktion

Meyers Beschreibung der fünf Bilder liest sich vor diesem Hintergrund als klassizistische Vereinnahmung, die – was wenig verwundert – einerseits einen Gegenpol zur romantischen Friedrich-Rezeption setzt, andererseits den Künstler an die Normen der klassischen Landschaftsauffassung erinnert. Wie aber positioniert sich Friedrich in dem Konflikt? Dass der Künstler den Weimarer Ankäufen auch im Nachhinein eine hohe Relevanz beimaß, stützt möglicherweise eine Textstelle aus seinen späteren Aphorismen, die bereits als Selbstkommentar⁶³ interpretiert worden ist, jedoch aufgrund eines sinnetstellenden Transkriptionsfehlers in der jüngsten Edition bislang nicht im Kontext der Weimarer Bestellung gesehen wurde. Friedrich schreibt:

Nach einer langen Reie von Jahren sehe ich diese sechs⁶⁴ Bilder von XXX einmal wieder und erkenne den Werth und das reinere Streben nach naturgemäßer Darstellung und höherer Auffassung des Gegen-

63 Karl-Ludwig Hoch, Zu Caspar David Friedrichs bedeutendstem Manuskript, in: *Pantheon* 39 (1981), S. 229 f.

64 In der Edition von Gerhard Eimer steht irrtümlich »seehn« statt »sechs«. Die obige Korrektur folgt dem Manuskript im Kupferstichkabinett Dresden, Inv.-Nr. Ca 49u. Ich danke Petra Kuhlmann-Hodick und Tobias Pfeifer-Helke, Kunstsammlungen Dresden, für die Überprüfung an der Originalhandschrift, welche meine Vermutung über einen Lesefehler bestätigten. In den Editionen von Kurt Karl Eberlein (1939) und von Sigrid Hinz (1968) wurde obiger Absatz nicht berücksichtigt. Karl-Ludwig Hoch und Mayumi Ohara transkribierten die hier vorgeschlagene Schreibweise »sechs«. Hoch (Anm. 63), S. 229 f.; Mayumi Ohara, *Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über Caspar David Friedrichs kunsttheoretische Schriften und die Entstehungsumstände*, Diss. Berlin 1983, S. 73.

standes noch mehr als früher. Dieser Meister wurde in seiner Zeit sehr verkannt, und jetzt nach ohngefähr 20 Jahren noch immer nicht gebührend geachtet.⁶⁵

Die Betrachtersituation ist fiktiv, doch die Zeitangabe (»nach ohngefähr 20 Jahren«) in der zwischen 1829 und 1831 entstandenen Handschrift⁶⁶ sowie die präzise Erwähnung von sechs Bildern weisen den Passus als Anspielung auf einen konkreten Vorgang aus, mit welchem die fünf Bilder von 1810 und der um 1811 gelieferte »Mond über dem Riesengebirge« gemeint sein können. Bestärkt wird die Vermutung, wenn man den Abschnitt nicht isoliert, sondern systematisch im Textzusammenhang liest. Im Folgeabsatz geht Friedrich in einen diskursiven Gestus über, indem er die Kritik an jenen sechs Bildern thematisiert und so gleich in ihre Schranken verweist:

Aber was ist denn wohl so eigentlich mit all den vielen Bildern von XXX so hier in dieser Sammlung aufgestellt gesagt? oder in welchen Bilde ist auch nur etwas gesagt? – Nu! nu! ich dünke doch XXX hätte sich endlich bestimmt genug ausgesprochen. – und was ist denn ausgesprochen? – jenu! seine Manier hat er deutlich und nett, sauber und keck ausgesprochen, weiter freilich nichts. Wollen Sie etwa noch mehr?⁶⁷

Die rhetorisch eingeführte Frage des imaginierten, kritikasternden Gesprächspartners nach der Aussagefähigkeit der Bilder pariert Friedrich – mit der Wendung »Nu! nu! ich dünke doch« deutlich in einen auktorialen Modus übergehend – mit dem Hinweis, der Künstler habe sich doch »endlich bestimmt genug ausgesprochen«. Das Temporaladverb »endlich« bettet die Situation in eine zeitliche Abfolge ein, in welcher der angedeutete Gesprächszusammenhang zumindest für den Künstler zu einem gewissen Abschluss gelangt ist. In Anbetracht des zuvor angeführten Zeitabstands von 20 Jahren wird damit ein Diskussions-

65 Unter korrigierender Berücksichtigung des Originalmanuskripts zitiert nach Caspar David Friedrich, Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen I.: Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern, Frankfurt am Main 1999 (= Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte 16), S. 67.

66 Zur Datierung vgl. Ohara, Demut, Individualität, Gefühl (Anm. 64), S. 80–82.

67 Friedrich, Kritische Edition (Anm. 65), S. 67.

prozess memoriert, der den erwähnten Bildern offenbar vorausging und der nach ihrer Fertigstellung erneut aufflammte. Lässt man den Passus als autobiographische Anspielung gelten – andere Alternativen erscheinen wenig plausibel – thematisiert damit Friedrich eine problematische Beziehung zwischen Künstler und Mentor, an deren Ende die wechselseitige Enttäuschung steht: Der Mentor formuliert seine Kritik, der Künstler reagiert mit einem produktiven Kompromiss, der Mentor formuliert seine Kritik erneut, der Künstler wendet sich verärgert ab. Es ist hierbei um so mehr an Goethe und Meyer zu denken, als mit der Forderung des ›sich bestimmt Aussprechens‹ ein zentraler Leitsatz der Weimarer Kunstfreunde bemüht wird, der auch in den Besprechungen der Werke Friedrichs genutzt wurde. Es scheint daher plausibel, dass sich der geschilderte Vorgang auf eine konkrete Gesprächssituation bezieht, die nach Lieferung des ›Mond über dem Riesengebirge‹ als sechstem Bild für den Weimarer Hof stattfand. Zu denken wäre hier an das zweite und letzte persönliche Zusammentreffen von Goethe und Friedrich am 9. und 10. Juli 1811 in Jena.

In diesen Zeithorizont fügt sich der an den oben zitierten Passus direkt anschließende Absatz nahtlos ein. Er bildet den Höhepunkt des gesamten Abschnitts, indem er auf die zuvor gestellte rhetorische Frage »Wollen Sie etwa noch mehr?« reagiert und die beim Leser provozierte Erwartungshaltung befriedigen soll:

Auf den ersten Blick stellt sich dieses Bild die Trümmer eines verfallenen Klosters als Erinnerung einer düsteren Vergangenheit dar. Die Gegenwart erhellet die Vorzeit. In den anbrechenden Tag erkennt man noch die weichende Nacht. Das Auge wird im Bilde geleitet vom Lichte in die Dämmerung von der Dämmerung weiter in die Dunkelheit und von der Dunkelheit noch weiter in die Finsterniß. Vielleicht ist dieser Künstler ein Protestant und ihn hat, kann sein, bei der Darstellung, von den eben gesagten, so etwas vorgeschwebt.⁶⁸

Johannes Grave hat die Äußerung »Die Gegenwart erhellet die Vorzeit« als Replik auf Goethes Friedrich-kritischen Aufsatz ›Ruisdael als Dichter‹ von 1816 gewertet und daran Überlegungen über ein möglicher-

68 Ebd., S. 68.

weise noch existierendes Antwortbild Friedrichs angeschlossen.⁶⁹ Jedoch muss der Bildkommentar auch im Kontext des von Friedrich zuvor so nachdrücklich betonten Zeitraums um 1810/11 und damit in Hinblick auf die Weimarer Lieferungen gelesen werden. Vergleichbar mit Friedrichs Beschreibung ist die Besprechung des fünften Gemäldes in Meyers Aufsatz. Wird die Annahme berücksichtigt, dass bei dem Auftrag von ursprünglich vier Bildern auszugehen ist und der Künstler offenbar aus eigenem Antrieb ein fünftes Werk hinzugab, erhält jenes verschollene Bild hinsichtlich seiner Adressatenbezogenheit eine hohe Relevanz: Es ist das Programmbild des Künstlers und entzieht sich bewusst dem Pendantcharakter der Bildpaare bzw. den spezifischen Wünschen der Auftraggeber. Sowohl Meyers Beschreibung wie Friedrichs Selbstkommentar konzentrieren sich intensiv darauf, den adäquaten sprachlichen Ausdruck für ein dargestelltes transitorisches Moment zu finden: Was bei Meyer eine »mit vollkommener Kunstfertigkeit« dargestellte »Nacht« mit »feuchte[m] aus dem Tannenwald aufsteigende[n] Dunst« zu sein scheint (fol. 20^r), das beschreibt der Selbstkommentar Friedrichs als »weichende Nacht«, welche »vom Lichte in die Dämmerung von der Dämmerung weiter in die Dunkelheit noch weiter in die Finsterniß« fortschreitet. Bezeichnend an Friedrichs Beschreibung ist die Umkehrung der konsekutiven Abfolge des Sonnenaufgangs von der Nacht zum Tag und die dadurch bewirkte Transformation in eine betrachterzentrierte Wahrnehmung eines symbolischen Bildraums. Damit umgeht Friedrich die eindeutige Festlegung auf das semantische Feld des Morgens (Tagesanbruch, Morgengrauen, etc.) und vermeidet den vorschnellen Eindruck, es handle sich um eine Morgendarstellung nach bildimmanenten Grundsätzen. Vielmehr wird auf einem Dualismus von Nacht und Tag beharrt, dessen Grenzscheide zwischen dem bei Tageslicht betrachtenden Rezipienten und dem Bildraum liegt.

