

ROMANTIK

IM RHEIN-MAIN-GEBIET

Frankfurt am Main
2015

ZUR TOPOGRAPHIE DER ROMANTIK

ORTE UND IMAGINATIONSRÄUME ROMANTISCHER MALEREI

Johannes Grave

Noch heute ist das, was als romantisch gilt, aufs Engste mit bestimmten Orten oder Topographien verbunden. Fragt man nach einer typisch romantischen Bildkunst, so wird vor allem auf die Landschaftsmalerei verwiesen, eine Gattung, der immer schon ein spezifischer Ortsbezug eigen ist. Mit Romantik werden dabei bevorzugt bestimmte Landschaftstypen assoziiert, etwa die felsige, unwegsame Gebirgslandschaft oder der Blick von einem menschenleeren Küstenstreifen auf das offene Meer. Zu Orten unterhält die Romantik aber auch insofern eine besondere Beziehung, als ihre Entstehung und ihre Entwicklung in Deutschland einerseits zwar eng mit bestimmten Städten und Regionen – Jena, Dresden, Heidelberg, aber auch Berlin und Wien – verknüpft ist, andererseits aber nicht auf ein einziges Zentrum zurückgeführt werden kann. Romantik scheint sich daher durch einen engen Ortsbezug auszuzeichnen, dabei aber anders als die Klassik, die unauflöslich mit Weimar verbunden ist, eine Vielfalt an Orten vorauszusetzen. Das besondere Verhältnis der Romantik zu Topographien, das im Folgenden versuchsweise umrissen werden soll, erklärt vielleicht auch, warum noch heute verschiedene regionale „Romantiken“, darunter auch die Romantik an Rhein und Main,¹ gleichsam wiederentdeckt werden können und dabei spezifische, der Sache nach neue Facetten des Romantischen zutage treten.

Eine Kunst ohne Zentrum

Dass die Romantik sowohl durch die Wirkungsstätten ihrer Protagonisten als auch durch die topographischen Motive von Landschaftsbildern und literarischen Schilderungen eng mit einer Vielfalt von Orten verbunden ist, dürfte nicht zuletzt auf eine prägende Besonderheit des Kulturlebens im deutschsprachigen Raum um 1800 zurückzuführen sein: Als Sprachraum ohne klares Zentrum, ohne unumstritten führende Metropole bot Deutschland gute Voraussetzungen, damit sich vielerorts eigenständige und selbstbewusste, bisweilen aber auch eigenwillige Neuerungen Bahn brechen konnten. Besonders prägnant tritt dieser Umstand hervor, wenn man den deutschsprachigen Raum mit Frankreich vergleicht. Während die französische Kunst auch in Zeiten, in denen der Hof an Bedeutung verlor oder

durch die Revolution abgeschafft wurde, klar auf Paris orientiert blieb, fehlte in den zahlreichen deutschen Territorien eine vergleichbar einflussreiche Metropole. Das Pariser Kunstleben prägte die Produktion und Wahrnehmung von Kunst bis weit in die französische Provinz hinein: Die Académie royale de peinture et de sculpture und die in ihrer Nachfolge stehenden Institutionen sicherten durch ihre Lehre und durch Ausstellungen einen Qualitätsmaßstab, den es nicht zu unterschreiten galt. Vor allem die großen Ausstellungen im sogenannten Salon, die seit 1791 nicht mehr durch die vorübergehend aufgelöste Académie verantwortet wurden, und die rege kunstkritische Publizistik, die diese Ausstellungsereignisse begleitete, trugen dazu bei, in Frankreich einen Kunstdiskurs auf nationaler Ebene zu etablieren. Wer in Frankreich als anspruchsvoller Künstler von Rang gelten wollte, musste die Akademie, den Salon und die Pariser Kunstkritik im Blick haben – sei es in Form einer affirmativen Haltung oder einer kritischen Distanzierung.

Im deutschsprachigen Raum war die Situation in den Jahrzehnten vor und nach 1800 nicht annähernd vergleichbar. Residenzstädte konnten hier in der Regel nur regional prägend wirken. Die damit einhergehende Vielfalt von Akademien und Ausstellungsstätten ordnete sich nicht einem Zentrum unter, das klare Maßstäbe hätte durchsetzen können. Dieser Umstand erklärt nicht nur die erheblichen Qualitätsschwankungen in der Breite, die sich in der deutschen Kunst um 1800 beobachten lassen, sondern könnte auch dazu beigetragen haben, dass sich Künstler wie Philipp Otto Runge (1777–1810) und Caspar David Friedrich (1774–1840) auf sehr individuelle Weise Grundfragen der Kunst zugewandt haben. Während Runge in Schriften und Bildern eine eigene Farbenlehre entwickelte, zeugen Friedrichs Gemälde von einer grundsätzlichen Neubestimmung des Landschaftsbildes. Beide arbeiteten jedoch weitgehend unabhängig von der Akademie, in der manche Eigenwilligkeit und Idiosynkrasie relativiert worden wäre. Die Tendenz, die Kunst auf eine neue Grundlage zu stellen, statt tradierte Lehren und Praktiken weiterzuentwickeln, äußert sich auch bei den Nazarenern. Deren Neubegründung der wandgebundenen Freskomalerei verstand sich ebenfalls als Bruch mit der Praxis der Kunstakademien, die dem Fresko

kein Interesse mehr entgegengebracht hatten. Das Fehlen eines klaren, unhintergehbaren Orientierungspunktes, wie ihn in Frankreich die Metropole Paris mit ihrer Akademie, ihren Ausstellungen und ihrer Kunstkritik bot, erwies sich im deutschsprachigen Raum daher als durchaus produktiv.

