

exempla aethetica

Annelore Rieke-Müller

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Romantische Naturforschung –
Bildmacht und der Brennstoff der Politik

frommann-holzboog

CASPAR DAVID FRIEDRICH

exempla aethetica 3

frommann-holzboog

Annelore Rieke-Müller

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Romantische Naturforschung –
Bildmacht und der Brennstoff der Politik

Stuttgart-Bad Cannstatt 2026

INHALT

Vorwort	9
1. Einleitung	11
1.1 Einführung und Forschungsstand	11
1.2 Fragestellungen	17
2. Naturkonzepte um 1800	18
2.1 Physikotheologie und die ältere Naturphilosophie	18
2.2 Romantische Naturphilosophie	24
2.3 Schleiermacher und die Frühromantik	30
3. Schelling, Friedrich und die romantische Naturforschung	37
3.1 Schelling und Friedrich	37
3.2 Schelling, Ossian und das Licht	42
3.3 Runge	45
3.4 Andere Übermittlungswege	48
3.5 Konzepte der romantischen Naturforschung	53
4. Die Freiheit in der Natur	59
4.1 Ossianisches Licht	59
4.2 Fluide Pänomene als Subjekte	64
4.3 Zyklen des Lebens: Werden, Vergehen und Zerstörung	73
5. Der politische Ossianismus um 1800 und Friedrich	79
5.1 Das Erhabene des Nordens	79
5.2 Perfektibilität und Glaube: gotische Ruinen und Kreuze	83
5.3 Hünengräber und Eichen	87
5.4 Bäume	91
5.5 Raum und Zeit	94

5.6	Funktionale Kunstlandschaften und Bildmacht	104
5.7	Friedrichs Kreis um 1806	106
6.	Der „Phöbus“-Kreis 1807–1809	109
6.1	Die Zeitschrift	109
6.2	Der Maler und der Betrachter seiner Werke	125
6.3	Der „Tetschener Altar“ (1808)	133
6.4	1809: Das Ende der „Phöbus“-Gruppe	139
7.	Friedrichs politische Kunst 1810–1814	144
7.1	„Der Mönch am Meer“ (1808–1810) und „Abtei im Eichwald“ (1810) im Bilderkrieg	144
7.2	Die „Regenbogen“-Bilder (1810)	169
7.3	1809: ein Blick zurück.	176
7.4	„Morgen im Riesengebirge“ (1810/11)	192
7.5	Weimar 1811	196
7.6	Offen gegen Napoleon	201
7.7	Freiheitskrieg 1813/14	217
7.8	1814: Die Ausstellungen in Dresden, Leipzig und Berlin	223
8.	Nach dem Krieg (1815–1820)	228
8.1	1815: An der Ostsee	228
8.2	Politische Restauration	233
8.3	Friedrichs „Altdeutsche“	244
8.4	Schlaffheit: „Altdeutsche“, „neue Deutsche“ und die Dynamik der Natur	264
8.5	Schlaffheit und Hoffnung: Kunst um 1818	273
8.6	„Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ (1818)	282
8.7	„Klosterfriedhof im Schnee“ (1818/19)	288
8.8	Friedrich und Carus – Missverständnis oder Freundschaft zum gegenseitigen Nutzen?	291
8.9	Dresden 1820: Friedrichs Motive in der Kritik	296
8.10	Der Zarenhof als Kunde	307
8.11	Ein Blick zurück: 1815 und der Staub des Tambora	315
8.12	„Der Wanderer über dem Nebelmeer“ (um 1818/19)	319
8.13	Preise, Käufer und Sammler um 1820	323

9.	Die 1820er Jahre und die Grenzen der Landschaftsmalerei . . .	327
9.1	„Ein gescheitertes Schiff“ und Dresden 1822	327
9.2	Friedrich und Dahl	330
9.3	Bewegung und Stillstand	335
9.4	Der siebenteilige Lebensalter-Zyklus (1826)	365
9.5	Zwischen Rückzug und Provokation: Friedrich und Reimer	368
9.6	Wassilij Schukowski und Maximilian Speck	372
10.	Restauration und Revolution um 1830	381
10.1	Versehrtes Leben	381
10.2	Transparente romantische Naturphilosophie	391
10.3	Konfession und Perfektibilität	394
10.4	Stufen des Lebens	402
10.5	„Das Große Gehege“ (1832)	415
10.6	Drei Farben, zwei Linien	417
11.	Resümee eines Malers	420
11.1	Friedrichs „Äußerungen“	420
11.2	Tränen im Mond, Schreie in den Wolken	422
11.3	Tragödien der Landschaft	424
12.	Alter Kampf und Streit, neuer Kampf und Streit – Die Malerpalette, das Wasser und das Ende eines Künstlerlebens	429
13.	Nachleben	432
	Quellen- und Literaturverzeichnis	437
	Ungedruckte Quellen	437
	Gedruckte Quellen	437
	Zeitschriften mit Rezensionen	444
	Literatur	445
	Abbildungen	479
	Abbildungsverzeichnis	497

VORWORT

Das vorliegende Buch entwickelte sich aus meiner Beschäftigung mit dem Phänomen der „altdeutschen Tracht“ in Friedrichs Werk für eine andere Publikation. Aus den Vorarbeiten ergaben sich schnell Fragen, die tief in die Friedrich-Forschung führten. Als Historikerin, die sich bisher vor allem mit der Wissensgeschichte des 17. bis 19. Jahrhunderts befasst hatte, war ich mit einer disparaten, teils sehr kontrovers geführten Forschungslage konfrontiert. Aufgrund einiger neuerer kunsthistorischer Arbeiten entschloss ich mich, einen Beitrag zu leisten, der verstärkt historische und bisher weniger beachtete wissenschaftshistorische Aspekte berücksichtigt. Diese Analyse gibt nicht nur bisherigen naturphilosophischen Zugängen mehr Raum, sondern interpretiert auch die romantische Naturforschung als Klammer aller Aspekte. Einige Publikationen anlässlich des Friedrich-Jubiläums 2024 konnten noch berücksichtigt werden.

Für Diskussionen in der Anfangszeit meiner Beschäftigung mit dem Werk Caspar David Friedrichs danke ich Prof. Werner Busch, Berlin, und Prof. Hubertus Gäßner, Hamburg. Prof. Dietrich von Engelhardt (†), Karlsruhe, ermutigte mich, die romantische Naturforschung als Leitidee aufzugreifen. In den Monaten vor seinem Tod nahm er es noch auf sich, zwei Fassungen der ersten Kapitel zu lesen.

Dr. Horst Knöckel (†), Hannover, ermöglichte mir durch seine astronomischen Berechnungen und Visualisierungen manche Einsicht in die Himmelsdarstellungen des Malers. Prof. Christian von Savigny, Greifswald, bin ich dankbar für die Erörterung vulkanischer Phänomene im Jahr 1809 in Deutschland, ebenso Dipl.-Meteorologe Thomas Seiler, Bremen, der die Wolkenformationen in einigen Werken Friedrichs bestimmte.

Zur Entstehung des vorliegenden Buches trug nicht zuletzt die jahrelange und unbeirrbar unterstützung durch meinen lieben Mann, Dr. Siegfried Müller, bei, der mich bei meinen Wanderungen durch schwieriges wissenschaftliches Gelände begleitete und manche Hinweise zu geben vermochte. Auch der Familien- und Freundeskreis blieb in den letzten Jahren nicht von Erörterungen verschont und reagierte geduldig und aufmunternd.

Schließlich danke ich dem Verlag frommann-holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt, für die Übernahme der Publikation in die Reihe *exempla aethetica* sowie für die anhaltende und engagierte Betreuung durch das Lektorat.