Mit diesem betrachtertranszendierenden Bezugsrahmen geht auch der Satz »Die Gegenwart erhellet die Vorzeit« konkordant. Indem der Gegensatz von Gegenwart und Vergangenheit, von Tag und Nacht zugleich die Bildgrenze markiert, kalkuliert Friedrich den Verweisungs-

69 Grave, »Die Gegenwart erhellet die Vorzeit« (Anm. 3), S. 216–223. Grave schlägt hier Friedrichs Spätwerk »Ruine Eldena im Riesengebirge« von 1830/34, Öl auf Leinwand, 72 × 101 cm, im Pommerschen Landesmuseum in Greifswald vor.

charakter der Bildanlage nach außen mit ein. Dass diese Konzeption des Bildraumes nicht auf einen perspektivischen Illusionismus hinausläuft, sondern sich allein von einem symbolischen Verständnis ableitet, belegt der Umstand, dass bei einem unvoreingenommenen Betrachter die Wahrnehmung des Übergangs von Nacht und Tag offenbar nicht zwingend notwendig ist. Setzt man voraus, dass es sich tatsächlich um das auch von Meyer beschriebene fünfte Weimarer Bild handelt, sucht der mit dem Produzentenwissen nicht ausgestatte Meyer allein die Orientierung nach den Grundsätzen des perspektivischen Bildraums: Seine erste, das Bild charakterisierende Assoziation ist die der »Nacht«; die umschreibende Differenzierung der Licht- und Wetterverhältnisse als »Dunst«, »trübe Luft« und »matte[s] Licht« (fol. 20^r) können schließlich als unbefangene Registrierung dessen angesehen werden, was Friedrich als die Dämmerung des langsam vorrückenden Tages beschreibt. Auch wenn einige wichtige Details wie das Feuer in der Friedrich'schen Beschreibung nicht auftauchen, spricht somit einiges dafür, dass sich beide Beschreibungen auf ein und dasselbe Bild beziehen.

Welche Konsequenz hätte der zugegebenermaßen hypothetisch bleibende Zusammenhang zwischen Meyers Beschreibung eines verschollenen Bildes und Friedrichs Selbstkommentar zu einem ebenso wenig identifizierbaren Werk für die Bewertung des Verhältnisses zwischen Friedrich und den beiden klassizistischen Kritikern? Bezöge sich der von Friedrich memorierte Diskussionszusammenhang auf die ehemals in Weimar befindliche Landschaft, dann käme diesem Umstand eine entscheidende Bedeutung zu, da Meyer ausgerechnet in der Beschreibung jenes Bildes einen markanten kunsthistorischen Vergleich bemüht: »Die gedachte Ruine würde selbst einer Arbeit von Everdingen zur Zierde gereichen und der feuchte aus dem Tannenwald aufsteigende Dunst ist ebenfalls mit vollkommener Kunstfertigkeit dargestellt.« (fol. 20^r) Die Landschaftsauffassung des 18. Jahrhunderts schätzte Allart van Everdingen in gleicher Weise wie Ruisdael⁷⁰ und auch der Vergleich zwischen Friedrich und Everdingen ist nicht neu: Ramdohr hatte ihn im Streit um den Tetschener Altar als Argument gegen Friedrich an-

70 Siehe hierzu Alice I. Davies, *Allart van Everdingen 1621–1675. First Painter of Scandinavian Landscape. Catalogue raisonné of Paintings*, Doornspijk 2001, S. 189.

geführt.⁷¹ Mit der Everdingen-Analogie nimmt Meyer den Künstler indirekt gegenüber den Anwürfen Ramdohrs in Schutz. Und doch scheint zugleich möglich, dass gerade dieser bemühte Vergleich die Wende in Goethes und Meyers Friedrich-Rezeption vorbereitet: Der in Goethes Aufsatz ›Ruisdael als Dichter‹ implizierte Vergleich zwischen Ruisdael und Friedrich⁷² knüpft damit auch an das verschollene Weimarer Bild an, dem wiederum Friedrich einen hohen programmatischen Wert beimaß.

V. *Der verstandene Gegner*

Festzuhalten ist: Friedrichs verspätete Replik auf Goethe und Meyer bezieht sich offenbar auf eine konkrete Diskussion, die im Zusammenhang mit den Ankäufen von 1810 und 1811 steht. Sie deckt zugleich mit wenigen Worten den intentionalen Charakter der Bildersendung auf: Nämlich auf Grundlage der bereits vorausgegangenen Kritik zu einer bildschöpferischen Konzeption zu finden, die ihren Gehalt transparenter darstellt, nicht aber vom kritisierten Inhalt selbst abzuweichen. Dass für Friedrich Bildinhalte betrachterabhängig sind und jedes Bild mehreren Rezeptionsweisen unterliegen kann, legt eine Aussage zu dem 1815 entstandenen ›Kreuz an der Ostsee‹ nahe (Abb. 7). So schreibt Friedrich am 9. Mai 1815 an Louise Seidler:

Das Bild für ihre Freundin ist bereits angelegt, aber es kommt keine Kirche darauf, kein Baum, keine Pflanze, kein Graßhalm. Am nackten steinigten Meeresstrande steht hoch aufgerichtet das Kreutz, denen so es sehn ein Trost, denen so es nicht sehn ein Kreutz.⁷³

Mit erstaunlichem Pragmatismus werden die Alternativen einer religiösen und profanen Rezeptionshaltung statuiert. Die vorgebliche Einfachheit des Themas, nämlich das eines im Bildzentrum stehenden und

71 Vgl. Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt, in: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, hrsg. von Sigrid Hinz, Berlin 1968, S. 138–157, hier: S. 150.

72 Hierzu Osterkamp, Im Buchstabenbilde (Anm. 3), S. 328–336.

73 Friedrich an Louise Seidler, 9.5.1815, in: Friedrich, Briefe (Anm. 9), S. 96 f.

auf einem Hügel errichteten schlichten Kreuzes mit Blick auf die See, unterliegt der spezifischen Deutungsdisposition und Stimmungslage des Betrachters. Das gegenständliche Sehen und die interpretatorische Leistung werden als zwei voneinander zu unterscheidende Aspekte behandelt. Die Friedrich-Forschung hat sich gerade in den letzten Jahren auf diese Aussage Friedrichs bezogen und entsprechend ihrer Mehrdeutigkeit mangelt es nicht an Interpretationen: Die Briefstelle kann als weiterer Beleg für die These von Friedrichs »Standortgebundenheit und Perspektivität«⁷⁴ dienen, aber auch in Hinblick auf hermeneutische Traditionen als Unterscheidung zwischen dem »sensus litteralis« und dem »sensus allegoricus«.⁷⁵ Die Vermutung, dass die Äußerung auf eine Stelle auf den ersten Korintherbrief zurückgeht, scheint besonders plausibel: »Denn das Wort vom Kreuz ist eine Torheit denen, die verloren werden; uns aber, die wir selig werden, ist es eine Gotteskraft.« (1 Kor 1,18).⁷⁶

Es wäre jedoch falsch, aufgrund der brieflichen Aussage die Bildbetrachtung allein auf das Briefzitat zu beschränken: Ähnliche Umsetzungen liegen in der Luft, wie eine ein Jahr später in Italien entstandene Radierung von Ludwig Emil Grimm belegen kann (Abb. 8). Mit dem auf dem Meer treibenden Schiff bedient sich Friedrich einer überaus konventionellen Metapher vom Leben als Schifffahrt, die Korrespondenz zwischen Schiff und dem im Bildraum schräggestellten Kreuz verweist auf die suchende Seele und die allein in Christus verbürgte Erlösung. Der im Vordergrund liegende Anker und die länglichen Gerätschaften – laut Börsch-Supan handelt es sich nicht um Ruder, sondern um Stangen, die in Greifswald zur Heranholung von Beibringerboten genutzt wurden⁷⁷ – sind für den Betrachter stark verschattet, womit sich der Übergang ins Jenseits am Ende der Lebensfahrt andeutet. Das Weiterleben nach dem Tod bleibt somit Mysterium und zugleich Verheißung. Auf emblematische Traditionen lässt sich der

74 Hilmar Frank, Die mannigfaltigen Wege der Kunst. Romantische Kunstphilosophie in einem Schema Caspar David Friedrichs, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 10 (1991), S. 165–196, hier: S. 167.

75 Thomas Noll, *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich. Physikotheologie, Wirkungsästhetik und Emblemik. Voraussetzungen und Deutung*, München und Berlin 2006, S. 42.

76 Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich* (Anm. 3), S. 81.

