

Mag man über die Gliederung und Aufteilung der in diese größeren und kleineren Gruppen gefassten Arbeiten unterschiedlicher Medien, aber oft verwandten Inhalts streiten können, die didaktische Funktion einer Verlebendigung des sonst vielleicht allzu statischen Werks erfüllen sie recht gut. Dass dann nicht jede Arbeit auch mit langem Text versehen werden muss, oft auch Kurzkomentar und Zitat zum Ziele führen, Einleitungstexte aber alles Wesentliche enthalten, macht dabei durchaus Sinn. Faktische Dichte und beschreibende Anschauung gehen Hand in Hand. Dass die sieben Aufsätze zu Werk und Leben nicht nur einander ergänzen, sondern auch mit Verweisen in den eigentlichen Katalogteil einbezogen werden, darüber Reinhart auch in einen größeren Kontext der Maler seiner Zeit gebettet ist, zeugt einmal mehr von Gründlichkeit. Es hilft jedenfalls erfolgreich die engen Grenzen sprengen, die sonst mit dem allzu strengen Bild Reinharts verbunden sind.

EKKEHARD MAI

Universität Köln, Institut für Kunstgeschichte

NEUERE LITERATUR ZU CASPAR DAVID FRIEDRICH (Teil 2)



Nina Hinrichs; Caspar David Friedrich – ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus (Bau + Kunst. Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte, 20); Kiel: Ludwig 2011; 350 S., 111 SW-Abb. und 20 Farbabb.; ISBN 978-3-86935-049-3; € 34,90

Die Kieler Dissertation von Nina Hinrichs¹ befasst sich mit der Rezeption der Kunst Caspar David Friedrichs im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus, woraus sich eine Aufteilung des Textes in zwei Hauptteile ergibt. In beiden Teilen wird „Rezeption“ jedoch unterschiedlich verstanden. Während es im ersten Teil ausschließlich um die kunsthistorische und literarische Rezeption geht, werden im zweiten Teil auch Formen der „praktischen“ bildkünstlerischen Anverwandlung der Kunst Friedrichs vorgestellt. Entsprechendes wäre auch für den ersten Teil möglich gewesen, auch wenn es aus Gründen des damit verbundenen Arbeitsaufwands wohl zur Konsequenz gehabt hätte, die Friedrich-Rezeption im Dritten Reich beiseitezulassen. Die Autorin hat sich jedoch anders entschieden – vielleicht, um die in der Tat sehr aufschlussreiche Konfrontation zwischen den beiden Rezeptionsepochen durchführen zu können. (Andererseits wären auch eine Konfrontation der Rezeption im Dritten

1 Siehe auch die Besprechung von Helmut Börsch-Supan in: *Baltische Studien* 98 (2012): 225–228.

Reich mit derjenigen in der DDR sowie eine Konfrontation dieser mit derjenigen in der Bundesrepublik bis 1989 interessant gewesen.) Die Entscheidung der Autorin könnte mit einer anderen Prämisse ihrer Arbeit zusammenhängen, nämlich der, die Rezeption anhand von Sachgesichtspunkten aufzurollen. Der Leser erfährt also nicht, wie über die Kunst Friedrichs im Laufe des 19. Jahrhunderts gedacht und geschrieben wurde, sondern er erfährt dies in Bezug auf die von der Autorin thematisierten Gesichtspunkte, das heißt in Bezug auf das, was sie unter den (wenig schönen) Begriff „Nördlichkeitsdiskurs“ subsumiert. Dies ist zweifellos ein ganz wesentlicher Aspekt der historischen Rezeption; es gibt aber weitere, wie etwa die Beurteilung der Malweise oder des mystisch-allegorischen Charakters der Bilder des Romantikers.