Oldenburg, im Herbst 2025

1. EINLEITUNG

1.1 Einführung und Forschungsstand

Der Landschaftsmaler Caspar David Friedrich (1774–1840) wurde in eine Lichtzieherfamilie in Greifswald in Schwedisch-Pommern geboren. Nach anfänglichem Zeichenunterricht dort war er von 1794 bis 1798 Student an der Kunstakademie in Kopenhagen. Anschließend lebte er in Dresden, zunächst als Schüler an der dortigen Kunstakademie, schließlich als freier Künstler. Sein Werk erregte zu seinen Lebzeiten Aufsehen, geriet jedoch in den letzten Jahren seines Lebens ins Abseits. Als unzeitgemäß eingeschätzt, war der Künstler in den Jahrzehnten nach seinem Tod weitgehend vergessen. Erst in den Jahren um 1900 erfolgte die Wiederentdeckung Friedrichs als einer der wichtigsten Maler der Romantik.¹

Schon die zeitgenössische Rezeption seiner Werke reichte vom enthusiastischen Lob über Friedrichs neue Landschaftskunst bis zum Vorwurf des „Mystizismus“.² Inzwischen ist die Forschungsliteratur kaum noch zu überschauen.³ Die Vielfalt der

1 Dieser Rezeption geht Scholl: *Revisionen* ausführlich nach.

2 Vgl. zu diesem Thema Busch: *Zu Verständnis und Interpretation* und ders.: *Ästhetik*, S. 46; Kirves: *Visiönäre Erkenntnis* und H. Frank: *Aussichten*. Als Rezensionsorgan ist bis 1816 vor allem das überregional verbreitete „Journal des Luxus und der Moden“ eine wichtige Quelle, das der Verleger Friedrich Justin Bertuch (1747–1822) ab 1786 in Weimar herausgab. Noch während der napoleonischen Zeit ergänzten die ähnlich konzipierte „Zeitung für die elegante Welt“ aus Leipzig (ab 1801) und das „Morgenblatt für gebildete Stände“ aus Stuttgart (ab 1807) die Berichte über die bildenden Künste der Zeit.

3 Aus der umfangreichen Forschungsliteratur seien hier nur genannt das von H. Börsch-Supan und Jähning herausgegebene *Werkverzeichnis von 1973*, zur Forschung bis in die 1970er Jahre: ebd., S. 55ff.; Hinz (Hrsg.): *In Briefen und Bekenntnissen*; Hoch (Hg.): *Unbekannte Dokumente*; Eimer (Hg.): *Kritische Edition*; Zschoche (Hrsg.): *Briefe*. Zu Motiven von Friedrichs Reisen nach Schwedisch-Pommern und Rügen siehe ders.: *Rügen*, zu Motiven aus der Sächsischen Schweiz Hoch: *Sächsische Schweiz*. Wichtige, größere Teile des Werkes thematisierende Arbeiten sind Sumowski: *Caspar David Friedrich-Studien*; Rautmann: *Landschaft als Sinnbild*; Fiege: *Caspar David Friedrich*, die eine insgesamt konzise Zusammenstellung und Interpretation der Werke Friedrichs nach damaligem Forschungsstand und einen Überblick über die Forschung bis in die 1970er Jahre bietet; Koerner: *Landschaft und Subjekt*; Rzucidlo: *Rückenfigur*; Schmied: *Zyklus*; Busch: *Ästhetik*; Frank: *Aussichten*;

sich zum Teil diametral gegenüberstehenden Ansätze und Deutungen liegt zum einen an der Quellsituation. So sind nur wenige Äußerungen des Malers selbst überliefert, während die Titel seiner Bilder spätere Zuschreibungen sind oder anlässlich ihrer Ausstellung zu seinen Lebzeiten von anderen gewählt wurden.⁴ Viele Werke Friedrichs sind zudem verschollen oder zerstört, manche Datierung unsicher. Die Forschung ist deshalb vielfach auf die Analyse der Darstellungen selbst und auf Indizien angewiesen. Diese Situation öffnete das suggestive Werk Friedrichs jedoch in erheblichem Maße für Interpretationen, die aus dem jeweiligen Zeitzusammenhang entstanden. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde es als Ausdruck tiefer Religiosität, aber auch als nationale, nordisch-germanische und sogar völkisch-arische Kunst interpretiert.⁵ Seit den 1950er Jahren betonten Teile der Forschung vor allem die protestantische Frömmigkeit des Künstlers und seine melancholische Persönlichkeit.⁶ Das gilt insbesondere für das Werkverzeichnis von 1973, welches die einzelnen Darstellungen ikonographisch analysierte, und für Börsch-Supans spätere Publikationen. Darin führt er dessen Bildmotive im Wesentlichen auf die Verarbeitung von Kindheitserlebnissen Friedrichs zurück, den frühen Verlust der Mutter und den Tod des älteren Bruders durch Ertrinken bei dem Versuch, ihn zu retten.

Gaßner (Hg.): *Erfindung der Romantik*; Noll: *Physikotheologie*; W. Hofmann: *Naturwirklichkeit*; Märker: *Geschichte als Natur*; Scholl: *Neue Sinnbildkunst* und ders.: *Caspar David Friedrich und seine Zeit*; H. Börsch-Supan: *Gefühl als Gesetz*; G. Spitzer: *In der Dresdner Galerie*; Hinrichs: *Künstler des Nordens*; Grave: *Caspar David Friedrich*; Staatliche Kunstsammlungen Dresden u. Nationalmuseum Oslo (Hg.): *Dahl und Friedrich*; Cahen-Maurel: *Romantiser le monde*; Amstutz: *Nature and the Self*; F. Richter: *Der Landschaftsmaler*. Siehe jetzt auch die Ausstellungskataloge Bertsch/Grave (Hg.): *Kunst für eine neue Zeit*; Verwiebe u. Gleis (Hg.): *Unendliche Landschaften*; Staatliche Kunstsammlungen Dresden et. al. (Hrsg.): *Wo alles begann* (zit. als Staatliche Kunstsammlungen Dresden). Stapf: *Die Biographie* geht im Zuge seiner biographischen Ausführungen auch auf einzelne Werke Friedrichs ein. Er betont deren norddeutsche Bezüge, die allerdings nicht immer durch Quellen bestätigt werden. Insgesamt bleibt er ebenso wie Földényi: *Der Maler und der Wanderer* bei einer essayistischen, assoziativen Methode.

- 4 Welche Titel auf Friedrich selbst zurückgingen, ist nicht geklärt. Siehe die Listen für Dresden und Berlin: https://de.wikisource.org/wiki/Verzeichni%C3%9F_der_am_Auguststage_den_3._August_1818_in_der_K%C3%B6niglich_S%C3%A4chsischen_Akademie_der_K%C3%BCnste_%C3%B6ffentlich_ausgestellten_Kunstwerke (zuletzt aufgerufen am 12.6.2025) und H. Börsch-Supan (Hrsg.): *Kataloge*.
- 5 Die „Wiederentdeckung“ des Malers um 1900 und seine ideologische Inanspruchnahme im Nationalsozialismus analysiert Hinrichs: *Künstler des Nordens*, S. 165 ff. Eine aussagekräftige Auseinandersetzung mit den Forschungen zu zwei Ansätzen bietet Prange: *Das Nationale und das Sublime*.
- 6 Siehe u.a. Fiege: *Caspar David Friedrich*; Hoch: *Bergsymbolik*; zuletzt Scholl: *Neue Sinnbildkunst*, Noll: *Physikotheologie* sowie Zimmermann: *Geheimnis des Grabes*. Vgl. auch die nach wie vor lesenswerte kurze Darstellung von Syamken: „*Wie alles auf dich wirkt*“.