77 Ebd., S. 80.

Anker zurückführen: Er ist, wie bisher einhellig angenommen wurde, Symbol der Hoffnung. Angesichts der Überlegung, dass das Bild ein Epitaph oder Trostbild auf den Tod einer bestimmten Person ist, ließe sich noch eine nicht beachtete Quelle heranziehen: Der Dresdner Theologe Christian August Semler, der Friedrich bei der Abfassung seiner Selbstdeutung des Tetschener Altars geholfen hatte, hatte 1806 die ›Ideen zu allegorischen Zimmerverzierungen‹ publiziert. Eine Empfehlung lautet, das Studierzimmer mit einem Schiffszyklus zu gestalten, der das Leben allegorisch darstellt. Der Anker bezeichnet die glückliche Einfahrt und damit die Lebensvollendung.⁷⁸

Wie aufgrund der oben zitierten Briefstelle zu vermuten ist, entstand das ›Kreuz an der Ostsee‹ als Gedächtnisbild. Die erwähnte Auftraggeberin konnte bislang nicht zweifelsfrei eruiert werden, in Frage kommen Personen aus dem Umfeld Louise Seidlers wie Caroline Bardua und Therese aus dem Winkel in Dresden oder Sylvie Koethe, geb. von Ziegesar, in Jena, die das Bild für ihren Mann zum Gedächtnis an einen Freund bestellt haben könnte.⁷⁹ Neuere Forschungen haben für die letztere Option plädiert: Der Theologe Friedrich August Koethe stand seit 1807 in engem Kontakt mit Friedrich; als Vertreter einer lutherisch ausgerichteten Theologie trat er gegenüber den physikotheologischen und pantheistischen Strömungen im Protestantismus ein für die von Luther vertretene Auffassung von der »verborgene[n] Offenbarung Gottes im Kreuz«, die Friedrichs Bildkonzeptionen wie den Tetschener Altar beeinflusst haben könnte.⁸⁰ Auch wenn über die Bestellung keine hinreichende Gewissheit besteht, erscheint die Annahme der Familie Koethe als Empfänger zumindest aus bildmotivischen Gründen plausibel, was durch ein weiteres Indiz gestützt wird: Von Meyers Hand ist eine Beschreibung des Bildes erhalten, die aufgrund der gesicherten Fertigstellung des Bildes im Jahr 1815 nach diesem Terminus post quem

78 Christian August Semler, *Ideen zu allegorischen Zimmerverzierungen*, Leipzig 1806, S. 16.

79 Vgl. den Kommentar in: Friedrich, *Briefe* (Anm. 9), S. 98. Die Vermutung, es handle sich um ein »Gedächtnisbild« für eine bestimmte Person, stützt sich freilich nur auf die Briefstelle.

80 Johannes Grave, Caspar David Friedrich. *Glaubensbild und Bildkritik*, Zürich 2011, S. 50. Zu Koethe und Friedrich ebenda, S. 51–53. Koethe war zudem mehrfach Zeuge der Beziehungen zwischen Goethe und Friedrich geworden. Siehe auch Börsch-Supan, Caspar David Friedrich (Anm. 3), S. 78 f.

datiert werden kann. Von den insgesamt sechs bekannt gewordenen Fassungen vom »Kreuz an der Ostsee«⁸¹ beschreibt Meyer eines der beiden Exemplare, die als Originale in Betracht kommen, da er korrekt von im Vordergrund liegenden »Ruder[n] und Stangen« spricht, und nicht von gespannten Seilen, wie sie auf drei bekannten Repliken aufgrund eines Missverständnisses der Kopisten zu sehen sind.⁸² Meyers Beschreibung ist somit ein schriftliches Zeugnis, das nahe an den ursprünglichen Entstehungskontext herankommt.

In Anbetracht der ungesicherten Provenienz kommen zwei Möglichkeiten in Frage, durch die Meyer zur Kenntnis des Bildes gelangte: Entweder während seines Dresden-Besuchs im Jahr 1824 oder bei einem der zahlreichen Aufenthalte in Jena. Der letztere Fall dürfte zutreffen, da im Jahr 1816 ein besonders enger Kontakt zu Friedrichs oben erwähnter Briefempfängerin Louise Seidler bestand: Meyer und Goethe besuchten Seidler am 27. Juni 1816 in Jena, zwei Tage später traf Goethe (zusammen mit Meyer?) mit Friedrich August Koethe zusammen. Dass bei diesem Zusammentreffen 1816 Friedrichs »Kreuz an der Ostsee« gemeinsam betrachtet und diskutiert worden sein könnte, fügt sich in Anbetracht der gleichzeitig verfolgten Interessen in ein stimmiges Bild: Die Tätigkeit dieser Tage konzentrierte sich auf Goethes Stiftung eines Altarbildes für St. Rochus in Bingen, für das Meyer den Entwurf geliefert hatte und das von Seidler ausgeführt wurde.⁸³ In Zusammenhang mit diesen Besuchen und Aktivitäten im Sommer 1816 wurde zwischen Goethe und Meyer eine intensive Diskussion über christliche Bildsujets geführt: Goethes Tagebuch vermerkt für den 27. Juni »Politisches. Neue religiöse Kunst«; am 29. Juni wird von »catholisirende[r] Kunst« gesprochen; am 1. Juli notiert Goethe »Gesch.

81 Siehe hierzu Jens Christian Jensen, Replik oder Kopie – die Frage der Eigenhändigkeit im Werk Caspar David Friedrichs am Beispiel des »Kreuz an der Ostsee«, in: *Artibus et historiae* N.F. 28 (2007), S. 141–154.

82 Vgl. den Befund bei Börsch-Supan/Jähning (Anm. 20), Kat.-Nr. 215: Die drei Kopien wandeln missverständlich die Stangen in Seile um. Zur erneuten Diskussion aufgrund eines zweiten im Kunsthandel aufgetauchten Bildes mit Stangen siehe Jensen, Replik oder Kopie (Anm. 81).

83 Zur Sache siehe Wolfgang Ries, Goethes Stiftung für die Rochuskapelle in Bingen. Die Geschichte eines Bildes, Ladenburg 2000.

d. neusten frommen Kunst«. ⁸⁴ Zur Jahresmitte 1816 entstanden somit in Jena die Pläne zu dem gemeinsam verfassten und im April 1817 erschienenen anti-romantischen Pamphlet ›Neu-deutsche religios-patriotische Kunst«, in dem auch Friedrich als Schöpfer düsterer Landschaften und religiöser Allegorien besprochen werden sollte. ⁸⁵

Nach allem, was sich aus der Zusammenschau der Fakten vermuten lässt, entstand Meyers Beschreibung vom ›Kreuz an der Ostsee« während einer für das Verhältnis zwischen Goethe und Friedrich entscheidenden Situation. Die reine Existenz dieses Textes belegt, dass auch noch während oder kurz vor der offen zu Tage tretenden Distanzierung Goethes im Umfeld des Dichters ein Interesse an Friedrichs Kunst bestand. Angesichts des abflauenden Interesses der Weimarer an Friedrich nach 1817 ist plausibel, dass die Beschreibung zeitnah auf die Vervollendung des Bildes erfolgte. Vor diesem Hintergrund gewinnt die Datierung von Meyers Beschreibung des ›Kreuz an der Ostsee« auf den Juni 1816 an Attraktivität. Die intensive Diskussion zwischen Goethe und Meyer über die religiöse Kunst der Gegenwart, die zudem durch die Begegnungen mit Louise Seidler und Friedrich August Koethe verstärkt wurde, verweist auf ein personales Beziehungsnetz, in dem auch das Bild Friedrichs berücksichtigt worden sein könnte. Die Notizen zum ›Kreuz an der Ostsee« könnten damit als Diskussionsgrundlage oder Vorstudie zu dem Frontalangriff auf die romantisch-christlichen Strömungen gedient haben.

Wer jedoch einen Verriss des christlich aufgeladenen Inhalts erwartet, wird enttäuscht:

Landschaftl Gemälde mit Beleucht. v. Mondenschein hoch breit v. Hn Fr.:
Der Mond ist hinter Wolkenstreifen über das Meer aufgegangen und schimmert auf die Spritzenden Wellen. Ein Schiffchen treibt nach der Ferne hin Vorn Felsen auf deren Spitze wie zum Signal für Schiffer ein hohes Kreuz errichtet steht unter dem. liegen ein großer Anker Ruder und Stangen.

Solcher einfachen Einkleidung in landschaftl Bilder bediente sich der geniale Künstler Geistl ReligionsBegriffe Allegorisch darzustellen –

84 Johann Wolfgang Goethe, Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. V,1: 1813–1816, hrsg. von Wolfgang Albrecht, Stuttgart und Weimar 2007, S. 384f.

85 MA 11,2, S. 334–336

das bewegte Meer mit dem stürmisch unsichern Element des Lebens und unser flüchtiges irdisches Daseyn mit dem schnellen vorüber Gleiten eines Schiffs verglichen ist allerdings treffend & die Beziehung so nahe genug liegend daß sie allgemein verstanden werden muß unter dem Mond der sein Silberlicht über die Wellen ausstreut mag man sich wohl das Licht der Offenbarung denken daß die Nacht des Zweifels des Irr & Unglaubens erhellet. Von dem Kreuz dem allg. Christenzeichen auf Felsen errichtet hoch ragend festgegründet ein sicherer Wegweiser ist die Bedeutung an sich schon klar und daß am Fuß desselben Anker und Gestänge hingelegt sind, gleichsam ruhend und wie nach vollendeter Schifffarth ist in der vorhin gemeldeten Beziehung auf Leben und Daseyn ein wahrhaft schöner Gedanke heißen (*sic*). Das Gemälde wird dadurch in Betracht der Erfindung zu einem wohl gerundeten in sich abgeschlossenen Gedicht und um soviel schätzbare je seltener Verdienste solcher Art vorzukommen pflegen.