Dass die Künstler der Romantik ebenso wie die romantischen Dichter und Theoretiker an sehr unterschiedlichen Orten tätig waren, erklärt sich bereits aus der politischen und kulturellen Zersplitterung des deutschsprachigen Raumes. Während für die Literatur vor allem Jena, Dresden, Heidelberg und Berlin zu zeitweiligen Zentren werden konnten, kam die Kunst der Romantik an Orten wie Dresden (Runge und Friedrich), Wien und Rom (Lukasbund beziehungsweise Nazarener), Berlin (Karl Friedrich Schinkel 1781–1841, insofern er vor allem in seinen Gemälden Affinitäten zur Romantik zeigt), München und Düsseldorf zur Entfaltung. Diese Verteilung romantischer Tendenzen auf verschiedene Orte ist für sich genommen nicht überraschend, sie ging jedoch mit einer gestiegenen Aufmerksamkeit für die besonderen Bedingungen und Qualitäten einer solchermäßen zersplitterten Topographie einher. Anders als der Klassizismus, der sich eher kosmopolitisch verstand und lokale oder regionale Einschränkungen überwinden wollte, zeichnete sich die Romantik durch einen starken Ortsbezug aus. Sie orientierte sich nicht vorrangig am „allgemein Menschliche[n]“², sondern wertete den jeweiligen Ort mit seinen Möglichkeiten und Besonderheiten, aber auch Einschränkungen auf. Exemplarisch für dieses neue Interesse am Lokalen sind bereits die Wanderungen durch Franken, die Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798) und Ludwig Tieck (1773–1853) im Sommer 1793 zu zahlreichen, zuvor kaum gewürdigten Kunstschatzen führten und die in späteren Schriften wie den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ von 1796/97 oder in Tiecks Roman „Franz Sternbalds Wanderungen“ von 1798 nachwirkten. Ein Insistieren auf den Ortsbezug und der Wunsch, lokale Öffentlichkeiten anzusprechen, äußerte sich – circa 15 Jahre später – aber auch in dem nazarenischen Ideal einer Wiedererweckung der Monumentalmalerei im Stadtraum. Der entschiedenste Vertreter dieses Programms war Peter Cornelius (1783–1867), der am 3. November 1814 in einem programmatischen Brief an Joseph Görres (1776–1848) darlegte, wie die Kunst zu einer Erneuerung der sich gerade befreienden Nation beizutragen vermöge, wenn ihr nur Gelegenheit gegeben würde, an öffentlichen Gebäuden zur Geltung zu kommen. Dann erst könne sie „von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamen Klöster, den Raths- und Kaufhäusern und Hallen herab“³ auf das Volk wirken.

Das Bewusstsein, das die Romantiker für die Bedeutung des Ortsbezugs von Kunst zeigten, dürfte sich allerdings zu einem

nicht unerheblichen Teil Einsichten der Aufklärung und der klassizistisch orientierten Kunsttheorie verdanken. Im Laufe des 18. Jahrhunderts war die Kunsttheorie mehr und mehr von der Einsicht erfasst worden, dass das Kunstschaffen unter historisch wandelbaren Bedingungen steht, die jeden Versuch, ein überzeitliches Kunstideal bestimmen und verfechten zu wollen, fragwürdig erscheinen lassen. Was Runge mit den Worten „wir sind keine Griechen mehr“⁴ zuspitzte, deutete sich bereits in Schriften von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) oder Carl Ludwig Fernow (1763–1808), aber auch bei Goethe (1749–1832) und seinem engen Vertrauten Johann Heinrich Meyer (1760–1832) an. Allen vier Vertretern des Klassizismus ist gemeinsam, dass ihre ursprünglich kunsttheoretischen Anliegen zunehmend in kunsthistorische Fragen mündeten und die Einsicht in die fundamentale Historizität der Kunst unausweichlich wurde.⁵ Doch die Distanz zu den „Griechen“, die etwa Runge empfand, beschränkte sich nicht allein auf einen zeitlichen Abstand, sondern betraf auch den Ort des Kunstschaffens. Vor allem die sogenannte Klimatheorie, die von französischen Denkern wie Charles de Montesquieu (1689–1755) und Jean-Baptiste Dubos (1670–1742) vertreten worden war und – trotz einiger Vorbehalte – auch in Deutschland, etwa bei Johann Gottfried Herder (1744–1803), auf verstärktes Interesse stieß, erlaubte es, nach den Zusammenhängen zwischen den regionalen klimatischen Bedingungen und der Entwicklung von Kulturen, Völkern und Nationen zu fragen.⁶ Spuren dieses Denkens finden sich auch bei Winckelmann, der freilich der genetischen Disposition eines Volkes noch größere Bedeutung als dem Klima beimessen wollte.⁷ Bei allen Differenzierungen und teils fragwürdigen Zuspitzungen, die das Nachdenken über den Ortsbezug von Kunst um 1800 erfuhr, ließ sich nicht übersehen, dass neben der Historizität auch die räumliche Bedingtheit des Kunstschaffens zunehmend reflektiert wurde.

Während diese Einsicht von Klassizisten eher mit resignativem Unterton geäußert wurde, weil sie das Festhalten an einem überzeitlichen Kunstideal durchkreuzte, konnten jüngere Generationen, unter anderem die Vertreter der Romantik, in dem nicht mehr hintergehbaren Orts- und Zeitbezug auch Vorzüge und Chancen sehen. Wenn Caspar David Friedrich schrieb, die Menschen seien „nicht so unbedingt frei über Zeit und Ort erhoben als es viele glauben“⁸, so klingt auch hier zunächst Ernüchterung durch. Doch hat er – ebenso wie andere Künstler seiner Generation – diese Bindung an Ort und Zeit offenbar auch als Anregung verstanden, sich aus den Vorgaben einer normativen Kunsttheorie zu lösen, um neue Wege zu erproben. Im Folgenden soll an zwei Beispielen nachvollzogen werden, auf welche Weise der spezifische Ortsbezug romantischer Bildkunst zum Ausdruck kommen kann. Die

Werke der Nazarener und Caspar David Friedrichs, die dazu herangezogen werden, lassen zum einen erkennen, dass sie an ganz bestimmten Orten entstanden sind, zum anderen deutet sich in ihnen aber auch eine produktive Reflexion dieser topographischen Bindung an.