Christian Scholl spricht dagegen von einer „neue[n] Sinnbildkunst“ aus verzeitlichten Allegorien, die den Verlust der Nähe des Menschen zu Gott metaphorisch kompensieren sollte.⁷ Andere Forscher interpretieren Friedrichs Kunst als perspektivisch und sinnoffen. Zu ihnen zählt insbesondere Werner Busch, der davon ausgeht, dass der Maler die Einsamkeit und Verlorenheit des Individuums ins Bild setzte und damit den Weg in die Moderne beschritt.⁸ Zu den in diesem Zusammenhang immer wieder erörterten Motiven zählen Friedrichs Rückenfiguren, in denen manche Forscher Selbstdarstellungen des Malers sehen. Dieser folgte nach Busch einer von Subjektivität geformten Ästhetik, welche der Auflösung der überkommenen symbolischen bzw. allegorischen Ordnung in der vorrevolutionären Kunst des 18. Jahrhunderts Rechnung trage. Durch die geometrische Flächenstruktur seiner Gemälde habe er sie mit einer pietistisch begründeten heilsgeschichtlichen Ordnung verbunden.⁹ Nach Thomas Noll bauen die Strukturen mit ihrer „mystischen Harmonie“ auf einer vom Künstler festgelegten metaphorischen Deutung auf.¹⁰ Es fehlen jedoch Untersuchungen, welche von älteren Bilderwelten ausgehen, die im Laufe des 18. Jahrhunderts in der Kunst weitgehend in den Hintergrund gedrängt wurden, aber in anderen Diskursen virulent blieben.¹¹ Dieser Ansatz schließt auch die frühneuzeitli-

7 Scholl: *Neue Sinnbildkunst*, S. 176, siehe auch ebd., S. 31–38, S. 154–204; ders.: *Revisionen*, S. 219–239. Seine Darstellung konzentriert sich auf die kunsttheoretische Debatte im 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der verschiedenen Kunstgattungen. Andere Faktoren sowie die für Friedrich typischen Motive kommen sehr kursorisch in den Blick.

8 Vgl. insbesondere Busch: *Ästhetik*, S. 188. In ders.: *Romantische Mathematik* rekurriert er erneut auf Werke Schleiermachers ab 1803 und deren Bezüge auf die Infinitesimalrechnung von Leibniz mit Bezug auf Mädlers *Kirche und bildende Kunst*. Siehe die Auseinandersetzung mit Busch in dieser Hinsicht in: Noll: *Physikotheologie* und ders.: *Allegorische Landschaft*.

9 Busch: *Ästhetik*, S. 138–141 und mit Bezug auf Schleiermacher S. 165–168; ders.: *Romantisches Kalkül*. Siehe die Zusammenfassung seiner Forschungen dazu in: Gaßner: *Komposition*, hier: S. 274 f. Geometrische Aspekte erörterten schon Sumowski: *Caspar David-Friedrich-Studien* und Schmied: *Zyklus*, S. 77–79. Vgl. auch die auf konstruktive Details konzentrierte Argumentation von Rzucidlo: *Wahrnehmung*.

10 Noll: *Physikotheologie*, S. 12–24, S. 47–62, das Zitat S. 102; ähnlich Scholl: *Neue Sinnbildkunst*, S. 45 ff. und S. 134–144, ohne weitere Ausführungen. Noll verweist auf Semler: *Landschaftsmalerei*, der sich wiederum auf die frühneuzeitliche Kombinatorik und deren Übernahme in der Emblematik des 17. Jahrhunderts bezog. Dort bildete ein funktionales „Bildprogramm“ den „Bezugsrahmen“ als „qualifizierendes Argument“, vgl. dazu Warncke: *Symbol*, S. 143 f. und S. 154 f. Dem „doppelten Sehen“ geht Neddens: *Ästhetik des Kreuzes* nach; weiter ausgreifend ders.: *Neubestimmte Wirklichkeit* sowie Osthövener: *Spiritualität*, der kurz auf spirituelle Aspekte bei Schleiermacher und Novalis eingeht. Busch: *Tradition der Jahreszeiten*, S. 27 f. deutet die „Jahreszeiten“ Friedrichs ebenfalls als „Naturmetaphorik“.

11 Solche Überlegungen stellten schon Rzucidlo: *Wahrnehmung*, S. 35 ff., die angesichts von Friedrichs Bezügen auf Embleme und biblische Sprache von allegorischen Werken spricht, die sich auf das Wesentliche beschränken und insofern „abstrahieren“, und Dobrzecki: *Bedeutung des Traumes*, S. 130 ff.

che Emblematik mit ihrer Mnemotechnik des „doppelten Sehens“ ein, nämlich naturkundliche und alltägliche Phänomene als solche und zugleich theologisch zu interpretieren. Die Aussage Friedrichs von 1809, „jeder einzelne Theil“ eines Kunstwerkes müsse „das Gepräge des Ganzen haben“, um glaubwürdig zu sein, spricht jedenfalls dafür, dass sich die Perspektivität in seinen Werken in einem gesetzten Rahmen bewegen sollte, nämlich als Spannung innerhalb einer Einheit.¹² Martin Kirves spricht von einem „homogenen Gefüge“ im Bild, das den Betrachter zu „Ahdungen“ leite.¹³ Diese assoziativ zu erfassende Latenz konnte auch Deutungsmöglichkeiten umfassen, die auf alltäglichem Erfahrungswissen beruhten. Der Begriff der Mehrdeutigkeit trifft das Phänomen deshalb besser als jener der Sinnoffenheit.

Gegen die „Scheinalternativen“ der Sinnoffenheit und der Eindeutigkeit argumentierte Johannes Grave ebenfalls mehrfach.¹⁴ Er geht stattdessen von einem bildlich gefassten „Reflexionsprozess“ aus, welcher dem Betrachter abverlangt werde.¹⁵ Dabei kann er an Studien seit den 1970er Jahren über die Ästhetikkonzepte um 1800 anschließen, wobei er die Frage nach Sinnggebung unter der Voraussetzung perspektivischen Sehens des Bildes als Bild in den Mittelpunkt stellt.¹⁶ Seine Annahme, semiotische Interpretationen gingen von Sprachanalogien aus, trifft beispielsweise auf die Forschungen Helmut Börsch-Supans zu, wird im Folgenden jedoch ausgehend vom Konzept von Bildern als Hieroglyphen hinterfragt, das im Umkreis des Malers vertreten wurde.¹⁷ Des Weiteren kommt Grave zu dem Schluss, das Sehen selbst als komplexer Prozess sei Zentrum von Friedrichs Kunst, stelle dieser dem Betrachter doch irritierende Details vor Augen und damit die Differenz von Realität und künstlerischer Verarbeitung.¹⁸

an. Siehe auch die Unterscheidung aus literaturwissenschaftlicher Sicht in: Gibhardt: *Nachtseite*, S. 123 f.

- 12 Zschoche (Hrsg.): *Briefe*, Brief 20, vom 8.2.1809 an den Theologen Johannes Carl Hartwig Schulze, S. 51–54, hier: S. 53. Die Mehrdeutigkeit erörtert schon Grave: *Nebel und Schleier*, S. 398. Frank: *Aussichten*, S. 24 spricht in Bezug auf den „Tetschener Altar“ von „Toleranzbreite“, ohne diese näher einzuordnen.
- 13 Kirves: *Visionäre Erkenntnis*, S. 185–187 und S. 199. Er bezieht sich mit dem Ausdruck auf Gotthilf Heinrich Schubert, der seinerseits auf Schelling u. a. fußt.
- 14 Zuletzt in: Grave: „*Kommet und sehet*“.
- 15 Ders.: *Bildtheoretische Grundfragen*, S. 57 f.
- 16 Den politisch induzierten wirkungsästhetischen Aspekt stellen vor allem Rautmann: *Landschaft als Sinnbild* und Märker: *Geschichte als Natur* in den Mittelpunkt. Zu nennen sind auch Fiege: *Caspar David Friedrich* und Schmied: *Zyklus*.
- 17 Siehe dazu die Ausführungen über Semlers Kombinatorik und über Symbol und Allegorie.
- 18 Grave: *Caspar David Friedrich* und ders.: „*Kommet und sehet*“, S. 62 f. Siehe unter den jüngeren Publikationen Amstutz: *Nature and the Self* und dies.: *Aesthetics of Community*, S. 467. Sie bezieht sich