Die im Ganzen herrschende stille Ruhe die Harmonie durchaus gedämpfter Farben nebst dem auf die Ausführung verwendeten Fleiß helfen den vom Künstler beabsichtigten Ausdruck zur deutlichen Anschauung zu bringen und sind auch abgesehen vom Allegorischen Hauptzweck den allgemeinen Kunstregeln entsprechende gute Eigenschaften.⁸⁶

Bedenkt man, dass Goethes berühmte despektierliche Äußerung, Friedrichs Bilder könnten ebenso auf dem Kopf gestellt betrachtet werden, im September 1815 gefallen sein soll,⁸⁷ so ist Meyers zeitnahe und wohl ironiefreie Apostrophierung Friedrichs als »geniale[n] Künstler« eine Überraschung. Meyer enthält sich jeder Polemik gegen »mystische« Sujets und verfolgt vielmehr den Versuch einer präzisen Werkdeutung: Gefährlich nahe an christlich-allegorische Interpretationen und auch an die Diktion Friedrichs kommt er, wenn er das sich auf dem Wasser spiegelnde Mondlicht als »Licht der Offenbarung« bezeichnet, das »die Nacht des Zweifels des Irr & Unglaubens erhellet.« Das Licht und der Mond werden hier in Kenntnis neuplatonischer bzw. christlicher Traditionen als Sinnbilder der göttlichen Offenbarung erkannt. Helldunkel

86 GSA 64/53, Einzelblatt 8.

87 Vgl. Sulpiz Boisserée, Tagebuch vom 11.9.1815, in: ders., Tagebücher I. 1808–1823, hrsg. von Hans-J. Weitz, Darmstadt 1978, S. 265.

und Lichtreflexe werden aus ihrem rein mimetischen Zusammenhang der Naturnachahmung gelöst, indem ihnen eine selbständige und zudem christologische Bedeutungsschicht zugewiesen wird – höchst erstaunlich für Meyer, der die korrekte Umsetzung des Helldunkel zwar als zentrale Aufgabe des Künstlers, doch mit der eindeutig dienenden Funktion für eine natürliche und den Gehalt stützende Darstellung sieht. Auch die aus der *vanitas*-Thematik entstammende, auf das Werk Friedrichs freilich nur bedingt anzuwendende Symbolwelt wird von dem mit emblematischen Traditionen vertrauten Meyer identifiziert und interpretatorisch eingesetzt.

Doch erweisen sich diese Zugeständnisse als doppelbödig: Denn besonders auffällig ist Meyers fast schamlose Profanierung des Kreuzes zum Seezeichen, das dem Schiffer auf See Orientierung bietet – die Beziehung, die das schräg gestellte Kreuz zu dem ihm gegenüber liegenden Schiff aufnimmt,⁸⁸ hat er somit gut erkannt, aber daraus keine spezifisch religiöse Bedeutung abgeleitet. Verdächtig auch die Verwendung des Begriffs des Allegorischen, von dem dann in der Beschreibung eine erstaunliche Wende ausgeht: Meyer weist das bildliche Verweigerungssystem als Versuch aus, »Geistl ReligionsBegriffe Allegorisch darzustellen«, die Umsetzung sei »allerdings« »so nahe genug liegend«, dass sie »allgemein verstanden werden muß«. Dies heißt nichts anderes, als dass sich in den Augen Meyers die als allegorisch identifizierte Konzeption des Künstlers durch ihre konsequente Durchführung, formale Geschlossenheit und Naturtreue selbst überwindet, indem sie durch die Kategorie des in der Goethe-Meyerschen Begriffssprache Symbolischen, das heißt dem »Allgemein Verständlichen« und der Versöhnung des Allgemeinen mit dem Besonderen, ersetzt werden kann.

Symbol und Allegorie, also das klassizistische Allgemein-menschliche und das christlich-transzendente der romantischen Bildsysteme, scheinen hier – ganz ausnahmsweise – in keinem Widerstreit zu leben. Angesichts der von Goethe und Meyer etablierten Polarität von Symbol und Allegorie erscheint die prinzipielle Vereinbarkeit beider Zeichentypen sowie die Aufhebung des Gegensatzes von christlich-transzendierender und klassizistisch-immanenter Bildgestaltung eine weitgehende Konzession an den Künstler Friedrich; allerdings eine

88 Diese Beobachtung bei Börsch-Supan, Caspar David Friedrich (Anm. 3), S. 80.

Konzession, die im Verstehen des Bildinhalts eine gleichzeitige Distanznahme signalisiert: Indem die Bildsprache Friedrichs in Goethes Symbolbegriff aufgefangen wird, wird sie zugleich objektiviert und der Deutung ihres Urhebers entzogen. Es ist jedenfalls festzuhalten, dass diese Beschreibung, die zugleich das letzte bekannte Dokument einer konkreten Bildbetrachtung nach Friedrich durch Meyer ist, von einer erstaunlichen Uneindeutigkeit ist, in der sich entgegen allen Vermutungen Kritik und Lob die Waage halten. Der sonst so auf Klarheit und deutliche Kritik erpichte Meyer hat hier eine Melange aus klassizistischen und romantischen Deutungsangeboten hinterlassen, die sich vielleicht nur aus der zeitlichen Kürze der Besichtigung erklären lässt. In letzter Konsequenz aber lässt ein solches Dokument der Konfusion nur einen Schluss zu: Soll es als weitere Arbeitsgrundlage dienen, so ist für einen normativen Klassizisten wie Meyer eine Positionierung unablässlich: Die ambivalente Struktur muss zugunsten einer eindeutigen Aussage aufgelöst werden. Dass sich Meyer kurz nach dem Entstehen seiner Beschreibung in ›Neu-deutsche religios-patriotische Kunst‹ dezidiert kritisch über die Kunst Friedrichs aussprach, sich damit für die allegorische Interpretation entschied und trotz einer reichen kunstschriftstellerischen Produktion den Künstler nie wieder öffentlich erwähnte, muss die Vermutung wecken, dass die Betrachtung jenes Bildes zum Fanal der Ablehnung wurde.

Anhang.

Johann Heinrich Meyer:
Über einige neuere Kunstwerke (1810).

Zweiter Teil des ungedruckten Neujahrsprogramms für die Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung 1811

Handschrift: GSA 64/62,1. 11 Blatt, davon zwei Doppelblätter (fol. 19/20 und 22/23), ca. 175 × 210 mm. Die Blätter sind beidseitig mit Eisengallustinte beschrieben und mit einem Korrekturrand links versehen. Fol. 21^v, 23^v und 27^v sind unbeschrieben. Die durchgängige Foliierung mit Bleistift beginnt oben links mit 17. Eine weitere eigenhändige, ebenso mit 17 beginnende Foliierung in roter Tinte oben rechts endet bei fol. 22.

Editorische Vorbemerkung: Die Transkription folgt in Interpunktion und Zeichensetzung dem Manuskript im Nachlass von Johann Heinrich Meyer im Goethe Schiller Archiv Weimar. Meyers uneinheitliche Groß- und Kleinschreibung wurde übernommen. Nicht eindeutige Fälle wurden zugunsten der heutigen Schreibung entschieden. Das für Meyer typische, gelegentliche Fehlen von Umlautpunkten wurde stillschweigend korrigiert, in Zweifelsfällen in der ursprünglichen Form belassen. Die zur Konsonantenverdopplung dienenden Geminationsstriche wurden zur Doppelschreibung aufgelöst. Hervorhebungen in lateinischen Buchstaben werden kursiv, Unterstreichungen als Unterstreichungen wiedergegeben. Einfügungen und Korrekturen werden ohne nähere Kennzeichnung übernommen. Tilgungen sind nicht gesondert ausgewiesen. Die Edition folgt der ursprünglichen, noch von Meyer vorgenommenen Foliierung, die an das Manuskript über Schaumünzen (GSA 64/26,3) anschließt.

[17^r]*Über einige neuere Kunstwerke.*

Wenn es erlaubt und nützlich ist Kunstwerke einer alten beßern Zeit¹ ernst prüfend zu betrachten damit man das Rechte kennen und schätzen lerne; so sollen darüber doch auch unsere Zeitgenossen nicht vergeßen werden, denn was eben geschieht was Mitlebende schaffen spricht jeden am Verständlichsten an und wird insoferne es Löblich und Verdienstlich ist am kräftigsten zur Nacheiferung aufreitzen. Wir erneuern daher eine Gewohnheit, die nach Maßgabe der Umstände zuweilen unterlassen worden, nemlich von bedeutenden neuen Kunstwerken welche das vergangene Jahr uns vor die Augen gebracht, Nachrichten mitzutheilen. Den Anfang mögen also machen

Fünf Gemälde in Öhlfarben vom Hn Friedrich zu Dresden.

In frühern Blättern² geschah schon Meldung von trefflichen Sepiazeichnungen³ dieses wackern mit seltenen Naturgaben ausgerüsteten Künstlers, seither hat sich derselbe auch der Malerey mit Öhlfarben befließen, und, wie wohl

- 1 Die Einleitung bildet den Übergang von dem in GSA 64/26,3 separat abgelegten Manuskript zur Geschichte der Medaille, das als erster Teil für das Neujahrsprogramm in der ›Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung‹ 1811 vorgesehen war. Möglicherweise ist sie angeregt durch Charles Le Bruns Akademierede über Nicolas Poussins Mannawunder vom 5. November 1667, die ähnlich formuliert, es sei nach den bisherigen Reden über vergangene Kunstwerke recht und billig, auch die Werke der Zeitgenossen zu besprechen. Siehe André Felibien, Sixième conference tenue dans l'Academie Royale, in: ders., Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667, Paris 1669, S. 76–107, hier: S. 76. Abdruck und Übersetzung bei Wilhelm Schlink, Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins ›Mannawunder‹, Freiburg im Breisgau 1996 (= Quellen zur Kunst 4), S. 9 und 28.
- 2 Goethe im Namen der vereinigten Kunstfreunde, Siebente Weimarerische Kunstausstellung vom Jahre 1805, in: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung 1,1 (1806), S. I–XII, hier: S. VII; W.K.F., II. Landschaften in Sepia gezeichnet von Hn. Friedrich, in: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung 6 (1809), Programm, S. III–V.
- 3 Gemeint sind u. a. die Landschaften in Sepia ›Wallfahrt bei Sonnenuntergang und Herbstabend am See‹, für die Friedrich bei der letzten Weimarer Preisaufgabe 1805 mit einem halben Preis prämiert wurde (beide um 1805, Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen, vgl. Grummt, Kat.-Nr. 416 und Kat.-Nr. 417) sowie sieben Sepiazeichnungen Friedrichs, die im November 1808 auf der Weimarer Jahresausstellung gezeigt wurden (darunter Grummt, Kat.-Nr. 505 und Kat.-Nr. 507). Christina Grummt, Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das gesamte Werk, 2 Bde., München 2012.