Erneuerung fernab der Heimat

Das erste Werk, mit dem die Nazarener ihr Programm einer Wiedererweckung der Freskomalerei, mithin einer genuin ortsgebundenen Bildkunst, umzusetzen beginnen konnten, entstand nicht in Deutschland, sondern in Rom.⁹ Der preußische Generalkonsul Jakob Ludwig Salomon Bartholdy (1779–1825) muss bereits kurze Zeit, nachdem er im Jahr 1815 in Rom eingetroffen war, mit dem Kreis der Nazarener in Kontakt getreten sein und den Malern das Angebot unterbreitet haben, das Gesellschaftszimmer seiner Wohnung im Palazzo Zuccari auszumalen. Bartholdys Favorisierung einer Dekoration mit pompejanischen Arabesken wurde bald ebenso verworfen wie die anfängliche Einschränkung, dass sich nur preußische Maler an dem Projekt beteiligen sollten. Die Zeugnisse, die über einzelne Etappen der Planung und Ausführung Auskunft geben, lassen erkennen, dass Bartholdy den Nazarenern bei der Auswahl des Themas und in der Ausgestaltung weitgehend freie Hand ließ.¹⁰ In dem vergleichsweise kleinen Hauptraum der von Bartholdy gemieteten Wohnung entstand auf diese Weise in den Jahren 1816/17 ein höchst ambitionierter Zyklus von Wandbildern zur alttestamentlichen Josephsgeschichte. Neben den Preußen Peter Cornelius, Wilhelm Schadow (1788–1862), Philipp Veit (1793–1877) und Franz Ludwig Catel (1778–1856) brachte sich schließlich auch der aus Lübeck stammende Johann Friedrich Overbeck (1789–1869) in das Projekt ein. Zentrale Episoden der Geschichte wurden auf verschiedene Wandfelder verteilt und jeweils von einem Maler als Fresko ausgeführt. So sehr die Arbeit in einem Raum und an einem Thema darauf zielte, ein Gemeinschaftswerk zu schaffen, lassen sich dennoch in Details der Ausführung, etwa im Figurenmaßstab oder in der Lichtführung, Differenzen ausmachen, an denen zutage tritt, dass mehrere Hände an dem Zyklus beteiligt waren.¹¹ Dessen ungeachtet wurden die Fresken in der Casa Bartholdy bereits kurz nach ihrer Vollendung von den Zeitgenossen als besondere künstlerische Leistung und Sehenswürdigkeit gewürdigt. Sowohl in Italien als auch in Deutschland stießen sie auf Anerkennung, so dass sich Folgeaufträge, vor allem die Fresken im Casino Massimo, anschlossen. Das Erstlingswerk einer Gruppe von Künstlern, die – folgt man dem programmatischen Brief von Peter Cornelius an Joseph Görres – eine Erneuerung der öffentlichen Kunst in Deutschland initiieren wollte, war somit nur in Rom zu sehen und entfaltete zunächst vor allem dort seine Wir-



Abb. 16
Johann Friedrich Overbeck: Joseph wird von seinen Brüdern verkauft, 1816/17, Fresko, 243 x 304 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

kung. Nach Deutschland gelangten zwar einige Kartons und, als Geschenk an den preußischen König, eine in Form kleinformatiger Aquarelle ausgeführte Kopie des Zyklus. Doch die erhoffte Aufforderung, ähnliche Werke auch nördlich der Alpen zu schaffen, ließ noch etwas auf sich warten.

Die Ortsgebundenheit der Fresken prägte nicht nur deren Wirkungsgeschichte, sie scheint vielmehr bereits die Themenwahl beeinflusst zu haben. Die erhaltenen Zeugnisse über die Entstehungsgeschichte der Wandbilder erlauben es nicht, verlässlich den Urheber des Programms zu identifizieren. Szenen der Josephsgeschichte des Alten Testaments (Gen 37–50) hatten schon deutlich früher das Interesse einzelner Nazarener geweckt, so dass die Wahl näher lag, als es auf den ersten Blick scheint.¹² Die Forschung hat erwogen, in Peter Cornelius oder Johann Friedrich Overbeck den Kopf des Unternehmens zu vermuten. Cornelius hatte am entschiedensten darauf gedrängt, ein solches Projekt in Angriff zu nehmen. Overbeck wiederum verfügte im Kreis der Lukasbrüder wohl über die beste theologische Bildung und hatte sich schon früh mit der „Geschichte der Religion Jesu“ von Friedrich Leopold zu Stolberg (1750–1819) beschäftigt, einem Werk, dessen Passagen zur Josephsgeschichte in der Konzeption der Fresken ein Echo zu finden scheinen.¹³ Das Freskenprogramm stand zwar bereits fest, als Overbeck nachträglich in den Kreis der ausführenden Maler aufgenommen wurde, doch könnte er auch zuvor im gemeinsamen Gespräch unter den Nazarenern an der Entscheidung über das Sujet beteiligt gewesen sein.

Die Auswahl der einzelnen Szenen für die Bildfelder lässt erkennen, dass es den Malern darum ging, Joseph als gläubigen und frommen Menschen vor Augen zu führen, der trotz aller Schicksalsschläge und Anfechtungen dem Gang der göttlichen Vorsehung folgt. Overbecks Darstellung des Verkaufs von Joseph (Abb. 16) und Schadows Bild der Überbringung des blutigen Rocks an Josephs Vater Jakob markieren, obgleich sie im Raum nicht nebeneinander zu sehen waren,¹⁴ den Auftakt der Geschichte, in der Joseph zunächst nur als Opfer seiner Brüder erscheint. Wie er sich trotz seines Schicksals bewährt, zeigen zwei Fresken von Veit und Schadow, die mit der Flucht vor Potiphars Frau von seiner Keuschheit zeugen und vor Augen führen, wie er im Gefängnis rätselhafte Träume zu deuten vermag. Die beiden großen Wandbilder von Cornelius stellen schließlich den Aufstieg Josephs zum Stellvertreter des Pharaos dar, indem er zunächst als Traumdeuter vor dem Pharaos auftritt (Abb. 17) und sich schließlich seinen vor der Hungersnot nach Ägypten geflohenen Brüdern zu erkennen gibt. Zwei Lünetten, in denen mit den Allegorien der sieben fetten und der sieben mageren Jahre der Kern von Josephs Traumdeutung in Erinnerung gerufen wird, unterstreichen die Tendenz des gesamten Zyklus, Joseph als eine Gestalt vor Augen zu führen, die sich auf vorbildliche Weise in den Dienst der göttlichen Heilsgeschichte stellt. Auf diese Weise stehen die Fresken der Casa Bartholdy tatsächlich jener Interpretation nahe, die Friedrich Leopold zu Stolberg von der biblischen Geschichte gegeben hatte: „Durch

Prüfung bewährt, durch Trübsal geläutert, mit der Gabe ihm auf auszeichnende Weise verliehener Offenbarungen begnadigt, wird er aus dem Kerker auf die höchste Ehrenstufe, zunächst dem Thron, erhoben [...]“¹⁵ Joseph konnte mithin sowohl in moralischer als auch in religiöser Hinsicht als vorbildlich gelten: Er stand für Tugendhaftigkeit und vorsorgende Klugheit ebenso wie für die Haltung, sich vertrauensvoll in das von der göttlichen Heilsgeschichte vorgezeichnete Schicksal zu ergeben.