Solche Zugänge lassen erneut und verstärkt die Frage danach aufkommen, was die Rückenfiguren des Malers und die Betrachter seiner Werke sehen sollten oder konnten, mithin die Frage nach Motiven und Ziel seiner Wirkungsästhetik. Einig ist sich die Forschung in der politischen Deutung mehrerer Werke mit Figuren in „altdeutscher Tracht“ wie „Grabmale alter Helden“ und „Der Chasseur im Walde“ (1812), „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ (um 1818) und „Huttens Grab“ (1823/24), die sich gegen Napoleon bzw. gegen die restaurative „Demagogenverfolgung“ der Jahre nach 1819 richteten.¹⁹ Doch wird die zeitliche und thematische Reichweite dieses Aspekts seit den 1980er Jahren nicht mehr ausgelotet. So werden auch die sein Werk ab 1806 durchziehenden Hünengräber zwar dem Patriotismus des Künstlers im Allgemeinen zugesprochen und Bezüge auf Rügen hervorgehoben, jedoch nicht näher mit seinem Werk verknüpft. Unter den Studien, die allgemeine philosophische Bezüge Friedrichs untersuchen, geht Hilmar Franks Arbeit am deutlichsten von Immanuel Kant (1724–1804) aus.²⁰ Er interpretiert die Rückenfiguren Friedrichs als Visualisierung des ins „Offene, Unbestimmte, Unermeßliche“ blickenden Ichs und dessen „reverien“ als traumartige Empfindungen und „sinnende“ Gedanken.²¹ Gemälde, in denen keine Aussicht dargestellt ist und Rückenfiguren oder andere Figuren fehlen, müssten dementsprechend andere Zugänge zur Natur zugrunde liegen.²² Auch pantheistische, deistische oder naturphilosophisch-spekulative bzw.

insbesondere auf „Mönch am Meer“ (1808/10, *Werkverz.* 168) und „Zwei Männer am Meer im Mondschein“ (1816/17, *Werkverz.* 223).

- 19 *Werkverz.* 205, 207, 261, 316. Fiege: *Caspar David Friedrich*, S. 102 ff. interpretiert die Kunst Friedrichs nach 1815 allgemein als politisch. Aus ihr spreche der Glaube an eine vorbestimmte Entwicklung. Politische Deutungen finden sich ebenfalls schon jeweils für Teile des Werkes in: Geismeyer: *Naturgefühl und Landschaftsdarstellung*, der dazu auch die Verzeitlichung anspricht; außerdem Märker: *Geschichte der Natur*, S. 41 ff.; Jost Hermand: *Politische Denkbilder*, S. 14–34; Rautmann: *Landschaft als Sinnbild*; außerdem Howoldt: *Verschlüsselte Botschaften*; Vogel: *Patriotische Gesinnung* und zuletzt in: Birkholz: *Fürstenknechte*. Siehe auch für Werke um 1806 Grave: *Ästhetische Opposition*; ders.: *Illusion und Bildbewußtsein* und Zimmermann: *Geheimnis des Grabes*, S. 202 ff., der die politische Einordnung des Gemäldes „Abtei“ von 1810 zumindest als hypothetisch annimmt. Schiffe und Boote als religiös oder politisch konnotierte Symbole erörtert Cibura: *Schiffe und Boote*.
- 20 Bertsch u. Grave (Hrsg.): *Kunst für eine neue Zeit*, ohne konkretere naturkundliche oder naturphilosophische Erörterungen. Der Aufsatz Ziche: „*Werkstätige Natur*“, erwähnt mögliche romantisch-naturphilosophische Aspekte nur sehr allgemein und bezogen auf Carl Gustav Carus. Frank: *Aussichten*, S. 3–32 und S. 111–124 nimmt eine metaphorische Verwendung von Naturphänomenen zur Erschließung des menschlichen Lebens an. Er interpretiert S. 33 ff. und 124 ff. das Motiv der Aussicht bei Friedrich dementsprechend als Metapher, konzentriert sich aber allein auf dieses Motiv. Auf Bezüge zu Baruch Spinoza und weitere Details weist er S. 140–142 nur kurz hin.
- 21 Ebd., S. 1. Dazu bezieht er sich auf Ausführungen Semlers von 1800.
- 22 Nach ebd., S. 80 fehlt für solche Darstellungen eine „schlüssige Erklärung“, bezogen auf *Werkverz.* 359 und 360.

transzendental-naturmystische Einflüsse wurden schon früh angenommen und insbesondere den Vertretern der frühromantischen Literatur und Dichtung in Dresden und Jena der Jahre um 1800 zugeschrieben.²³ Als weitere Vermittler von nicht näher benannten Inhalten werden in der Friedrich-Forschung auch der romantische Naturphilosoph Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854) und Naturforscher wie Novalis (1772–1801), Gotthilf Heinrich Schubert (1780–1857), Lorenz Oken (1779–1851) sowie für die Zeit nach 1815 der romantische Mediziner und Maler Carl Gustav Carus (1789–1869) genannt.²⁴ Einige Forscher nehmen auch freimaurerische Aspekte an.²⁵ Über allgemeine Bezüge hinausgehende Aussagen wurden bisher jedoch selten getroffen. Eine Ausnahme sind die Arbeiten von Annik Pietsch, welche die Physiologie der Wahrnehmung um 1800 heranzuziehen versuchte, und von Nina Amstutz, die in den letzten Jahren einige Motive Friedrichs der zeitgenössischen Naturforschung und der romantischen Naturphilosophie zuordnete, sich dabei aber auf die Zeit ab etwa 1818 konzentrierte.²⁶ Die Naturauffassung des Malers vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Naturwissenschaften harrt deshalb nach wie vor der genaueren Analyse. Hinzu kommt, dass sich die teils prononcierten neueren Studien auf wenige Werke Friedrichs konzentrieren. Darstellungen, die sich den jeweiligen Fragestellungen nicht zuordnen lassen, bleiben unberücksichtigt, stoßen sogar auf Unverständnis. Muster und mögliche Entwicklungen innerhalb des Gesamtwerkes bleiben deshalb unberücksichtigt. Das bisher noch nicht vorliegende neue Werkverzeichnis mag daran etwas ändern können. Des Weiteren ist eine nähere Untersuchung der zeitgenössischen Rezeption, die auch Hinweise auf wirkungsästhetische Strategien geben könnte, nach wie vor ein Desiderat.²⁷

23 Einen Überblick über diese Forschungen bietet Busch: *Forschungsbericht*. In den Blick kamen auch die Literaten Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel, seltener der Naturforscher Henrich Steffens.

24 Siehe zuletzt die Einleitung von Amstutz u. Wedeking, in: dies. (Hg.): *Das Bild der Natur*, S. VII–XVIII. Amstutz: *Nature and the Self*, S. 41ff. und S. 109ff. geht auf den Aspekt der Ganzheit in der romantischen Naturphilosophie im Zusammenhang mit Erörterungen über Physiognomik, Anatomie und Physiologie, Anthropomorphismus, Metamorphose ein und bezieht sich dabei vor allem auf die englischsprachige Forschungsliteratur. Die von ihr angeführten Herder, Novalis, Schelling, Schubert, Görres, Carus, Oken vertraten im Detail allerdings sehr unterschiedliche Auffassungen.

25 Gaßner: *Zum Geleit*, S. 14–16; Mika: *Einweihungs-Bilder* analysiert einzelne Gemälde auf freimaurerisch inspirierte geometrische Grundlagen.

26 Pietsch: *Material*. Zuletzt Amstutz: *Nature and the Self*, vor allem mit Verweisen auf Carl Gustav Carus und Lorenz Oken.

27 Jüngst wurde diesem Desiderat in Bezug auf einen Aspekt mehr Aufmerksamkeit gewidmet, siehe Scholl: „*Abstraktion und Einfühlung*“.

1.2 Fragestellungen

Vor dem Hintergrund des Forschungsstandes geht die vorliegende Arbeit von einem breiten Ansatz aus. Sie analysiert zum einen die Anknüpfungspunkte, welche die bisherigen Forschungen bieten, und deren Interdependenzen. Zum anderen nimmt sie eine größere Anzahl von Werken Friedrichs in den Blick, die sie zudem in chronologischer Reihenfolge untersucht. Daher kommt es zwangsläufig bei der Beschreibung und Interpretation der einzelnen Darstellungen zu Redundanzen, jedoch können erst auf diese Weise Motivgruppen, Schwerpunkte und deren Veränderung erkannt werden. Besonderes Augenmerk wird auf die Darstellung von Naturdingen gelegt, mit denen Friedrich viele seiner Figuren und die Betrachter konfrontiert. Dazu zählen insbesondere fluide Phänomene, welche bisher in der Friedrich-Forschung wenig wissenschaftliche Aufmerksamkeit fanden, aber für die Bestimmung der Naturauffassung des Malers wie für sein Werk entscheidend sind. Damit einher geht die Erörterung der Physikotheologie, der romantischen Naturphilosophie Schellings und der romantischen Naturforschung insbesondere des Mediziners Gotthilf Heinrich Schubert.