[17^v] zu erwarten war, schnelle Fortschritte darin gemacht. Die Bilder von denen wir handeln wollen, zeigen verschiedene Stufen seiner in diesem Fach erworbenen Fertigkeit und erhalten dadurch in Beziehung auf den Künstler selbst um so viel mehr Interesse.

*Erstes Gemälde*⁴

Äußerst anmuthig liegt mitten auf schönbegrünter Aue, wo verschiedene Herden weiden, ein Gehöft, umzäunt, unter Baumgruppen, unferne vom Meerufer durch Zungen und Busen manigfaltig unterbrochen; nahe dem Strande erheben sich kleine niedlich bewachsene Inseln und weit hinüber blickt man gegen eine hohe felsige Küste. Das Meer vom frischen Winde bewegt treibt schäumende Wellen, es blinken die Segel der eilenden Schiffe, denn die Luft ist zwar schwer bewölkt aber Sonnenstrahlen dringen durch; Mittelgrund und Ferne erheiternd. Ein Regenbogen wölbt sich quer über das Ganze Bild und auf dem nächsten beschatteten Hügel des Vordergrundes steht am Stabe gelehnt ein Hirte, er scheint die liebliche Aussicht welche wir so eben beschrieben haben zu betrachten

[18^r] während seine Schafe unter der Hut des Hundes am Rande des Hügels hinab nach der Ebene ziehen.

Offenbar wurde dieses Gemälde verfertigt zur Zeit da unser Künstler die Öhlfarben noch nicht mit Bequemlichkeit zu handhaben verstand; gar manches gerieth deswegen etwas hart, auch mag die Lokaltinte des Meeres etwas gewachsen seyn indem sie gar zu rein dunkelblau erscheint. Jenen über die Ebene hinziehenden Schatten wäre mehr klares und durchsichtiges zu wünschen: der Regenbogen stellt sich zu körperlich dar; doch die Anmuth der Erfindung vergütet reichlich das Unvollkommene der Technik wie nicht weniger auch die kleinen Vergehen gegen allgemeine Kunstregeln und der Beschauer kehrt gerne zur wiederholten Betrachtung des Werks zurück. So wesentlich, wir möchten sagen siegreich und unverwüstlich ist das Verdienst guter poetischer Erfindung an einem Kunstwerk.

4 Caspar David Friedrich, Landschaft mit Regenbogen (nach ›Schäfers Klagelied‹ von Goethe), Öl auf Leinwand, 59 × 84,5 cm, ehemals Kunstsammlungen Weimar, seit 1945 verschollen. Siehe Abb. 2. Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, Kat.-Nr. 182; Rolf Bothe und Ulrich Haussmann, Goethes »Bildergalerie«. Die Anfänge der Kunstsammlungen zu Weimar (Ausstellungskatalog Weimar 2002–2003), Berlin 2002, Kat.-Nr. 163.

*Zweytes Gemälde*⁵

Man sieht über sonnige mit Baumgruppen besetzte Höhen und über Wipfel eines waldigen Grundes in die Thal-[18^v]gegend eines breiten Flußes oder Sees an dessen Ufern Landhäuser liegen; der ferne Horizont ist mit einer Kette von Gebirgen begränzt die Luft durchaus unbewölkt der Vordergrund ohne Busch und Baum nur mit einem kleinen Born am Abhange und häufigen Blumen geschmückt; staffirende Figuren befinden sich keine auf diesem Gemälde Gegen die Behandlung ist nichts einzuwenden, im Mittelgrund wie in der Ferne verfließen alle Tinten zart und milde in einander, so daß in malerischer Hinsicht die ferne Gebirgs Reyhe nur gar zu duftig und unbestimmt in die Augen fällt; unterdeßen zeigt sich in unserm nördlichen Deutschland an warmen Sommertagen auch die Natur wirklich so in Dunst gekleidet und Hrn. Friedrich gebührt wenigstens das Lob dieselbe treu nachgeahmt zu haben. Nach Beschaffenheit des Ganzen hätte vielleicht der Vordergrund, besonders Gras und Blumen einer zärtlichern Ausführung bedurft.

*[19^r] Drittes Gemälde*⁶

Nacht und Sturm. Die Scene ist reichlich mit Bäumen besetzt, zwischen denselben brennt in der Tiefe eine niedrige Wohnung, hinter welcher sich eine Kirche hoch und Feuerfest hervorhebt; zur Rechten scheinen die Wolken vom Mond erhellt der übrigens nicht sichtbar ist. Auch auf diesem Bilde hat der Maler keine Figuren angebracht.

Das Feuer ist vom Hrn. Friedrich überaus wohl beobachtet und dargestellt worden wie die Flammen an dem noch stehenden Sparrwerk des brennenden Gebäudes hinauf hüpfen, wie die Funken vom Winde getrieben davon fliegen und an die nahestehenden Bäume sich anhängen wie vom Feuer alle Gegenstände nach Maßgabe ihrer Entfernung mit immer mehr abnehmender Energie beleuchtet sind: alles dieses ist meistermäßig mit Kunst, Fleiß und Bequemlichkeit ausgedrückt.

- 5 Caspar David Friedrich, Böhmisches Landschaft mit See, Öl auf Leinwand, 68,5 × 102 cm. Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen, Inv. G 35a. Siehe Abb. 3. Börsch-Supan/Jähniß (Anm. Anh.-4), Kat.-Nr. 184; Bothe/Haussmann (Anm. Anh.-4), Kat.-Nr. 164.
- 6 Caspar David Friedrich, Brennendes Haus und gotische Kirche (Nachtlandschaft mit Waldbrand), Öl auf Leinwand, 61 × 88,2 cm, ehemals Weimar, heute Museum Georg Schäfer, Schweinfurt. Siehe Abb. 4. Börsch-Supan/Jähniß (Anm. Anh.-4), Kat.-Nr. 185; Bothe/Haussmann (Anm. Anh.-4), Kat.-Nr. 165.

*Viertes Gemälde*⁷

Ein Gewitter ist vorübergezogen und liegt noch dunkel auf entfernten Bergeshöhen; näher, oder eigentlich im Mittelgrunde ragt steil und spitz zulaufend ein Ge

[19^v]birgs-Gipfel hoch in die Luft, seine Seiten dampfen und aus der tiefen Schlucht welche sich um seinen Fuß herzieht steigen Nebel über die diesseitigen Tannenwipfel empor, der Vordergrund ist hell von der Sonne erleuchtet, es glänzt der benetzte Rasen, das noch feuchte Buchengebüsch in ihren Strahlen. An ein in der Mitte liegendes moosiges Felsstück gelehnt steht ein Reisender, sich umsehend nach dem Regenbogen der über dem nahen Berggipfel steht, die Wolken zerreißen allmählig und lassen hier und dort blauen Himmel durchblicken.

Schon aus der Beschreibung geht hervor welche schwere Aufgabe sich der Künstler in diesem seinem Werk gemacht wir sind ihm aber das Zeugniß schuldig er habe die Angezeigten Gegenstände im einzelnen betrachtet recht gut und der Natur gemäß ausgeführt, den Regenbogen jedoch ausgenommen welcher nicht vorzüglich gelungen scheint, desto besser ist hingegen die Luft.

Fünftes Gemälde.⁸

Nacht; im einsamen dichten Tannenwald, wo auf einigermaßen freyem Raume verfallne Trümmer

[20^f] einer gothischen Kirche stehen; sie werden von der Flamme eines kleinen nahe bey ihnen brennenden Feuers schwach erleuchtet und aus trüber Luft verbreitet der fast ganz hinter Wolken verborgene Mond⁹ mattes Licht über die stille Gegend. Auch dieses Stück ist weder mit

7 Caspar David Friedrich, Gebirgslandschaft mit Wanderer und Regenbogen (sog. Landschaft mit Mondregenbogen), Öl auf Leinwand, 70 × 102 cm, ehemals Weimar, heute Museum Folkwang, Essen. Siehe Abb. 5. Börsch-Supan/Jähning (Anm. Anh.-4), Kat.-Nr. 183; Bothe/Haussmann (Anm. Anh.-4), Kat.-Nr. 144.

8 Das Bild ist verschollen. Angabe nach Meyers Inventar von 1824: »Waldige Gegend beim Mondenschein, am Fuß eines alten Gemäuers brennt Feuer. 2' 4 ½ × 3' 6 ½«, ca. 60 × 75 cm, zit. in: Bothe/Haussmann (Anm. Anh.-4), Kat.-Nr. 145. Vgl. Werner Sumowski, Caspar-David-Friedrich-Studien, Wiesbaden 1970, Kat.-Nr. 473. Zu Identifikationsversuchen, die aufgrund der neuen Quelle nicht überzeugen können, siehe Abschnitt I des vorangehenden Aufsatzes.