Für das von den Nazarenern, aber auch Bartholdy verfolgte Anliegen, der Kunst, namentlich der deutschen Künstlerschaft, einen neuen Impuls zu geben, war die Wahl der Josephsgeschichte insofern geeignet, als sie zwar einerseits keine Zweifel an der religiösen Bestimmung dieser neuen Kunst ließ, andererseits aber keine konfessionellen Differenzen heraufbeschwören konnte.¹⁶ Doch muss sich darin noch nicht die Attraktivität des Stoffes für den Lukasbund erschöpft haben. Die Josephsgeschichte könnte die Maler vielmehr – wie bereits Ulrike Görner erwogen hat – in besonderer Weise zur Identifikation eingeladen haben: „Übertragen auf das Programm der Nazarener ist die Josephsgeschichte zugleich Interpretation der eigenen Lage. Anfänglicher Verleumdung, die sich in den Beweis der eigenen Werte flüchtet, stellt sich der Höhepunkt, die Versöhnung, als Sieg durch Anerkennung und Aufträge außerhalb des Vaterlandes entgegen.“¹⁷ Wie Joseph hatten auch die Künstler des Lukasbundes erst fernab der eigenen Heimat, in Rom, das



Abb. 17
Peter Cornelius: Joseph
deutet die Träume des Pharaos,
1816/17, Fresko, 246 x 331 cm,
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie

selbstgesetzte Ziel erfolgreich in die Tat umsetzen können. An der Akademie in Wien, aber auch in Rom, wo sie im kurz zuvor aufgelassenen Kloster Sant' Isidoro zusammenlebten, waren sie zunächst auf Unverständnis und teilweise auf Spott gestoßen, nun aber hatten sie in der Ewigen Stadt erstmals Gelegenheit, die Ernsthaftigkeit ihres Anliegens mit einem großen Werk zu beweisen. In der positiven Umwertung des Exils könnten sie daher eine entscheidende Parallele zur Josephsgeschichte gesehen haben. Auch die nazarenischen Künstler waren, um Stolbergs Worte aufzugreifen, „[d]urch Prüfung bewährt, durch Trübsal geläutert“ ans Ziel gelangt. Zur Identifikation mit Joseph konnten zudem weitere Charakterzüge einladen, die in den Fresken auffällig nachdrücklich betont wurden: Zum einen prägten die Nazarener für Joseph einen Figurentyp, der namentlich durch seine langen Haare Übereinstimmungen mit dem Aussehen der Lukasbrüder aufwies, die wahrscheinlich aufgrund ihrer langen, gescheitelten Haare den spöttischen Beinamen Nazarener erhalten hatten.¹⁸ Zum anderen aber erscheint Joseph in den Fresken als ein Mann der Bilder. Beide Fresken, in denen Joseph als Traumdeuter auftritt, zeigen in kleinen Tondi auch jene Traumbilder, deren Sinn er aufschließt. Spätestens diese Bild-im-Bild-Konstellationen laden dazu ein, die Geschichte, die in den Fresken erzählt wird, auch mit den Wandbildern und deren Schöpfern zu verbinden. So wie Joseph durch das Festhalten an seinen Traumbildern zu Beginn der biblischen Geschichte in das Unglück gestürzt und in die Fremde verschleppt wird, schließlich aber als Traumdeuter zu seiner Bestimmung findet, hatten auch die Nazarener aus Überzeugung für ihre Kunst Wien verlassen, um nach Rom zu gehen.

Es scheint, als hätten die Lukasbrüder den unvermeidlichen Ortsbezug ihrer wandgebundenen Fresken in der römischen Casa Bartholdy zum Anlass genommen, um ihre eigene Situation im römischen „Exil“ zu reflektieren. Die Josephsfresken sind nicht nur insofern programmatisch, als sie einen biblischen Stoff zum Thema der erneuerten Monumentalmalerei machen. Vielmehr lassen sie sich als Bekenntnis einer Künstlergruppe verstehen, die gerade über einen Auszug aus der Heimat auf diese einwirken will. Rom ist nicht mehr Hauptstadt eines aller Länder und Zeiten übergreifenden klassischen Kunstideals, sondern das selbstgewählte Exil, das unvermeidlich ist, um eine neue religiöse Bildkunst für das Vaterland zu schaffen.

Böhmen an der Ostsee

Caspar David Friedrich ist nicht den Umweg über ein Exil gegangen, um zu seiner Kunst zu finden. Dass er sich von 1794 bis 1798 an der Kopenhagener Akademie ausbilden ließ, ist für den aus Greifswald stammenden Maler keineswegs ungewöhnlich.¹⁹ Vorpommern zählte damals noch zu Schweden,



Abb. 18

Caspar David Friedrich: Der Rabenbaum, um 1822, Öl auf Leinwand, 59 x 73 cm, Musée du Louvre, Paris

Abb. 19

Caspar David Friedrich: Entlaubte Eiche, 3. Mai 1809, Bleistift auf Papier, 35,9 x 25,9 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo



und so lag es nahe, dass sich Friedrich ebenso wie wenig später der in Wolgast geborene Philipp Otto Runge im skandinavischen Raum orientierte und die damals gut beleumundete Akademie in Kopenhagen aufsuchte. Nach seiner Ausbildung an der Akademie und seinem 1798 erfolgten Umzug nach Dresden erschloss sich Friedrich in teils ausgiebigen Wanderungen Landschaften, die heute fest in der imaginären Topographie der Romantik verankert sind. Als er von Dresden in die Sächsische Schweiz, die böhmischen Berge und das Riesengebirge aufbrach oder bei Aufenthalten im heimischen Vorpommern die Insel Rügen erwanderte, um dort zu zeichnen, konnte er meist Anregungen einer älteren Künstlergeneration folgen. Dennoch sind es Friedrichs Gemälde und Zeichnungen, die ganz wesentlich dazu beigetragen haben, dass diese Landschaften als bildwürdig gelten.