Mit diesen Aspekten werden das jeweilige persönliche und politische Umfeld Friedrichs und mögliche Bezüge bzw. Distanzierungen des Künstlers untersucht. Hier sind insbesondere die um 1800 in Jena, Freiberg und Dresden tätigen Frühromantiker zu nennen, vor allem die romantisch-politische „Phöbus“-Gruppe der Jahre um 1807/09 mit ihren Themen. Des Weiteren ist die Zusammenarbeit mit Gerhard von Kügelgen (1772–1820), mit Carus ab 1817 und mit Johan Christian Clausen Dahl (1788–1857) ab 1818 zu nennen. Die Analyse der Wirkungsästhetik von Friedrichs Kunst und deren wahrnehmungstheoretischen Grundlagen wird ergänzt um quellenkritische Untersuchungen der jeweiligen zeitgenössischen Sichtbarkeit seiner Werke in Ausstellungen, in Rezensionen und Berichten aus seinem Atelier, in späteren Erinnerungen an den Maler aus dem Kreis seiner Sammler und Unterstützer. Die Grundlage für die folgenden Ausführungen bilden die Ergebnisse kunstgeschichtlicher Forschungen und in Teilen solcher der Literaturwissenschaft, Theologie und Naturphilosophie. Sie beruhen aber zusätzlich auf Methoden und Themen der Geschichtswissenschaft und hier insbesondere verschiedener Zweige der Wissenschaftsgeschichte wie Biologie, Geographie, Chemie, Physik, Meteorologie, Astronomie und Geologie. Daraus entwickelt die vorliegende Studie eine kulturwissenschaftliche Sicht auf Friedrichs Werk.

2.1 Physikotheologie und die ältere Naturphilosophie

Natur wird in den meisten bisherigen Studien über die Kunst Friedrichs als eine gleichsam aus sich heraus bestehende und nicht näher zu deutende Folie begriffen, die nicht näher thematisiert und den dargestellten menschlichen Figuren bzw. dem Betrachter gegenübergestellt wird. Friedrichs Bemerkungen, „das Göttliche“ sei „überall, auch im Sandkorn“ und: er sei „nicht allein, denn der so Himmel und Erde schuf ist um mich und seine Liebe schützt mich“, lassen jedoch erkennen, dass es ihm um einen an seiner spirituellen Religiosität orientierten Zugang zur Natur ging.¹ Sie widersprechen auch der Annahme Thomas Nolls und Christian Scholls, der Maler habe den Verlust an Nähe zu Gott unter sensualistischem Vorzeichen durch metaphorisches Erkennen zu kompensieren versucht.² Gegen eine Distanz zwischen Mensch und Natur auf der einen und gegen eine metaphorische Kompensation auf der anderen Seite spricht ebenfalls Friedrichs Aussage von 1821 gegenüber einem Besucher, er müsse „allein bleiben und wissen, dass ich allein bin, um die Natur vollständig zu schauen und zu fühlen; ich muß mich dem hingeben, was mich umgibt, mich vereinigen mit meinen Wolken und Felsen, um das zu sein, was ich bin.“³ Zu Friedrichs Kunst merkte der Dramaturg und Publizist Carl Töpfer (1792–1871) in diesem Sinne 1826 an, mit einem abgestorbenen Baumstamm kopiere der Maler „nie die materiellen Stoffe“.⁴ Das genannte Motiv sei vielmehr ein „Pfeiler des gesamten

1 Das erste Zitat nach Karl August Förster zu *Werkverz.* 266, abgedr. in: *Werkverz.*, S. 136–138, und Hinz (Hg.): *In Briefen und Bekenntnissen*, Brief S. 210 f., hier: S. 211. Im Begriff „Sandkorn“ sieht Frank: *Aus-sichten*, S. 180 einen Rekurs auf das vielgelesene Werk „*Betrachtungen über die Werke Gottes in der Natur...*“ von Christoph Christian Sturm, Bd. 2, S. 382, dessen physikotheologische Argumentation in Wort und Bild bis ins 19. Jahrhundert wirkungsmächtig war. Das zweite Zitat nach Zschoche (Hrsg.): *Briefe*, Brief 92, Friedrich an seine Frau vom 11./12.7.1822, S. 168 f., hier: S. 168.

2 Noll: *Physikotheologie*, S. 47 ff.; Scholl: *Neue Sinnbildkunst*, S. 176.

3 Brief Wassili Schukowski vom 23.6.1821, abgedr. in: Hinz (Hrsg.): *Briefe und Bekenntnisse*, S. 227, sowie in: Boris I. Aswarischtsch: *Friedrichs russische Auftraggeber*.

4 Carl Töpfer: *Erste Kunstausstellung in Hamburg, Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie* 10, 1822, abgedr. in: *Werkverz.*, S. 107 f., hier: S. 107. Die biographischen Angaben

Gebäudes, den man nicht wegdenken kann, ohne Lücke, ohne Verletzung der Harmonie“. Die Zitate verdeutlichen bei aller Genauigkeit, die Friedrichs Naturstudien und deren Übernahme in Gemälde auszeichnen, doch seine über eine Mimesis hinausgehende Absicht. Er sah in Naturdingen mehr als materiale Realität oder Metaphern, und sein Zugang zur Natur war weder deskriptiv noch mechanistisch oder sensualistisch. Stattdessen betrachtete er die Natur als durch menschliche Erfahrung bestätigte Analogie des menschlichen Lebens.⁵

Die teils theistische, teils deistische im 16. Jahrhundert aufkommende Physikotheologie bot insofern einen der möglichen Ansatzpunkte für Friedrichs Naturauffassung. Sie ging von einer harmonisch gestalteten, präformierten und teleologisch auf Zweckmäßigkeit ausgerichteten Schöpfung aus.⁶ Die Natur war die „zweite Offenbarung“, deren „Geist“ durch umfassende Beschreibung erkannt werden konnte. Dabei betonten einige Physikotheologen die Einheit der anorganischen und organischen Natur, während andere von drei Naturreichen mit unterschiedlichen Gesetzmäßigkeiten und innerhalb der organischen Natur von einer Stufenleiter der Wesen ausgingen.⁷ Alle interpretierten sichtbare Merkmale und Funktionen von

im Folgenden, wenn nicht anders erwähnt, nach *ADB (Allgemeine deutsche Biographie)* und *NDB (Neue Deutsche Biographie)*.