9 Der Herzog von Sachsen-Gotha und Altenburg kritisierte an einem der nach Weimar gelangten Bilder Friedrichs den Mond, den »ein geschickter Landschafter für einen Schwalben ansah und abwischen wollte.« Herzog August von Sachsen-Gotha und Altenburg an Therese aus dem Winckel, Gotha 12.12.1810, in: Brief-

menschlichen Figuren noch mit Thieren staffirt: In betracht der Ausführung kann es für das Gelungenste gelten, ja die Behandlung ist untadellich; anspruchslos und zugleich meisterhaft. Die gedachte Ruine würde selbst einer Arbeit von Everdingen¹⁰ zur Zierde gereichen und der feuchte aus dem Tannenwald aufsteigende Dunst ist ebenfalls mit vollkommener Kunstfertigkeit dargestellt. Nicht weniger gut in ihrer Art ist auch die Luft gemalt. Wenn darum strenge Richter vormals an Gemälden des Hn Friedrich auszusetzen gefunden haben daß er der Behandlung der Öhlfarben unkundig sey, so kann ihn ein solcher Vorwurf gegenwärtig nicht mehr treffen, im Gegentheil will es uns scheinen die in seiner Gewalt stehende Technik wäre ausreichend selbst Meisterstücke [20^v] hervorzubringen und was etwa von dieser Seite noch gewünscht werden möchte wird bey feinerer Übung sich von selbst einfinden. Aber wir schätzen den Künstler schon seith geraumer Zeit seines höhern Talents seiner Eigenthümlichkeit wegen und vermöge dieser Theilnahme haben die eben angezeigten fünf Gemälde den Wunsch wieder recht lebhaft in uns erregt daß es ihm doch gefallen möchte ernstlich über die Lehre von den Gegenständen nachzudenken. Im Fach der Landschaftmalerey ist so wie im Fach der Figuren nicht alles was in der Natur erscheint auch werth nachgebildet zu werden. Von dieser, wir wollen nicht sagen fehlerhaften, jedoch gewiß nachtheiligen, nie zum eigentlich Schönen und Edeln führenden Art nun sind; der einförmige Tannenwald und die feuchte trübe Luft in dem fünften Gemälde; Im vierten die dunkeln über die Höhen auf welchen sie lagern fast nächtliche Schatten verbreitenden Gewitterwolken. Das zweyte sonst so liebliche Gemälde würde viel gewinnen im Fall die Luft von leichtem Gewölk [21^r] unterbrochen wäre, der Vordergrund kräftige breite Maßen von Felsen Gebüsch oder großen Bäumen hätte um den Mittelgrund und die Ferne gehörig zurückzuhalten. Der Regenbogen ist nur unter Bedingungen ein brauchbares Motiv für den Landschaftmaler, so ganz in voller Pracht und auf die Weise angebracht wie er im ersten und im vierten Gemälde erscheint, wird das Auge zu sehr von der Landschaft ab auf das bunte Bild gelenkt wodurch die Einheit der Wirkung verlohren geht.

wechsel eines deutschen Fürsten mit einer jungen Künstlerin (Herzog August von Sachsen-Gotha und Altenburg und Fräulein aus dem Winckel), hrsg. von Wolf von Metzsch-Schilbach, Berlin 1893, S. 288.

10 Vermerk mit Bleistift am Korrekturrand: »Everdingen«.

Wollte jemand gegen diese und die vorhergegangene Erinnerung einwenden, der Künstler sey wohl befugt das Spiel von Licht und Schatten und Gegensätzen dem höhern Zweck der Bedeutung zum Opfer zu bringen; so wären wir sogleich mit der Antwort gefaßt: wir würden nehmlich sagen. In jedem ächten Kunstwerk muß das Bedeutende deutlich seyn und das Ganze sich angenehm darstellen, denn die vollkommensten Werke in Aller Art von Kunst, sind es eben darum weil Bedeutung, Wohlform und Anmuth in ihnen sich vereinen, das Bedeutende schön und gefällig ist, das Gefällige und Schöne zugleich auch Bedeutung hat.

[21^v: *unbeschrieben*]

[22^f] *Elisa erweckt der Sunamitin Sohn.*¹¹ Nachdem Zweyten Buche der Könige. Kap: 4. Öhlgemälde mit Figuren ein wenig über Lebensgröße: Vom Hn. Prof: *Ferd: Jagemann*¹² in Rom Gemalt.

Wir gedenken billig dieses Werks als einer der erfreulichen Früchte von des Künstlers Aufenthalt in Rom, welche er nach seiner Zurückkunft gefällig dem hiesigen Publikum zur Schau aufstellte. Die Erfindung ist einfach nur aus drey Figuren bestehend in geschlossener Gruppe. Gesättigte Farben, zusammengehaltenes Licht geben dem Ganzen ein ernstes, feyerliches, dem Charakter der Darstellung gemäßes Ansehen: der Pinsel ist voll und frey, doch giebt es keine vernachlässigten oder wie der beschönigende Kunstausdruck sie nennt, aufgeopferte Partien indem sogar die wenigen aber mit vielem Geschmack angegebenen Nebenwerke rühmliche Sorgfalt erfahren haben.

11 Ferdinand Jagemann, *Erweckung des toten Knaben durch den Propheten Elisa*, 1807/1810, Öl auf Leinwand, 227 × 192 cm, Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen, Inv.-Nr. G 781. Das Bild sowie die nachfolgend besprochenen Werke Jagemanns wurden im Winter 1810 auf der Weimarer Kunstausstellung gezeigt. Vgl. E.B., *Professor Jagemann's neueste Gemälde*, in: *Journal des Luxus und der Moden* 26 (1811), S. 22–24. Vgl. auch Goethes Nekrolog auf Jagemann: »Eine bedeutende Frucht seines dortigen Aufenthalts [in Italien] ist: die Erweckung des toten Knaben durch den Propheten Elisa, in Gegenwart der Mutter: Figuren über Lebensgröße, und noch jetzt dem Auge eines jeden beschauenden Kenners ausgesetzt.« MA 13,1, S. 344.

12 Ferdinand Jagemann (1780–1820), Historienmaler und Porträtist, Bruder der Weimarer Hofschauspielerin Caroline Jagemann (von Heygendorff). Von August 1806 bis Ende Juli 1810 mit herzoglichem Stipendium in Rom, wurde er im November 1810 Professor an der von Johann Heinrich Meyer geleiteten Herzoglichen Freien Zeichenschule in Weimar.

Noch liegt uns ob von zwey Hauptsachen zu reden, nemlich von der Zeichnung und von dem Ausdruck der Figuren. In Hinsicht auf die genannten beyden Eigenschaften ist der Knabe am besten gelungen, seine Formen sind voll, zierlich fließend auch wußte

[22^v] unser Künstler ihnen durch Behandlung eine gefällige Weichheit zu ertheilen, am Kopf bemerkt man reine schöne Züge, der Prophet legt ihm seine Hand auf und eben erschließen sich die Augen öffnet sich der Mund Athem zu hohlen. Am Propheten drücken sowohl die allgemeinen Formen der Gestalt als der Kopf einen würdigen Charakter aus; – Er kniet, hat aber Augen und Hand im Gebet gen. Himmel gerichtet. Frohes Erstaunen äußert ihrer Seiths die Sunamitin welche auf dem einen Knie ruhend den Sohn in ihren Armen hält und das wiederkehrende Leben im Gesicht desselben wahrnimt.

Zur Begleitung dieses großen Bildes hatte Hr. Jagemann nach den fleißig und mit Kraft ausgeführten Kopf eines alten bärtigen Manns¹³ nebst zwey Bildnißen hübscher junger Römerinnen¹⁴ aufgestellt. Die Eine im Hausgewand, die Guittarra in der Hand recht reizend nachlässig und unbefangen unter einer Weinlaube sitzend, hat

[23^r] uns vorzüglich wohlgefallen. Der Andern im blauen Feyertagskleid, die Hand gegen die Brust, das Gesicht über die rechte Schulter nach dem Zuschauer gewendet waren hingegen im Publikum die meisten Stimmen günstiger.

Noch sahe man mit Vergnügen die hübsche Copie einer Madonna mit dem Kinde von Rafael im Pallast Colonna zu Rom,¹⁵ ein wenig bekanntes Gemälde aus den Jugendjahren des großen Künstlers, hell colorirt mit wenig Schatten aber von wunderbarer Anmuth und jungfräulicher Zartheit.

[23^v: *unbeschrieben*]

[24^r] Von den Szenen aus Schillers Dramatischen Werken welche der hiesige Kupferstecher Hr Müller¹⁶ in illuminirten Blättern herausgiebt

13 Möglicherweise Jagemanns Studie eines alten Mannes im Profil, schwarze und weiße Kreide auf Papier, 250 × 243 mm, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlung, KK 6817.

14 Nicht ermittelt.

15 Nicht ermittelte Kopie nach der Madonna Colonna von Raffael Sanzio, 1508, Öl auf Holz, 77,5 × 56,5 cm, bis 1827 im Palazzo Colonna, Rom, heute in der Gemäldegalerie Berlin.

16 Johann Christian Ernst Müller (1766–1824). Zeichner und Kupferstecher. Seit 1788 Unterlehrer an der Herzoglichen Freyen Zeichenschule Weimar. Müller gab

ist nun schon das vierte Stück beendigt. Mit Wallensteins Lager nach Krause¹⁷ fing diese Unternehmung an und dieses erste Blatt erhielt so vielen Beyfall wie wohl nicht leicht jemand voraus zu erwarten gewagt haben würde. Das zweyte Blatt: Thekla und Seni im astrologischen Thurm, und, das dritte wie Wallenstein den Max und die Thekla trennt, beyde nach Zeichnungen von Nahl,¹⁸ fanden hingegen weniger Theilnahme, obschon sie in Hinsicht auf Kunstverdienst vor jenem ersten Blatt unläugbare Vorzüge haben. Das vierte Blatt von dem wir eigentlich reden wollen stellt den Wilhelm Tell¹⁹ dar, dem Schiff des Landvogts entsprungen und auf die Höhe gelangt wo Hirten ihn gewahr

ab 1808/1809 eine Folge mit kolorierten Radierungen zu Schillers Trauerspielen in sieben Blatt heraus. Siehe die Ankündigungen der ersten beiden Blätter im *Journal des Luxus und der Moden* 24 (1809), S. 99–101 und 778–780.