Da die Landschaftsmalerei reale oder imaginierte Orte zeigt, sind ihr immer schon topographische Bezüge eigen. In Friedrichs Bildern jedoch gewinnt dieser Ortsbezug auf eigenwillige Weise an Komplexität. Fast jedes seiner Werke weist einzelne Motive auf, die sich zweifelsfrei lokalisieren lassen und mit erstaunlicher Genauigkeit und Treue aus dem großen Reservoir von Friedrichs Naturstudien übertragen wurden. Da in den Studienzeichnungen oftmals auch einzelne Details wie Bäume, Pflanzen oder Felsen datiert und mit einer Ortsangabe versehen sind, lässt sich noch heute vielfach zurückverfolgen, wo Friedrich bestimmte Sujets seiner Gemälde hat sehen und zeichnen können. Doch sind in den Gemälden und ausgearbeiteten Sepiazeichnungen die einzelnen in der Natur gezeichneten Motive vollkommen

anders arrangiert und in neue Kontexte eingebracht. Friedrich hat sich weder darauf beschränkt, in seinen Bildern Landschaftsausschnitte zu reproduzieren, die er in der Natur hatte vorfinden können, noch ist er beim Komponieren seiner Landschaften mit den Studienzeichnungen, die er zuvor so akribisch angelegt hatte, völlig beliebig umgegangen.²⁰

Exemplarisch lässt sich sein Vorgehen an dem Gemälde „Rabenbaum“ (Abb. 18) nachvollziehen.²¹ Der titelgebenden, entlaubten Eiche diente ein Baum als Vorbild, den Friedrich am 3. Mai 1809 bei Neubrandenburg in einer detaillierten Zeichnung (Abb. 19) hatte festhalten können. Deutlich später griff er auf diese nüchterne Naturstudie zurück, als er daran ging, das heute im Pariser Louvre verwahrte Ölbild zu entwerfen. Zwar stauchte er den Baum, so dass seine Proportionen breiter erscheinen, doch sind die in der Zeichnung vorgegebenen Verläufe von Ästen und kleineren Zweigen außerordentlich präzise wiedergegeben; sogar der am rechten Rand der Studie von 1809 hinzugefügte Ausläufer eines Astes hat im Gemälde Berücksichtigung gefunden. Wie so oft hat sich Friedrich auch in diesem Fall darum bemüht, der individuellen Erscheinung des von ihm in der Natur angetroffenen Baumes noch im Gemälde gerecht zu werden. Indem die Eiche aus Neubrandenburg in das Bild Einzug hielt, wechselte sie jedoch ihren Standort. Denn im Hintergrund der Landschaft zeichnen sich unverkennbar eine Küste und das Meer ab; und bei genauerem Hinsehen lassen sich am Horizont links die Kreideklippen von Arkona ausmachen. Die Eiche erscheint nun mithin auf der Insel Rügen. Präzision und Detailtreue in der Wiedergabe des Baumes gehen auf diese Weise mit einer erstaunlichen künstlerischen Freiheit in seiner Lokalisierung einher. Zwar war es in der Landschaftsmalerei um 1800 durchaus verbreitet, Naturstudien später für Bilder zu verwenden, die ganz andere Gegenden oder aber frei komponierte Landschaften zeigten. Was bei Friedrich aber erstaunt, ist die Genauigkeit, mit der er dennoch an scheinbar marginalen Details der Studienzeichnungen festhielt.

Während einem Betrachter des Pariser Gemäldes ohne Wissen um die zugrundeliegende Zeichnung kaum auffallen dürfte, dass hier ein Baum von Neubrandenburg auf die Insel Rügen verpflanzt wurde, lenken andere Bilder Friedrichs den Blick mit Nachdruck auf topographische Inkonsistenzen. Bei seinem Gemälde „Der Watzmann“ von 1824/25²² mag es vielen zeitgenössischen Betrachtern mangels genauerer Kenntnisse ebenfalls noch entgangen sein, dass vor dem Gipfel ein Felsgestein des Harzes, der sogenannte Trudenstein, eingefügt worden war.²³ Doch Friedrichs Gemälde „Blick auf die Ostsee“ (Abb. 20)²⁴ und insbesondere seine Darstellung der „Ruine Eldena im Riesengebirge“ (Abb. 21)²⁵ stoßen den Betrachter unmissverständlich darauf, dass Charakteristika von zwei gänzlich verschiedenen

Abb. 20

Caspar David Friedrich: Blick auf die Ostsee, um 1820/25, Öl auf Leinwand, 34,5 x 44 cm, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf



Abb. 21
Caspar David Friedrich:
Ruine Eldena im Rie-
sengebirge, um 1830–
1834, Öl auf Lein-
wand, 73 x 103 cm,
Pommersches Landes-
museum, Greifswald



Landschaften einander überblendet werden. Im Düsseldorfer Bild rücken Höhenzüge eines Mittelgebirges an die Ostsee, und in dem zweiten Gemälde wird die in unmittelbarer Nähe zu Greifswald und zur Ostseeküste gelegene Klosterruine Eldena vom Riesengebirge hinterfangen. Auch hier hat Friedrich auf präzise Studienzeichnungen zurückgreifen können: Die Höhenzüge hinter der Klosterruine folgen – allerdings spiegelverkehrt – einer Zeichnung vom 14. Juli 1810, die den Blick auf die Schneegruben und den Reifträger von Hainbergshöh wiedergeben soll;²⁶ die Ruine selbst einschließlich der Fischerkate hatte Friedrich bei einem Heimataufenthalt im Jahr 1815 zeichnen können.²⁷

Es fällt schwer, diese offensichtliche, ja mutwillig „falsche“ Kombination von Landschaften, denen Friedrich selbst offenbar viel Bedeutung zumaß,²⁸ angemessen zu deuten. Wenngleich die „Ruine Eldena im Riesengebirge“ möglicherweise von Beginn an als Geschenk für die Familie vorgesehen war, scheint es mit Blick auf andere vergleichbare Bilder wie den „Blick auf die Ostsee“ unbefriedigend, die ungewöhnliche Überblendung verschiedener Topographien allein biographisch, etwa mit einem wehmütigen Rückblick auf für Friedrich prägende Landschaftserfahrungen, erklären zu wollen.²⁹ Was sich in solchen Bildern jedoch klar zeigt, ist Friedrichs anspruchsvolles Verständnis von Landschaftsmalerei. Für ihn ist das Bild weder eine geistlose