- 5 Den Stellenwert, welcher der ursprünglich aus der Mathematik stammenden analogischen Argumentation als Erkenntnismethode um 1800 nach wie vor zukam, erörtert neuerdings Goeth: *Analogie*. Sie arbeitet S. 193–263 u. a. die Verwendung von Analogien zur Naturerkenntnis in Zeit und Raum durch Novalis heraus, womit sie sich gegen die Annahme von Forschern wie Michel Foucault absetzt, die Lehre der Ähnlichkeiten sei im Laufe des 18. Jahrhunderts nicht mehr vertreten und zu einer rhetorischen Figur geworden. Stattdessen argumentiert sie zu Recht, dass Analogie und Homologie erst im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts unterschieden wurden.
- 6 Vgl. zur Entwicklung in der deutschsprachigen Naturkunde insbesondere Zammito: *Gestation*, S. 13ff. Siehe auch Jahn: *Naturphilosophie und Empirie* und dies.: *Biologische Fragestellungen*, S. 232–234. Sie fasst unterschiedliche frühneuzeitliche Konzepte zusammen. Zum Sensualismus und zum Konzept der bildhaften „eingeborenen Ideen“ Tomeckova: *Einbildungskraft*, S. 342–346; Hees: *Denken und Betrachten*. Zur Physikotheologie als Praxis Trepp: *Glückseligkeit*. Nach wie vor in Teilen lesenswert ist Schmidt-Biggemann: *Philosophia perennis*, vor allem zu einigen hier interessierenden grundlegenden Prinzipien S. 77–94; zum Verhältnis von Ding und Wissen bei Schelling ebd., S. 706–724. Auch die Gartenkunst der Zeit um 1800 orientierte sich weitgehend an der Physikotheologie: Kehn: *Ästhetische Landschaftserfahrung*, S. 14–19, der die von Hirschfeld vertretenen Auffassungen gleichwohl dem Sensualismus zuordnet. Busch: *Basis des Erhabenen* sieht dagegen um 1800 keine Relevanz der Physikotheologie mehr.
- 7 Das vereinzelt in der Forschungsliteratur im Zusammenhang mit romantischer Kunst genannte Stufenleiter-Konzept des Genfer Juristen und Entomologen Charles Bonnet (1720–1793), siehe beispielsweise bei Frank: *Aussichten*, S. 175ff. mit Rekurs auf Arthur Lovejoys „Kette der Wesen“, eignet sich nur bedingt als Bezugsgröße. Zusammenfassend zu seinem Modell Hoppe: *Botanik und Zoologie*, S. 232ff. und S. 245–248. Charles Bonnet formulierte zwar um 1740 das differenzierteste Modell einer präformierten Scala Naturae, jedoch bei weitem nicht das einzige. Darüber hinaus gab es

Naturdingen, bei Organismen auch deren Ontogenese und Lebensweise als Teile ihrer präformierten, von Gott gegebenen chemischen Substanz bzw. ihres „Charakters“, ihrer „Qualitäten“. Sie ließen sich durch das Prinzip des „doppelten Sehens“ analogisch auf die Menschenwelt übertragen.⁸ Auf ihre Kräfte berief sich auch die alchemistische iatrochemische Medizin des 16. und 17. Jahrhunderts bei ihrer Suche nach Heilsstoffen.⁹ Eine artenübergreifende Evolution im modernen Sinn war in diesen Modellen nicht denkbar. Sie verloren im Laufe des 18. Jahrhunderts zwar an Akzeptanz und wurden in der Naturkunde vielfach von mechanistischen abgelöst, behielten jedoch insbesondere in der Botanik, Zoologie und Physiologie ihre Deutungsmacht bis um 1800.¹⁰

Widerhall fanden solche Vorstellungen im spirituellen Protestantismus, der sie in zahlreichen populären Publikationen verbreiten ließ.¹¹ Vor allem in der pietistischen Erbauungsliteratur mit ihren Sprachbildern und ihren emblematischen Abbildungen behielten sie ihre Relevanz, ebenso Ansätze der älteren Naturphilosophie.¹² So hieß

in seinem Modell innerhalb der Naturgesetze keine Epigenese, also prozesshafte Variabilität. Dass Bonnets sensualistischer Ansatz u. a. von Lavater aufgegriffen wurde, kann nicht als Argument für die Nähe Friedrichs zu Bonnet gelten, da direkte Bezüge des Malers zu Lavater nicht nachweisbar sind und Friedrich selbst kein Sensualist war. Vor diesem Hintergrund geht auch die inhaltliche Verbindung fehl, die Frank: *Aussichten*, S. 175 f. von Bonnet und Palingenese zum „Ahdungsraum“ Gotthilf Heinrich Schuberts zieht. Dieser ging von der aktuelleren romantisch-naturphilosophischen Annahme einer ontogenetischen und phylogenetischen Entwicklung aus, in der jeweils Geist und Materie erhalten bleiben. Dazu bezog er sich auf das Konzept der Metamorphose.

- 8 Zum „doppelten Sehen“ siehe Neddens: *Neubestimmte Wirklichkeit*, S. 146–149, der die entsprechende Argumentation Johann Arndts ausführt. Zum frühneuzeitlichen Konzept der „Figura“ in der Naturphilosophie und zur Iatrochemie vgl. Hoppe: *Botanik und Zoologie*, S. 174 f. und S. 214–217. Siehe zum Folgenden auch zusammenfassend Jahn: *Naturphilosophie und Empirie*, S. 198–204. Zum Zusammenhang von lutherischer Theologie und Naturkunde in der Frühen Neuzeit vgl. auch Rieke-Müller: *Humanistische Gedächtnislehre* sowie Müller u. Rieke-Müller: *Konfession*, S. 383–385. Busch: *Ästhetik*, S. 133 f. erwähnt ebenfalls die Unterscheidung von (äußerer) Form von Dingen und deren (innerer) Figura, wobei die „heilige Form“ ihnen „eingeschrieben“ sei. Das Zitat ebd., S. 133.
- 9 Hoppe: *Botanik und Zoologie*, S. 174 f.
- 10 Für die Botanik zeigt dies Kirschner: *Saftkreislauf*. Vgl. auch für die physikotheologische Literatur des 18. Jahrhunderts Syamken: *„Wie alles auf dich wirkt“*.
- 11 Vgl. zu diesem Thema Schings: *Der ganze Mensch*, S. 75–101; Trepp: *Pluralisierung*; Zammito: *Gestation*, S. 122 ff.
- 12 Vgl. diesen Gedanken bei Fiege: *Caspar David Friedrich*; Neddens: *Ästhetik des Kreuzes*; Noll: *Physikotheologie*, S. 47 ff.; ders.: *Landschaftsmalerei um 1800*, S. 54 und Scholl: *Neue Sinnbildkunst*, S. 45 ff., der die entsprechenden Argumentationen allgemein dem Sensualismus zuordnet. Die Definition von Sensualismus erschöpft sich jedoch nicht im Gegensatz von Sensibilität und Irritabilität. Vielmehr war die Existenz angeborener Ideen bzw. Bilder umstritten. Gegen den strikten Sensualismus John Lockes und vor allem David Humes hatte sich um 1700 in England schon der vielfach rezipierte 3. Earl of Shaftesbury mit seinem Konzept des angeborenen „moral sense“ gewandt. Verfechter einer

es beim vielgelesenen Mediziner und lutherischen Pastor Johann Arndt (1555–1621) um 1600, Gott habe dem Menschen die Natur als „Schrift“, als „Gottes Buchstaben“ bzw. „Alphabet“ vor Augen gestellt.¹³ Dass die Physikotheologie sowohl gegen dualistische und mechanistische Modelle kämpfte, die u. a. von René Descartes (1596–1650) und Francis Bacon (1561–1626) vertreten wurden, kam Friedrichs in der Jugend eingeübter, von Christian Neddens als Mischung aus lutherischen spätorthodoxen, neologischen und frühromantischen Elementen bezeichneten Glaubenspraxis ebenfalls entgegen.¹⁴

Analysiert man vor diesem Hintergrund Friedrichs Studien aus den Jahren um 1800, so überwiegen für einen Landschaftsmaler naheliegende Motive: Landschaftsausschnitte, Bäume und Baumgruppen, Sträucher, seltener Blumen und Vögel, dazu einzelne Felsen, Felsgruppen und pyramidal-kristallin geformte Steine. Da der

transzendenten Anthropologie gingen, wie schon erwähnt, von angeborenen Ideen aus. Siehe zum Problemkreis aus der Sicht der Philosophie- und Biologiegeschichte Zammito: *Gestation*, S. 13–32.