- 17 Johann Christian Ernst Müller nach Georg Melchior Kraus (1737–1806), Illustration zu Wallenstein/Wallensteins Lager, 1. Auftritt, um 1809, kolorierte Radierung, 427 × 545 mm, Exemplar in der Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlung, KGr 1982/00565. Kraus' Ausführung in Öl wurde bereits im Programm der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung 1806, S. VI besprochen.
- 18 Johann Christian Ernst Müller nach Johann August Nahl d.J. (1752–1825), Illustration zu Schillers Wallenstein/Die Piccolomini, Bez. in Mitte: »Thekla und Seni./Die Piccolomini Act: III«, erschienen 1809, kolorierte Aquatintaradierung, 625 × 455 mm, Exemplar in der Klassik Stiftung Weimar: KGr 1991/0006. Sowie dies., Wallenstein trennt Max Piccolomini und Thekla, kolorierte Aquatintaradierung, Bez. unten Mitte »Scheidet! Wallensteins Tod. Aufzug III.«, 1810, kolorierte Aquatintaradierung, 590 × 460 mm, Exemplar in der Klassik Stiftung Weimar, KGr 1983/00126. Zu den Entwürfen Nahls siehe: *Die Künstlerfamilie Nahl. Rokoko und Klassizismus in Kassel*, hrsg. von Ulrich Schmidt. Bearb. von Sabine Fett und Michaela Kalusok, Kassel 1995, S. 100f.
- 19 Christian Gottlob Hammer nach Carl Ludwig Kaaz, »Ich bin befreyt!« (Wilhelm Tell, V. Akt, 1. Szene), kolorierte Aquatintaradierung, 488 × 630 mm. Exemplar in der Klassik Stiftung Weimar, KGr 1983/00585. Im Unterschied zu den vorangegangenen Radierungen der Folge fungierte Müller nur als Herausgeber. Meyer geht bezeichnenderweise nur auf die Erfindung von Kaaz, nicht auf die druckgraphische Qualität des Blattes ein, da offenbar noch kein Abzug vorlag (vgl. die anonyme Besprechung im Sommer 1811: *Scenen aus F. von Schillers Werken*, herausgegeben von C. Müller. Viertes Blatt. Wilhelm Tell, in: *Journal des Luxus und der Moden* 26 (1811), S. 512f.). Der Grund, weshalb die Radierung schon vor ihrer Fertigstellung bzw. vor ihrem Erscheinen von Meyer besprochen werden sollte, könnte in dem Wunsch nach einer Würdigung des 1810 verstorbenen Kaaz und nach einer Unterstützung des an der Zeichenschule angestellten Müller liegen.

werden, nach einem trefflichen Öhlgemälde²⁰ des rühmlich bekannten vor einiger Zeit aber verstorbenen Hn. Kaatz,²¹ welcher als Landschaftsmaler die Gegend zum Hauptgegenstand seines Werks ge [24^v] macht, die Figuren hingegen als Staffage behandelt hat. Mit gutem Bedacht hielt sich der Künstler hier nahe an die Wirklichkeit, d. h. er ahmte, jedoch ohne sich einer Scrupulösen Treue zu überlaßen, die Gegend des Urner Sees nach wo der Sage zufolge der Vorfall sich soll begeben haben, denn es würde sehr schwer gewesen seyn sich eine mehr romantische Situation auszudenken als jene mächtigen Gebirge, über Wolken ragende Gletscher, samt der tiefen Kluft zwischen ihnen worinn sich der sturmbewegte See hinzieht und alles dieses noch verschönt durch eine kräftige Vegetation welche in dem Gemälde des Hn. Kaatz den reichen, sehr anmuthig gedachten Vordergrund rechtfertigt.

[25^r] Zehn Umriße, Gegenstände aus Goethe's Schauspiel *Götz v. Berlichingen* darstellend von Hn. Pffor²²

- 20 Carl Ludwig Kaaz, »Ich bin befreit!« (Tell verlässt das Schiff des Landvogts), entstanden 1809, Öl auf Leinwand, im 19. Jahrhundert in Besitz der großherzoglichen Kunstsammlungen Weimar, gilt als verschollen. Vgl. Bothe/Hausmann (Anm. Anh.-4), S. 244 f.
- 21 Carl Ludwig Kaaz (1773–1810). Seit 1796/97 in Dresden ansässiger Landschaftsmaler, stand seit 1800 mit Goethe in Kontakt. Mehrere Zusammenreffen mit ihm zwischen 1807 und 1809, wobei er Goethe Zeichenunterricht erteilte. Das gemeinsame Projekt einer Illustration der »Italienischen Reise« auf Grundlage von Goethes Zeichnungen zerschlug sich durch Kaaz' frühen Tod am 14.7.1810. Meyer rezensierte Kaaz bereits 1809: Nachricht von Gemälden und Zeichnungen des Landschaftsmalers, Herrn Kaatz aus Dresden, welche in Weimar ausgestellt waren, in: *Journal des Luxus und der Moden* 24 (1809), S. 488–491. Zu Kaaz siehe mit weiterführender Literatur: Markus Bertsch, Art. Carl Ludwig Kaaz, in: *Goethe-Handbuch. Supplemente 3: Kunst*, hrsg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart und Weimar 2011, S. 491–493.
- 22 Franz Pffor (1788–1812), Zehn Umrisszeichnungen nach Goethes *Götz von Berlichingen*, Bleistift auf bräunlichem Papier, Klassik Stiftung Weimar, Goethe-Nationalmuseum. Schuchardt I, S. 280, Nr. 0499/0001–0010. Meyers Rezension der Pffor'schen Götz-Illustrationen ist der früheste Beleg für die Würdigung eines Werks aus dem unmittelbaren Kontext des 1809 gegründeten Lukasbundes. Die Zeichnungen entstanden im Winter 1809/10 in Wien. Pffor übersandte sie am 5.4.1810 von Frankfurt aus an Goethe. Zu Pffor und Goethe siehe Markus Bertsch, Art. Franz Pffor, in: Beyer/Osterkamp (Anm. Anh.-21), S. 537–540.

Es spricht sich in diesen Bildern nicht nur ein sehr ächtenswerthes Kunsttalent, sondern auch ein redliches ernstes Bemühen aus. Jenes erscheint theils in der manigfaltigen Verschiedenheit der Compositionen um in dem Reichthum an Nebenwerken womit der Künstler seine Entwürfe gezieret; theils in der vielfachen Abwechslung natürlicher Stellungen und Charaktere: dieses in dem sorgfältigen Studium über das altdeutsche Costüme im Fleiß in der Zartheit und man könnte hinzusetzen Unschuld womit die Umriße gezeichnet sind.

Wollten wir die einzelnen besonders gelungenen Stellen aus jeder Zeichnung anzeigen so würde solches zu einer dem gegenwärtigen Zweck nicht angemessenen Weitläufigkeit führen. Genug: der Gehalt des Werks berechtigt uns zu dem Wunsch daß es in Kupfer gestochen und dadurch bekannter werden möchte.

Solches geschieht nun wirklich mit einer Anzahl anderer Blätter, ebenfalls Umriße von Hn Retzsch²³ in

[25^v] Dresden verfertigt, wozu der Stoff aus Goethe's Faust genommen ist. Der Abdruck einer bereits fertigen Platte den wir gesehen, verspricht sehr viel gutes vom ganzen Werk. Gefällige Darstellungen gut gehaltene Charaktere und Lebhaftigkeit des Ausdrucks.

Nicht geringeres Talent als die Herren Pforr und Retzsch, beweißt auch Hr Nauwerck²⁴ aus Ratzeburg in Sechs ungemein ausführlich theils auf

Frank Büttner, Der konservative Rebell. Franz Pforrs Zeichnungen zu Goethes »Götz von Berlichingen«, in: Bedeutung in den Bildern. Festschrift für Jörg Traeger, hrsg. von Karl Möseneder und Gosbert Schüßler, Regensburg 2002, S. 9–38.

- 23 Vermerk mit Bleistift am Korrekturrand: »Retzsch«. – August Moritz Retzsch (1779–1857), Illustrationszyklus zu Goethes Faust. Die Folge erschien 1814 in Form von Umrissradierungen. Goethe sah die Zeichnungen am 20.9.1810 in Dresden. Meyer erwähnt erste Abzüge in einem Brief an Böttiger, Weimar, 13.11.1810 (Abdruck in Karl August Böttiger, Literarische Zustände und Zeitgenossen [1839], Nachdruck Frankfurt am Main 1972, Bd. 2, S. 298–301). Lit.: Viola Hildebrand-Schat, Zeichnung im Dienste der Literaturvermittlung. Moritz Retzschs Illustrationen als Ausdruck bürgerlichen Kunstverstehens, Würzburg 2004 (= Epistemata Literaturwissenschaft 511).
- 24 Ludwig Gottlieb Carl Nauwerck (1772–1855), Kammersekretär in Ratzeburg und dilettierender Zeichner. Als solcher 1800–1805 Einsender zu den Weimarer Preisaufgaben. Lit.: Alfred Bergmann, Goethe und Nauwerck, in: Jahrbuch der Sammlung Kippenberg 6 (1926), S. 306–317.

graues theils auf braunes Papier getuschten und mit Weiß aufgehöhten Zeichnungen welche ebenfalls Scenen aus Faust darstellen.²⁵ An geistreichem Ausdruck der Leidenschaften richtig und fein ausgedachten Beziehungen der Figuren aufeinander etc. stehen diese Blätter keineswegs hinter denen der genannten Künstler zurück, und, sollte uns zugemuthet werden die Arbeiten von allen dreyen gegen einander zu stellen und darüber zu Urtheilen,²⁶ so würden wir sagen Hr. Pfforrscheine in seinen Zeichnungen den Zeit und National-Charakter die altritterliche deutsche Einfalt und Derbheit am besten dargestellt zu haben. Das Bild des Hn. Retzsch

[26^r] deute auf allgemeinere Geschmacksbildung des Künstlers: weniger um das Detail der Costüme besorgt bezwecke er mit desto mehr Freyheit das Gefällige und die Malerische Wirkung der Figuren. Hr. Nauwerck an seinem Ort erscheine im Ganzen eben so geistreich ja er dürfte zuweilen das Einzelne am glücklichsten ergriffen haben dagegen besäßen die beyden andern mehr und zwar Hr. Retzsch am meisten Fertigkeit.