Abbildung und damit Verdopplung der Wirklichkeit, noch geht es ihm um eine idealisierende Darstellung rein imaginärer Landschaften. Mit anderen Worten: Er verweigert sich den Konventionen der Vedutenmalerei, stellt sich aber auch nicht in die Tradition der klassischen Ideallandschaft. Die eigene Leistung des Bildes tritt aus Friedrichs Sicht besonders markant hervor, wenn es sich darauf verpflichtet, den einzelnen Motiven bis in die Details hinein treu zu folgen, sie aber in einem neuen Arrangement, das den Gesetzen der Komposition der Bildfläche entspricht, zur Geltung zu bringen. Ganz in diesem Sinne erweist sich die „Ruine Eldena im Riesengebirge“ bei längerer Betrachtung als sehr bewusst kalkuliertes Bild. Friedrichs Bemühen um eine durchdachte Gestaltung des Bildes beschränkt sich nicht darauf, die baulichen Überreste des Klosters in das Bildzentrum zu rücken, so dass dem Bild eine symmetrische Disposition gegeben wird. Vielmehr antworten die fallenden Diagonalen des Geländes im Bildvordergrund auf die aufsteigenden Schrägen des Riesengebirges, so dass sich um den dunkelsten horizontalen Streifen eine symmetrische Spiegelung der Schrägen ergibt. Die Kombination der beiden so weit voneinander entfernten Motive, Ruine und Gebirgszug, erfolgt mithin sehr gezielt und trägt entscheidend zur Komposition der Bildfläche bei. So wie Friedrich Raumsuggestion und Flächenwahrnehmung in eine prekäre Balance bringt, erzeugt er auch eine Spannung

zwischen den einzelnen, in ihrer Individualität und Charakteristik respektierten Motiven und deren neuem Arrangement im Bild. Die Landschaften, die auf diese Weise entstehen, stellen ihre Betrachter vor besondere Herausforderungen: Wer die jeweilige Gegend kennt, sieht Vertrautes und erblickt es doch auf befremdliche Weise. Vor allem aber zeigt sich, dass ein Landschaftsbild bei aller Präzision im Detail und aller suggestiven Wirkung von Raumschließung, Lichtführung und Atmosphäre etwas anderes und mehr ist als ein auf Leinwand gebannter Blick in die Natur.

Romantische Topographien

Die beiden Fallbeispiele können nur andeuten, wie in der Kunst der Romantik ein neues Bewusstsein für die Bedeutung von Orten zum Tragen kommt: Einerseits zeugen die Bilder von der Einsicht, dass der Ort des Kunstschaffens jedes Werk auf eine nicht mehr hintergehbare Weise prägt. Andererseits deutet sich sowohl bei den Nazarenern als auch bei Friedrich an, wie dieser Ortsbezug auf produktive Weise in das jeweilige Werk eingehen kann. Die Nazarener fanden in der Josephsgeschichte ein Vorbild, „wie sich ihre eigene Situation fernab der Heimat, auf die sie eigentlich wirken wollten, in einem positiven Sinn ausdeuten ließ. Und Friedrich gewann gerade in der intensiven Auseinandersetzung mit ganz bestimmten Topographien eine neue Freiheit, die es ihm erlaubte, eine eigene Form der Landschaftsmalerei jenseits der klassischen Unterscheidung von Vedute und Ideallandschaft zu entwickeln.

Vergleichbare Strategien finden sich aber nicht nur in den vermeintlichen „Zentren“ der romantischen Kunst, in Dresden oder in Rom. Dass sich eine romantische Malerei auf sehr verschiedene Weise an sehr unterschiedlichen Orten herauszubilden vermochte, zeigt sich indes auch, wenn man nach besonderen Formen des Ortsbezugs fragt. Am Frühwerk Carl Philipp Fohrs (1795–1818), eines Künstlers, der durch seinen mehrjährigen Aufenthalt in Darmstadt mit der Rhein-Main-Region verbunden ist, ließe sich eine weitere Variante des romantischen Zugangs zu Orten rekonstruieren. Ein vergleichsweise kontingenter biographischer Umstand, der enge Austausch mit dem Historiker Philipp Dieffenbach (1786–1860) sowie die Förderung durch die Groß- und Erbprinzessin Wilhelmine Luise von Hessen-Darmstadt (1788–1836), dürfte Anteil daran gehabt haben, dass Fohr in den Jahren 1813 bis 1815 zu einer eigenen Form der Verbindung von Landschaft und Historie fand.³⁰ Während die fürstliche Förderin ihn dazu anregte, Ansichten von Landschaften der weiteren Region, vor allem des Odenwalds und der Neckargegend, wiederzugeben, erschloss Dieffenbach dem angehenden Künstler die Geschichte und die Erzählstoffe des

Mittelalters. Fohr verband beide Aspekte, indem er Darstellungen der heimischen Landschaft um Figuren bereicherte, die weit über eine konventionelle Staffage hinausgehen, um stattdessen ein erzählerisches und historisierendes Moment in das Bild zu bringen. Neben den Aquarellalben des sogenannten Neckarskizzenbuchs und des Badischen Skizzenbuchs zeugen frühe Ölgemälde zweier Orte mit Burgen, Zwingenberg und Ehrenberg am Neckar, davon, wie eigenständig Fohr sich von der Tradition der Veduten und malerischen Ansichten entfernte (Kat. Nr. 78, 79). Die Bilder sind um 1815/16 entstanden, mithin nach seinem Umzug nach München, wo er die Akademie besuchte und unter anderem von Ludwig Sigismund Ruhl (1794–1887) weitere Impulse erhielt. Die kleine Tafel „Ansicht von Zwingenberg am Neckar“ (Kat. Nr. 78)³¹ basiert jedoch noch auf einer Studienzeichnung, die um 1814 entstanden war,³² und wurde von Fohr an seine Förderin, die Erbprinzessin von Hessen, nach Darmstadt gesandt. Das Gemälde gibt die Burg mit bemerkenswerter Präzision wieder, ergänzt sie aber im Vordergrund um Figuren, deren Funktion sich nicht auf die einer bloßen Staffage reduzieren lässt. Durch die auffällige Größe, die leicht fantastische Erscheinung und die farbige Gestaltung wird die Aufmerksamkeit vor allem auf den Reiter gelenkt, so dass sich der Betrachter veranlasst sieht, nach der Bedeutung der Figuren zu fragen. Zugleich aber fällt es schwer, historische oder literarische Quellen für die mit den Figuren verbundene Erzählung anzuführen. Die Frage nach dem dargestellten Moment wird zwar aufgeworfen, lässt sich aber nicht kurzerhand mit dem Verweis auf eine bekannte Geschichte beantworten. Auf diese Weise schuf Fohr eine bewusst unbestimmte Verbindung von Landschaft und Historie, die den Betrachter, ausgehend von einem klar benennbaren Ort, in einen offenen geschichtlichen Imaginationsraum führt. Sein Bild schlägt eine Brücke von einem konkreten Ort, der sich auch aufsuchen lässt, zu einer imaginären Topographie, die vor allem literarisch geprägt ist. Dabei scheint es dem Betrachter überlassen zu sein, wie weit er sich in diesen Imaginationsraum begeben, sich in ihm verlieren will.