In der Einleitung (13–15), im ersten Kapitel (*Friedrich im politischen Kontext seiner Zeit: Der deutsche Nationsbildungsprozess*, 22–46) und im zweiten Kapitel (*Bedeutungsgewinnung nördlicher Bildwelten – Veränderung der Naturwahrnehmung*, 47–54) exponiert Hinrichs wesentliche Elemente des „Nördlichkeitsdiskurses“: die literarisch-politische „Nordlandverherrlichung“ als allgemeiner ideologischer Hintergrund, Friedrichs Patriotismus (mit kurzer Betrachtung der hierzu üblicherweise angeführten Bilder) und sein Verhältnis zu Schweden. Anschließend geht die Autorin konkret auf drei bei Friedrich prominent vertretene Bildmotive ein, die auf eine nordische Kultur verweisen sowie nationalen Symbolgehalt besitzen können (36): die Eichen, die Hünengräber und die Gotik. Für die Eichen bejaht sie eine entsprechende Deutung: Es sei „festzustellen, dass der Künstler den nationalen Symbolcharakter des Baumes kannte und somit eine patriotische Deutung dieser Motive gerechtfertigt ist.“ Sie schränkt aber ein: „Doch diese darf nicht pauschalisiert und als ausschließliche Lesart verstanden werden.“ (39) Die Diskussion dieser Frage geht allerdings zu wenig ins Detail, um ein überzeugendes Fazit vortragen zu können. Noch größer ist die Unsicherheit bei den Hünengräbern: Hier können außer der patriotischen Bedeutung auch die Todessymbolik und die Naturbezogenheit eine Rolle spielen (42). Auch die „Gotikmotive“ besitzen nationalen und nordischen Symbolgehalt, doch hält Hinrichs bei den gotischen Kathedralen eine religiöse Lesart für überzeugender (46). Natürlich bleiben die konkreten Deutungen immer auf Einzelbildanalysen angewiesen, und was Hinrichs im Hinblick auf ihre Fragestellung zu erfassen versucht, kann nur eine grobe Annäherung sein. – Im zweiten Kapitel geht es nochmals um grundlegende Aspekte der Friedrichschen Natur- und Landschaftsauffassung. Hinrichs hält fest, dass die Natur für Friedrich ein religiöser Andachts- und Kontemplationsraum ist, dass seine Rückenfiguren Identifikationsfiguren darstellen und dass für ihn nicht die Entfremdung des Menschen von der Natur, sondern das Einswerden mit ihr im Vordergrund stehe: „Naturerfahrung als Gottesandacht und Selbsterfahrung.“ (48) Anschließend charakterisiert sie Friedrichs Bildwelt als ein „Jenseits von Arkadien“. Abgesehen von sehr wenigen Ausnahmen zeigen seine Bilder eine nordische Landschaft mit dazu passender Atmosphäre und Motivik (Dämmerung, Nebel und Schnee), die im Gegensatz zur klassisch-arkadischen Landschaft des Südens steht.

In den folgenden Kapiteln befasst sich Nina Hinrichs genauer mit den drei Hauptideen, die im 19. Jahrhundert mit der Vorstellung des Nordens verbunden wurden:

dem Erhabenen, der Melancholie und dem Ossianismus. Es handelt sich bei diesen Ideen oder Vorstellungskomplexen um allgemein verbreitete Denkfiguren, die auch unabhängig von Friedrichs Kunst bestanden, die aber häufig darauf bezogen oder übertragen wurden, so dass die historische Forschung abzuklären hat, ob diese Übertragungen zu Recht vorgenommen wurden. Denn auch zeitnahe Charakteristiken können ebenso auf Missverständnissen beruhen wie spätere, vom Ursprungskontext weit entfernte Interpretationen. Die Autorin beschreibt daher nicht nur die Rezeptionsfiguren selbst, mit denen Friedrichs Kunst begriffen wurde, sondern sie versucht auch jeweils zu beurteilen, wie sehr diese Figuren dem Künstler überhaupt gerecht werden. Vorweg sei gesagt, dass ihre Ausführungen, insgesamt gesehen, zu überzeugen vermögen. Dies liegt zu einem guten Teil an der ausgesprochen nüchternen, umsichtig durchgeführten Argumentation, die auf jede präventive Thesenbildung verzichtet.

Das dritte Kapitel (*Das Erhabene und der Norden*, 55–92) leitet Hinrichs mit einer theoretischen Vorklärung ein, indem sie die Theorien des Erhabenen bei Kant und Schiller resümiert. Es folgt ein recht summarischer Blick auf die Darstellung erhabener Natur bei anderen Künstlern (unter anderem Joseph Anton Koch und William Turner) sowie bei Friedrich selbst, begleitet von Auszügen aus zeitgenössischen Kommentaren. Ausführlich befasst sich die Autorin sodann mit der Frage, wie Friedrich das Erhabene verstanden und ob er sich mit den Theorien Kants und Schillers beschäftigt hat. Ihr Fazit lautet, dass der Künstler die Konzepte der Philosophen, falls er sie überhaupt zur Kenntnis genommen hat – wofür es keine Belege gibt –, nicht übernommen hat; nicht einmal die grundsätzliche Absetzung des Erhabenen vom Schönen ist bei ihm festzustellen. Vielmehr entsprach sein Begriff des Erhabenen dem allgemeinen Sprachgebrauch „im Sinne von ‚bedeutsam‘, ‚groß‘, ‚schön‘, ‚überlegen‘ und ‚edel‘ und häufig mit religiöser Belegung“ (72).