- 25 Nauwercks Sepiazeichnungen zu Faust entstanden 1810 und 1811 (vgl. Goethe, Tag- und Jahreshefte 1811). Die Goethe 1810 vorgelegte Folge wurde auf dessen Vermittlung hin 1811 an die Prinzessin Karoline von Mecklenburg-Schwerin (siehe die Anm. 118 zum Aufsatz) verkauft und ist verschollen. Erhalten ist eine Walpurgisnacht (Faust und Mephisto auf dem Blocksberg), Feder und Pinsel, Tusche und Deckweiß über Bleistift, um 1811, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt. Eine lithographierte Folge mit Faust-Illustrationen Nauwercks erschien zwischen 1826 und 1830 in zwölf Lieferungen, deren erste Lieferung von Meyer, die zweite Lieferung von Goethe in ›Über Kunst und Alterthum‹ positiv rezensiert wurde (Band 6, Heft 1, S. 155–157 = FA I 22, S. 369 und Band 6, Heft 2, S. 428–429 = FA I 22, S. 514).
- 26 Die abschließende Beurteilung stimmt mit Goethes Ansichten über die drei Illustrationsprojekte überein, systematisiert diese aber in der für Meyer typischen prägnanten Weise. Wie bei Goethe ist eine Präferenz für Retzsch feststellbar, Pffors altdentscher Illustrationsstil wird toleriert und Nauwercks Kleinteiligkeit mit nachsichtigem Wohlwollen beurteilt. Vgl. Goethe an Carl Friedrich von Reinhard, 7.10.1810 (zu Pffor), Goethe an Cotta, Konzept vom 6.11.1810 (zu Nauwerck), Goethe an Cotta, 16.11.1810 (zu Retzsch). Zu den drei Folgen siehe mit weiterführender Literatur: Markus Bertsch, Wirkung und Rezeption Goethes in der zeitgenössischen Kunst, in: Beyer / Osterkamp (Anm. Anh.-21), S. 219–264, hier: S. 230 f., 236–238, 244–248.

Zwey von Herrn Hammer²⁷ in Dresden nach Entwürfen eines Liebhabers ausgeführte Sepiazeichnungen (Prospekte böhmischer Ortschaften.)²⁸ liegen vor uns und sind so ungemein reinlich, fleißig und schön gearbeitet daß wir ihrer gerne, ja mit einiger Vorliebe gedenken. Lüfte besonders haben wir nur selten in einfarbigen Zeichnungen so leicht heiter und meistermäßig behandelt gesehen; Hügel des Mittelgrundes und wie sich die Umriße derselben luftig gegen den Horizont abschneiden ebenfalls.

[26v] Nicht geringeres Lob verdient eine sehr niedliche Copie eben dieses Künstlers in Gouachfarben nach einem niederländischen Öhlgemälde.²⁹ Das weiche Colorit, der verbindende Ton des Ganzen, die sorgfältige Ausführung, die Wahrheit der Beleuchtung, welche das Original schätzbar machen sind vortrefflich und ohne Spur von peinlicher Mühe nachgeahmt.

Hr Hofbildhauer Weißer³⁰ von deßen Arbeiten sonst in diesen Blättern schon öftere Erwähnung³¹ gethan worden; verfertigte im vergangenen

27 Vermerk mit Bleistift am Korrekturrand: »Hammer«. – Christian Gottlob Hammer (1779–1864), Landschaftszeichner und Kupferstecher, tätig in Dresden, seit 1816 Mitglied und seit 1829 außerordentlicher Professor der Dresdner Akademie. Goethe sammelte die Landschaften des Künstlers und hatte ihn 1810 in seinem Atelier in Dresden besucht. Siehe Anke Fröhlich, *Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Landschaftsmaler, -zeichner und -radierer in Dresden, Leipzig, Meißen und Görlitz von 1720 bis 1800, Weimar 2002, S. 190–194.

28 Nicht ermittelt.

29 Möglicherweise Christian Gottlob Hammer nach Meindert Hobbema (1638–1709), *Holländische Dorfstraße*, Aquarell über Graphit mit Anteilen von Gouache, Bezeichnung am unteren Rand: »Hammer del à Potter Dresde: 1810 [oder: 1820]«, Klassik Stiftung Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Schuchardt I, S. 269, Nr. 0370. Für die Diskussion der nicht eindeutig lesbaren Jahresangabe, die seit Schuchardt mit 1820 angegeben wird, danke ich Thomas Degner und Alexander Rosenbaum. Die Neuzuschreibung der Vorlage an Hobbema liegt einem Passepartoutvermerk von Hans Voss zugrunde.

30 Carl Gottlieb (auch Gottlob) Weißer (1780–1815), Bildhauer, Schüler Friedrich Tiecks, seit 1802 in Weimar, 1807 Nachfolger von Martin Gottlieb Klauer als Hofbildhauer. Goethe nahm an Weißers Schicksal intensiv Anteil.

31 Goethe im Namen der vereinigten Kunstfreunde, *Siebente Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1805*, in: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* 1/1 (1806), S. I–XII, hier: S. IX; W.K.F., *Unterhaltungen über die Gegenstände der bildenden Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstaus-*

Sommer ein Brustbild in Lebensgröße von der Prinzessin Caroline von Weimar³² nunmehr vermählter Erbprinzeßin von Meckelnburg Schwerin,³³ und hat dadurch sein Talent für dieses Fach auf's neue rühmlich beurkundet.

Wir beschließen diese Anzeige indem wir noch der Mignaturbildniße des Hn. Maler Raabe³⁴ aus Schlesien Meldung thun: Er hat bey uns verschiedene dergleichen

[27r] Werke gemalt. Brustbilder, halbe und sogar ganze Figuren die letztern mit sehr anmuthig erfundenen landschaftlichen Gründen geziert. An allen ist die Ausführung zart, das Colorit lebhaft, und die individuellen Gesichtszüge derdargestellten Personen meistens glücklich aufgefaßt.

stellungen, in: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung 4 (1807), Beilage, S. I–XII, hier: S. V; W.K.F., Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen, in: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung 5 (1808), S. I–VIII, hier: S. I.

- 32 Die Büste konnte nicht ermittelt werden. Siehe auch Meyer an Goethe, Weimar, 3.4.1810, in: Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer, hrsg. von Max Hecker, Bd. 2, Weimar 1919 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft 34), S. 275: »Das Werk scheint leidlich zu gelingen und die Ähnlichkeit ziemlich wohlgetroffen.«
- 33 Prinzessin Karoline Luise von Sachsen-Weimar-Eisenach (1786–1816) heiratete am 1.7.1810 den späteren Erbgroßherzog Friedrich Ludwig von Mecklenburg-Schwerin in Weimar.
- 34 Carl Joseph Raabe (1780–1849), Porträt- und Miniaturmaler, besuchte Goethe mehrfach, darunter im Oktober/November 1810. Im Jahr 1819 wurde Raabe von dem preußischen Staatsrat Schultz nach Italien geschickt, um dort in Anschluss an Goethes ›Zur Farbenlehre‹ die antiken Gemälde zu kopieren. Ab 1829 war Raabe Lehrer, 1841 Professor an der Kunstschule in Breslau. Lit.: Wolfgang Baumgart, Ein Maler der Goethezeit: Karl Joseph Raabe, in: Daß eine Nation die ander verstehen möge. Festschrift für Marian Szyrocki zu seinem 60. Geburtstag, hrsg. von Norbert Honsza und Hans-Gert Roloff, Amsterdam 1988 (= Chloe 7), S. 35–52.



*Abb. 2. Caspar David Friedrich, Landschaft mit Regenbogen
(nach ›Schäfers Klagelied‹ von Goethe), 1810, Öl auf Leinwand,
59×84,5 cm, ehemals Kunstsammlungen Weimar, seit 1945 verschollen.
Abbildung nach einem Lichtdruck, Klassik Stiftung Weimar.*



Abb. 3. Caspar David Friedrich, Böhmische Landschaft mit See, 1810, Öl auf Leinwand, 68,5 × 102 cm, Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen, Inv. G 35a.



*Abb. 4. Caspar David Friedrich: Nachtlandschaft mit Waldbrand
(Brennendes Haus und gotische Kirche), 1810, Öl auf Leinwand,
61 × 88,2 cm, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt.*



Abb. 5. Caspar David Friedrich: Gebirgslandschaft mit Wanderer und Regenbogen (sog. ›Landschaft mit dem Mondregenbogen‹), 1810, Öl auf Leinwand, 70 × 102 cm, Museum Folkwang, Essen.



*Abb. 6. Caspar David Friedrich: Mond über dem Riesengebirge
(Bergkette mit Mond), 1810/1811, Öl auf Leinwand, 47,5 × 167 cm,
Fragment, ursprüngliches Format ca. 110 × 170 cm,
Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen.*



*Abb. 7. Caspar David Friedrich: Kreuz an der Ostsee, 1815,
Öl auf Leinwand, 45 × 33,5 cm, Berlin, Schloss Charlottenburg.*



*Abb. 8. Ludwig Emil Grimm: Kreuz bei Terracina, 1816,
Radierung, 16 × 23,4 cm, Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen.*