Diese innovative Form, identifizierbare topographische Ansichten um historisierende und imaginäre Assoziationen zu bereichern, dürfte sich nicht zuletzt dem Darmstädter Umfeld verdanken, in dem Fohr bis 1815 tätig war. Die Wünsche seiner Förderin und die Anregungen Dieffenbachs könnten ihn darin bestärkt haben, eine solche Verbindung von Landschaft und Historie zu suchen. Damit wäre auch Fohrs frühes Werk ein Beispiel dafür, welche Produktivität jene eingangs beschriebene Topographie ohne festes Zentrum freigesetzt hat, die der deutschen Romantik eigen ist.

- 1 Neben dem vorliegenden Katalog vgl. auch Wolfgang Bunzel, Michael Hohmann, Hans Sarkowicz (Hg.): *Romantik an Rhein und Main. Eine Topographie*, Darmstadt 2014.
- 2 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland*, in: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 6.2: *Weimarer Klassik 1798–1806*, hg. v. Gerhard H. Müller, John Neubauer, Hans J. Becker, Victor Lange, Peter Schmidt, München 1988, S. 433–436, bes. S. 434 (zur Berliner Kunst um 1800): „Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Portrait, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das allgemein Menschliche durchs Vaterländische verdrängt.“
- 3 Zit. nach Joseph von Görres: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8.2: *Freundesbriefe von 1802–1821*, hg. v. Franz Binder, München 1874, S. 433–439, hier S. 439.
- 4 Philipp Otto Runge: *Hinterlassene Schriften*, hg. v. dessen ältestem Bruder [Johann Daniel Runge], 2 Bde., Hamburg 1840/41, Bd. I, S. 6 (Febr. 1802).
- 5 Vgl. etwa Harald Tausch: *Entfernung der Antike*. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800, Tübingen 2000; Johannes Grave: *Winckelmanns „schlecht abgefundene Erben“*. Zur Spannung zwischen Kunsttheorie und Kunstgeschichte bei Goethe, Meyer und Fernow, in: ders., Hubert Locher, Reinhard Wegner (Hg.): *Der Körper der Kunst. Konstruktionen von Totalität im Kunstdiskurs um 1800 (= Ästhetik um 1800, Bd. 5)*, Göttingen 2007, S. 31–85.
- 6 Vgl. Gonthier-Louis Fink: *Von Winckelmann bis Herder. Die deutsche Klimatheorie in europäischer Perspektive*, in: Gerhard Sauder (Hg.): *Johann Gottfried Herder 1744–1803 (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert, Bd. 9)*, Hamburg 1987, S. 156–176.
- 7 Vgl. Elisabeth Décultot, Winckelmanns Konstruktion der griechischen Nation, in: Elena Agazzi, Elisabeth Décultot, Gilbert Heß (Hg.): *Graecomania. Der europäische Philhellenismus (= Klassizistisch-Romantische Kunst(t)räume, Bd. 1)*, Berlin 2009, S. 39–59.
- 8 Caspar David Friedrich: *Kritische Edition der Schriften des Künstlers und der Zeitzeugen*, Bd. 1: „Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern“, bearb. v. Gerhard Eimer in Verbindung mit Günter Rath (= *Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte*, Bd. 16), Frankfurt a. M. 1999, S. 125.
- 9 Zum Folgenden vgl. u. a. Frank Büttner: *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*, 2 Bde., Wiesbaden, Stuttgart 1980/99, hier Bd. 1; ders.: *Die römischen Freskenzyklen der Nazarener*, in: *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik*, hg. v. Klaus Gallwitz, Ausst. Kat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rom, München 1981, S. 283–287; Robert E. McVaugh: *The Casa Bartholdy Frescoes and Nazarene Theory in Rome, 1816–1817*, Ann Arbor 1981; Norbert Suhr: *Philipp Veit (1793–1877). Leben und Werk eines Nazareners. Monographie und Werkverzeichnis*, Weinheim 1991, S. 36–44; Cordula Grewe: *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Farnham, Surrey u. a. 2009, S. 52–57; Peter Vignau-Wilberg: *Die Lukasbrüder um Johann Friedrich Overbeck in Rom und die Erneuerung der Freskomalerei in Rom. Die Wand- und Deckengemälde in der Casa Bartholdy (1816/17) und im Tasso-Raum des Casino Massimo (1819–1829)*, Berlin, München 2011; Michael Thimann: *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts (= Studien zur christlichen Kunst, Bd. 8)*, Regensburg 2014, S. 263–289.
- 10 In einem Brief an Abraham Mendelssohn vom 6.2.1817 schrieb Bartholdy: „Weder in den Sujets (Wahl und Anordnung) noch in irgendetwas, was die Kunst betrifft, habe ich meine Künstler geniert, beim Vorlegen der Skizzen jedoch habe ich ihnen meine Kritiken freimütig gesagt, von denen die meisten angenommen worden sind.“ Sebastian Hensel: *Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, Bd. 1, Berlin 1918, S. 138.
- 11 Vgl. Vignau-Wilberg 2011 (wie Anm. 9), S. 41.
- 12 Neben Zeichnungen von Overbeck oder auch Julius Schnorr von Carolsfeld ist vor allem an Franz Pforrs Gemälde „Einzug Kaiser Rudolfs von Habsburg in Basel“ (1808–1810, Städel Museum, Frankfurt am Main, Leihgabe des Historischen Museums Frankfurt) zu denken, das an einem prominent ins Bild gerückten Eckgebäude Wandbilder mit der Josephsgeschichte zeigt.
- 13 Vgl. etwa Büttner 1980/99, Bd. 1 (wie Anm. 9), S. 96 und McVaugh 1981 (wie Anm. 9), S. 109. – Michael Thimann hat zuletzt nochmals den mutmaßlichen Anteil Overbecks betont; vgl. Thimann 2014 (wie Anm. 9), S. 263, 274, 277.
- 14 Zur Rekonstruktion des Programms vgl. auch Robert E. McVaugh: *A Revised Reconstruction of the Casa Bartholdy Fresco Cycle*, in: *Art Bulletin*, 66, 1984, S. 442–452.
- 15 Friedrich Leopold Graf zu Stolberg: *Geschichte der Religion Jesu Christi*. Erster Theil, Hamburg 1806, S. 245. Zur Bedeutung der Schrift Stolbergs für die Nazarener vgl. u. a. Ulrike Görner: *Die Traditionsfrage in der nazarenischen Kunst am Beispiel der „Casa Bartholdy“*, Diss. Leipzig 1969, S. 101f.; Büttner 1980–1999 (wie Anm. 9), S. 96 sowie Thimann 2014 (wie Anm. 9), S. 280.
- 16 Vgl. etwa Hans-Joachim Ziemke: *Die Anfänge in Wien und Rom*, in: *Die Nazarener*, hg. v. Klaus Gallwitz, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt a. M. 1977, S. 41–58, bes. S. 49; Suhr 1991 (wie Anm. 9), S. 37.
- 17 Görner 1969 (wie Anm. 15), S. 122; vgl. ebd., S. 108; ferner McVaugh 1981 (wie Anm. 9), S. 117f.; Suhr 1991 (wie Anm. 9), S. 43. Eine ähnliche Deutung hat Mitchell B. Frank skizziert. Er verstand die späte Vereinigung der Söhne Jakobs als Beispiel für den Gemeinschaftsgedanken, der die Bruderschaft der Nazarener getragen habe; vgl. Mitchell B. Frank: *German Romantic Painting Redefined. Nazarene tradition and the narratives of Romanticism*, Aldershot 2001, S. 26f.
- 18 Vgl. Jens Christian Jensen: *Nazareni – das Wort, der Stil*, in: *Klassizismus und Romantik in Deutschland. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer*, Schweinfurt, Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1966, S. 46–52.
- 19 Vgl. Johannes Grave: *Caspar David Friedrich*, München 2012, S. 40–47.
- 20 Vgl. Werner Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, bes. S. 82–101; Christina Grummt: *Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das gesamte Werk*, 2 Bde., München 2011, Bd. 1, S. 30f.; Grave 2012 (wie Anm. 19), S. 171–183.
- 21 Vgl. Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähnig: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, S. 372f., Nr. 289; Grave 2012 (wie Anm. 19), S. 178.
- 22 Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie.
- 23 Vgl. Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 21), S. 397f., Nr. 330; Tina Grütter: *Melancholie und Abgrund. Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich*, Berlin 1986 (Diss. Zürich 1984), S. 153. Die Identifizierung des Felsens wurde korrigiert durch Herrmann Zschoche: *Caspar David Friedrich im Harz*, Dresden 2000, S. 60, 85ff. Vgl. auch Grave 2012 (wie Anm. 19), S. 196.
- 24 Vgl. Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 21), S. 362f., Nr. 270.
- 25 Vgl. ebd., S. 440f., Nr. 415.
- 26 Vgl. Grummt 2011 (wie Anm. 20), Bd. 2, S. 602f., Nr. 624.
- 27 Vgl. ebd., S. 686, Nr. 738.
- 28 Zur Bedeutung der Klosterkirche Eldena für Friedrich vgl. zuletzt Christian Scholl: *Ruinen-Versetzungen: Das Eldena-Motiv und die Rezeption der Backsteingotik bei Caspar David Friedrich*, in: Oliver Auge, Felix Biermann, Christof Herrmann (Hg.): *Glaube, Macht und Pracht. Geistliche Gemeinschaften des Ostseeraums im Zeitalter der Backsteingotik. Beiträge einer interdisziplinären Fachtagung vom 27. bis 30. November 2007 im Alfred-Krupp-Wissenschaftskolleg Greifswald (= Archäologie und Geschichte im Ostseeraum, 6)*, Rahden/Westfalen 2009, S. 181–197; für Friedrichs Interesse an den Landschaften des Riesengebirges vgl. Günther Grundmann: *Das Riesengebirge in der Malerei der Romantik*, 2. überarb. Aufl., München 1958.
- 29 Vgl. Helmut Börsch-Supan: *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, München 2008, S. 40f.
- 30 Vgl. Peter Märker: „Er wäre mit der Zeit auch Historienmaler geworden“. Zur Kunst Carl Philipp Fohrs, in: Carl Philipp Fohr. *Romantik – Landschaft und Historie*, Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Haus der Kunst München 1995/97, Heidelberg 1995, S. 28–51, bes. S. 32–43; vgl. ferner Sigrid Dirkmann: *Carl Philipp Fohr (1795–1818). Studien zu den Landschaften*, Frankfurt a. M. 1993 (Diss. Münster 1992), S. 7–11.
- 31 Vgl. Dirkmann 1993 (wie Anm. 30), S. 79f., 144f., Nr. 1; Klaus-D. Pohl, in: Ausst. Kat. Darmstadt/München 1995/97 (wie Anm. 30), S. 296f., Nr. 295; sowie ders.: „... den Gebilden meiner Phantasie einen kräftigeren und bedeutenden Ausdruck zu geben“. Carl Philipp Fohr als Maler, in: ebd., S. 52–65, bes. S. 53ff.
- 32 Vgl. Märker, in: ebd., S. 199f., Nr. 99.