13 Arndt: *Ikongraphia*, S. 13. Nach Johann Arndt: *Vier Bücher*, S. 650f. besitzt jeder Mensch die sinnlichen Kräfte der Vernunft, des Willens, des Gedächtnisses. Wesentlich weiter verbreitet war sein Werk „Fünf Geistreiche Bücher“, das in Dutzenden von Auflagen erschien, ab 1678 auch illustriert wurde und sich im vierten Band mit der Natur befasste. Zwischen den Fassungen von 1790 und 1806 erschienen keine Neuauflagen, wobei die von 1806 auf Ausgaben von 1762 beruhten, also eine ältere Natursicht verbreiteten. In den folgenden Jahrzehnten wurde das Werk mehrfach unverändert wieder aufgelegt: Peil: *Illustrationsgeschichte*, Sp. 1017f., Sp. 1048f., Sp. 1057ff. Neddens: *Ästhetik des Kreuzes*, S. 673–703 erörtert insbesondere die Verwendung von Emblemen in den Werkausgaben Arndts seit dem Ende des 17. Jahrhunderts. Zur Realpräsenz ebd., S. 692f., mit Bezug auf Johann Anselm Steigers „Ästhetik der Realpräsenz“. Zur Demut angesichts der Natur vgl. ebd., S. 675–692 und ders.: *Neubestimmte Wirklichkeit*, S. 133–137 am Beispiel des „Tetschener Altars“. Die Ausformungen der Mystik im Protestantismus des 16. bis 18. Jahrhunderts erörtern Zimmerling: *Evangelische Mystik*, S. 24–27 und S. 207ff., sowie die Aufsätze in: ders. (Hrsg.): *Handbuch*, Bd. 1, S. 299–319 u. a. zur Frömmigkeitspraxis des 17. Jahrhunderts. Siehe auch Warncke: *Symbol*, S. 26ff.

14 Neddens: *Neubestimmte Wirklichkeit*, S. 132 und S. 138f., wobei es sich jedoch bei der genannten Naturphilosophie um die frühneuzeitliche Form handelte. In jedem Fall kann der Darstellung, Naturdingen sei per se Bedeutungsoffenheit eigen, unter diesen Umständen nicht zugestimmt werden (Schieb u. Wedekind: *Rügen*, S. 148). Vielmehr ging es um eine auf Erfahrung beruhende Assoziation. Die wissenschaftshistorischen Zusammenhänge erörtert Dietrich von Engelhardt: *Darstellung und Interpretation*, S. 12–27. Busch: *Ästhetik*, S. 37 erwähnt den Pietismus kurz und spricht S. 162–185 mit Blick auf die Suche nach den göttlichen Gesetzen in der Natur zu Recht von „Naturwahrheit“. Werner Hoffmanns Gegenüberstellung von „Naturwirklichkeit“ und „Kunstwahrheit“ in W. Hofmann: *Naturwirklichkeit* greift dagegen zu kurz, geht sie doch von der Vorstellung einer objektiv bestimmbar, unveränderlichen „Wirklichkeit“ der Natur aus. Die Kategorie der „Objektivität“ fand jedoch erst im Laufe des 19. Jahrhunderts Eingang in die Naturwissenschaften, siehe dazu Daston u. Galison: *Objektivität*, welche die Suche nach der Naturwahrheit durch Typisierung am Beispiel naturkundlicher Bildatlanten des 18. Jahrhunderts erörtern. Für die zeitgenössische Naturgeschichte vgl. die Konstruktion eines „natürlichen Systems“ durch Linné, dessen Grundlagen um 1800 verzeitlicht wurde. Siehe dazu Rieke-Müller: *Humanistische Gedächtnislehre*, S. 122.

Künstler nur deren Konturen dokumentierte, nicht jedoch die Struktur ihrer Oberfläche, erscheinen sie wie Polyeder, also Platonische Festkörper.¹⁵ Hinzu kommen menschliche Figuren und Motive, die sowohl aus der Emblemik als auch aus der Landschaftsmalerei der Frühen Neuzeit bekannt waren: Schiffe und Boote auf dem Meer und im Hafen, Ruinen, Kirchen. Die Studien sind meistens datiert, jedoch selten verortet. Sie jedoch zeugen von der physikotheologisch inspirierten Präzision und Beharrlichkeit, mit welcher er den individuellen Zustand der Naturdinge ohne deren Kontext beobachtete und wiedergab.¹⁶ Von einer naturhistorischen Systematisierung kann man jedoch nicht sprechen. Er konzentrierte sich stattdessen auf die Details ihrer Individualität, im Einklang mit anderen Künstlern seiner Zeit. Johannes Grave spricht in diesem Zusammenhang von einer „individuellen Erscheinung“, die keine „Abstraktion“ erkennen lasse.¹⁷ Das gilt auch für spätere Darstellungen flächiger Vegetation, in der erst bei näherer Analyse einzelne Pflanzen zu erkennen sind. Außerdem arbeitete Friedrich Lichteinfall und Schattierung weniger als Polarität denn als Übergänge sorgfältig heraus.¹⁸ Fraglich bleibt, ob er sich damit allgemein an der Tradition der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts oder an neueren Definitionen von Licht orientierte.

Daneben finden sich aber auch Zeichnungen, die dem ganzheitlichen, anorganische wie organische Natur umfassenden naturphilosophischen Modell der „natura naturans“, der Natur als handelndes Subjekt, verpflichtet waren. Dazu zählt eine frühe Felsstudie von 1799.¹⁹ Die kreuzförmig angeordneten Klüfte im dargestellten Fels lassen nicht nur Bezüge zur lutherischen Kreuzestheologie erkennen. Sie visualisieren auch die Natur als Subjekt, ihre bildnerische Kraft, und damit ein eminent naturphilosophisches Motiv, denn in diesem „Bildspiel der Natur“ kommt die Präsenz Gottes durch eine der Materie inwohnende Idee zum Ausdruck, welche dem Menschen symbolisch-visuell zugänglich ist. Das Gleiche gilt für den einem Löwenkopf ähnlichen Fels in „Felsentor im Uttewalder Grund“ (wohl 1801), für die anthropomor-

15 Grütter: *Melancholie und Abgrund*, S. 108 f. interpretiert die entsprechenden Zeichnungen von 1799 als „die Betonung der Künstlichkeit der Form“. Zum zugrundeliegenden Modell der Kristallisation im Neptunismus s. unten.

16 Vgl. die allg. Ausführungen in: Rzucidlo: *Wahrnehmung*, S. 89 ff.

17 Grave: *Caspar David Friedrich*, S. 177. S. 173–183 erörtert er die Studien Friedrich näher.

18 Siehe dazu unten. Zur Visualisierung von Licht und Schatten in der Kunst und deren Interpretation siehe Attanucci: *Atmosphärische Stimmungen* sowie Gamper: *Rätsel der Atmosphäre*.

19 Grummt: *Zeichnungen*, Bd. 1, Nr. 109 vom 20.5.1799, S. 131–133. Zu Vorstellungen von der bildgebenden Natur siehe Bredekamp: *Bildakt*, S. 310–313; das folgende Zitat ebd., S. 310. Vgl. zur Kreuzestheologie bei Friedrich allgemein Grave: *Caspar David Friedrich*, S. 99–109.

phe Eisfiguration in „Eismeer“ von 1822 und am Boden liegende Äste in einigen späteren Werken.²⁰

Mit beiden Ansätzen dürfte Friedrich nicht nur in seiner Familie, sondern auch während seiner Ausbildung in Greifswald in den Jahren 1790 bis 1794 in Berührung gekommen sein. Denn der Bruder seines ersten Lehrers, des Architekten und Akademischen Zeichenmeisters Johann Gottfried Quisdorp (1755–1835), war der Arzt, Professor der Naturgeschichte und Ökonomie und Leiter des Botanischen Gartens an der dortigen Universität Johann Quisdorp (1758–1834). Wie sein Bruder war er nicht nur Freimaurer und damit Verfechter eines perfektionistischen Menschenbildes. Er wurde während seines Studiums der Medizin in Greifswald und u. a. in Wien auch mit Fragen der Chemie und Botanik bekannt. Im Sommer waren die Wiener Studenten auch zu Studien im Botanischen Garten angehalten, einem der artenreichsten in Europa.²¹ Man kann also unterstellen, dass Johann Quisdorp mit klassifikatorischen Fragestellungen, aber auch mit der „natura naturans“ vertraut war, die sich in der phylo- und ontogenetischen Metamorphose von Pflanzen und deren medizinischer Wirksamkeit äußerte. Seine Kenntnisse konnte er für die Leitung des Botanischen Gartens der Universität in Greifswald nutzen, die ihm 1788 zusammen mit seiner Professur übertragen wurde.²²

In Friedrichs frühen Sepien bzw. Radierungen aus der Zeit um 1800 fallen schließlich besonders skurril gebogene und dürre Bäume sowie Disteln, ein Spinnennetz, Begräbnisse, Ruinen auf, die er mit betenden, sinnenden oder mit sich ringenden Figuren kombinierte. Man kann diese Kompositionen als Vanitasdarstellungen des Lebensweges und als Visualisierungen der Melancholie interpretieren.²³ Darin ent-

20 *Werkverz.* 77; diese Darstellung erörtert Busch: *Frühe Sepien* S. 126–128; *Werkverz.* 311; *Werkverz.* 365 und 490.