IMPRESSUM

Herausgeber:

MUSEUM GIERSCH der GOETHE-UNIVERSITÄT, Frankfurt a. M.

Projektleitung, Ausstellungs- und Katalogkonzeption:

Dr. Mareike Hennig

Wissenschaftliche Mitarbeit:

Dr. Manfred Großkinsky, Dr. Birgit Sander,
Susanne Wartenberg M. A.

Katalogredaktion:

Dr. Mareike Hennig, Dr. Manfred Großkinsky, Dr. Birgit Sander,
Susanne Wartenberg M. A., Linda Baumgartner

Lektorat:

Dr. Claudia Caesar

Studentische Mitarbeit:

Melanie Blaschko, Kristina Schulz, Jasper Warzecha

Ausstellungssekretariat:

Carina Matschke M. A.

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit:

Dipl. Kffr. Christine Karmann

Restauratorische Betreuung:

Dipl. Rest. Anja Damaschke

Haustechnik:

Werner Söder

Finanzierung von Katalog und Ausstellung:

STIFTUNG GIERSCH, Frankfurt a. M.

Gesamtherstellung:

Michael Imhof Verlag, Petersberg (Vicki Schirdewahn)
Grafisches Centrum Cuno, Calbe

©



ISBN 3-935283-31-8

© 2015

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG,
Stettiner Straße 25, D-36100 Petersberg
Tel. 0661/2919166-0; Fax 0661/2919166-9
info@imhof-verlag.de; www.imhof-verlag.com

ISBN 978-3-7319-0180-8

Printed in EU

Finanziert durch

in Kooperation mit

STIFTUNG
GIERSCH