21 Klemun u. Hühnel: *Nikolaus Joseph Jacquin*, S. 275 ff. Zu den Reformen an der Medizinischen Fakultät, die der Freimaurer Gerard van Swieten initiierte, siehe ebd., S. 235 ff.

22 Johann Quisdorp war Schwiegervater Ernst Moritz Arndts. Zu Friedrichs Studien in Greifswald bei dessen Bruder, dem Architekten und akademischen Zeichenlehrer Johann Gottfried Quisdorp sowie an der Akademie in Kopenhagen vgl. zusammenfassend Grave: *Caspar David Friedrich*, S. 40–60; Amstutz: *Nature and the Self*, S. 105 f. Zu Johann Gottfried Quisdorp siehe Alvermann: *Kunstfreunde*, S. 44–48.

23 Gaßner: *Empfindsamkeit*. Vgl. allg. zur frühneuzeitlichen „Rhetorik des Wetters“ Storch: *Wetter, Wolken*, S. 193–209, die in diesem Zusammenhang auch kurz auf Semler eingeht. Zu diesen Werken zählen *Werkverz.* 33 und 42–45 (um 1800, bis auf 42 verschollen); *Werkverz.* 94, Sepia mit Schiffbrüchigen, und die Radierungen *Werkverz.* 107–110, 112–113 von um 1803 sowie *Werkverz.* 49–62 (1801, teils Holzschnitte von 1803 nach verschollenen Zeichnungen); H. Börsch-Supan: *Gefühl als Gesetz*, S. 121–134 bringt die Darstellungen von 1801 bzw. 1803 in Zusammenhang mit einer Depression des Künstlers, die monatelang angehalten habe und durch die Zeichnungen überwunden worden sei. In den weiblichen Figuren sieht er den Menschen im Allgemeinen dargestellt. Ihre Gestik und die sie

halten wäre dann das im Pietismus verbreitete Verständnis der Weltlichkeit als Gefährdung, welche durch immerwährende fromme Buße, Trauer und Rückzug in die Einsamkeit zu überwinden sei. Dieser Rückzug aus der Welt wurde von aufklärerischer Seite massiv kritisiert, die argumentierte, er führe zu einer krankhaft überbordenden Einbildungskraft und sei deshalb wider die Vernunft.²⁴ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts galt Einsamkeit aus aufklärerischer Sicht deshalb geradezu als Symptom der Krankheit Melancholie, die in der pietistischen Schwärmerei, im Mystizismus sowie in der Alchemie und Hermetik herrsche.²⁵ In der Literatur der Empfindsamkeit wurde sie dagegen zur positiv konnotierten „joy of grief“ oder „melancholy joy“ aktualisiert, zur „süssen Wehmut“ und „Katharsis“ für die „Weitsicht der Wahrheitsfindung“.²⁶

2.2 Romantische Naturphilosophie

Angesichts dieses Befundes kann man annehmen, dass sich Friedrich schon während seiner Studien in Greifswald, in Kopenhagen oder spätestens nach 1798 in Dresden aus seiner familiären Glaubenspraxis löste und auch für seine Kunst neue Ansätze fand. Das gilt umso mehr, als viele Wissensbereiche seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eine umfassende Dynamisierung erfuhren.²⁷ In der Geologie hatte es

umrahmenden Motive sprechen gleichwohl für eine allegorische Personifikation der Melancholie, wie sie Grüter: *Melancholie und Abgrund*, S. 120–124 erörtert. Die Melancholiedebatte im 18. Jahrhundert analysiert umfassend Schings: *Melancholie*, S. 74–79, zur pietistischen Melancholie allgemein insbesondere S. 75–170; Watanabe-O’Kelly: *Melancholie*, S. 73–88 geht auf melancholische Landschaften des 17. und 18. Jahrhunderts ein. Eine nach wie vor gültige Erörterung der Desiderata bietet Krämer: *Melancholie. Zur Todessehnsucht als Orientierung auf die Ewigkeit im Protestantismus* siehe Zimmerling: *Bach*, S. 91.

24 Schings: *Melancholie*, S. 143 ff. Zu erwähnen wäre die „Werther-Krankheit“ des Selbstmordes, deren politischen Gehalt Lepenies: *Melancholie*, S. 96 ff. thematisiert.

25 Schings: *Melancholie*, S. 217 ff. erörtert u. a. die Ärzte Johann Georg Zimmermann und Carus. Vgl. auch Krämer: *Melancholie*, S. 407 f. Zur Hermetik als eine das 18. Jahrhundert durchziehende Strömung siehe Kaminski, Drügh u. Herrmann (Hrsg.): *Hermetik*.

26 W.G. Schmidt: *Ossian*, Bd. 1, S. 116–132, und ders.: *Nebeldämmer*, S.48 und S. 67 ordnet sie dem Ossianismus zu; Krämer: *Melancholie*, S. 398.

27 Vereinzelt waren solche Vorstellungen auch schon im 17. Jahrhundert vertreten worden, u. a. von Leibniz. Siehe zu Kants Reaktion: D. von Engelhardt: *Darstellung und Interpretation*, S. 45 f. Die Freimaurerei betrachtete die Kräfte der Perfektibilität des Menschen als individuell. Die von Lange: *Bildnerisches Denken*, S. 23 ff. mit Bezug auf Herder angeführte Historizität in Werken Runges fügt sich dagegen in die umfassendere Historisierung ein. Mit dessen „offenen System“ (ebd., S. 31) war bereits ein epigenetisches Modell angenommen, während die Vorstellung einer Präformation zumindest in der Naturgeschichte stark an Glaubwürdigkeit verloren hatte. Zu den Anfängen im 17. Jahr-

- Abb. 18: Caspar David Friedrich, *Felsenschlucht* (1822/23), Kunsthistorisches Museum Wien, AKG-Images 40299
- Abb. 19: Caspar David Friedrich, *Der Watzmann* (1824/25), Staatl. Museen Berlin, Nationalgalerie, AKG-Images 5882443.
- Abb. 20: Caspar David Friedrich, *Hügel und Bruchacker bei Dresden* (1820/30), Kunsthalle Hamburg, AKG-Images 181134.
- Abb. 21: Caspar David Friedrich, *Hütte im Schnee/Verschneite Hütte* (1827), Staatl. Museen Berlin, Nationalgalerie, AKG-Images 224548.
- Abb. 22: Caspar David Friedrich, *Die Lebensstufen* (um 1834), Museum der Bildenden Künste Leipzig, AKG-Images 470048.
- Abb. 23: Caspar David Friedrich, *Eule am Grab* (1836), Pinsel über Graphit, Klassik Stiftung Weimar, bpk-images 70125381.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7728-2998-7

eISBN 978-3-7728-3561-2

© 2026 frommann-holzboog Verlag e.K. · Eckhart Holzboog
König-Karl-Straße 27 · 70372 Stuttgart-Bad Cannstatt
produktsicherheit@frommann-holzboog.de · www.frommann-holzboog.de

Gestaltung: Sybille Wittmann, frommann-holzboog Verlag
Satz: Harald Schmitt, frommann-holzboog Verlag
Papier: Werkdruck EOS, bläulich-weiß
Umschlagkarton: Passepartoutkarton, Hahnemühle
Druck und Bindung: Laupp & Göbel, Gomaringen
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