Vor diesem Hintergrund diskutiert Hinrichs zwei jüngere Forschungsmeinungen zu Friedrichs Verhältnis zu jenen philosophischen Theorien. Ihr Ausgangspunkt lautet: „Der Künstler war kein Vertreter dieser Philosophien und wollte diese mit seinen Werken weder verbildlichen noch hinterfragen.“ (75) Sie kritisiert daher neben Barbara Ransch-Trill (1975 und 1977), die Friedrich eine Umsetzung des Kantischen Ansatzes unterstellt, vor allem Johannes Grave, der zuerst in seiner 2001 publizierten Magisterarbeit² und zuletzt in seiner Friedrich-Monographie von 2012 die These aufgestellt hat, Friedrich hätte das Konzept Schillers kritisiert, indem er die von diesem vorausgesetzte Sicherheitsposition des Betrachters gezielt angegriffen hätte (77). Hinrichs hält die von Grave unterstellte absichtliche Irritation des Betrachters für unvereinbar mit Friedrichs Kunstverständnis (78), und sie weist darauf hin, dass der Betrachter von Friedrichs Werken immer physische Sicherheit besitzt (79), was Graves Argumentation den Boden entzieht. Bei der nachfolgenden Besprechung der Friedrich-Monographie Graves wird auf diese Frage zurückzukommen sein.

Im letzten Abschnitt des Kapitels konkretisiert Hinrichs ihre Überlegungen an Werken Friedrichs, im Wesentlichen am *Eismeer* und am *Mönch am Meer*. Bei beiden Bildern

2 Johannes Grave, *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen*, Weimar 2001.

werden ausgewählte, teils sich widersprechende Betrachterreaktionen zitiert und diverse Deutungsmöglichkeiten vorgetragen. Es fehlt jedoch ein jeweils eigenes Fazit zu der Frage, inwiefern die Bilder als Darstellungen des Erhabenen gelten können und wie dies gegebenenfalls von den zeitgenössischen Betrachtern erkannt und gewürdigt worden ist.

Die Thematik des vierten Kapitels (*Nordische Landschaft als Stimmungsträger: Melancholische Landschaften*, 93–128) ist deutlich schwerer zu fassen als die des vorangegangenen Kapitels, weil die Melancholie beziehungsweise das Melancholische ein ungleich vielgestaltigeres Phänomen darstellen als das Erhabene. Die Autorin geht denn auch im Lauf des Kapitels von den wenigen frühen Darstellungen einer „personalen“ Melancholie bei Friedrich zur „szenischen“ Melancholie über, das heißt zu den aufgrund diverser Mittel als „melancholisch“ charakterisierten Landschaften, den Landschaften mit melancholischem Stimmungsgehalt, wie dies ja auch dem Leitthema des „Nordischen“ entspricht, das in seiner anti-arkadischen Verfassung gern als melancholisch beschrieben wurde. Da dies vielerlei bedeuten kann, resümiert Hinrichs nach einer kurzen theoretischen Vorklärung zunächst persönliche und biographische Dispositionen Friedrichs zur Melancholie – Todesfälle in der Familie, der von zwei Autoren nach seinem Ableben kolportierte Selbstmordversuch der Frühzeit, Rückschläge in der späteren künstlerischen Laufbahn, enttäuschte politische Hoffnungen – und klärt ab, wie sich Friedrichs diesbezügliche Bildsprache entwickelt hat und wie der Künstler selbst dazu stand. Bereits hier betont sie, dass Friedrichs Werke „keine destruktiven hoffnungsleeren Thematiken“ besitzen (103), was von den Zeitgenossen nicht immer gesehen wurde, die den religiösen Gehalt der Werke zudem oft auf eine oberflächliche Stimmungsevokation verdünnten.

Im folgenden hebt Hinrichs die Betrachtung auf eine konkrete Ebene, indem sie diejenigen Motive bzw. kompositorischen Elemente in den Blick nimmt, die bei Friedrich melancholische Gehalte oder Assoziationen begründen können. An gegenständlichen Motiven sind es Grab, Eule, Fledermaus, Ruine, Nebel, Krähen, abgeernteter Acker, an Bildthemen sind es die Darstellungen des Winters, des Herbstes, des Abends und der Nacht, die an zahlreichen Beispielen durchgesprochen werden. In der Einzeldiskussion zeigen sich gerade an diesen von den zeitgenössischen Kommentatoren als melancholisch verstandenen Themen und Motiven Differenzen zwischen dem Verständnis des Künstlers und dem der Zeitgenossen, worauf Hinrichs ausdrücklich hinweist (115). So wird regelmäßig die von Friedrich oft so eindrucksvoll dargestellte Schönheit der „melancholischen“ Szenen oder Landschaften übersehen, die im Zusammenhang seiner nicht-destruktiven, tröstlichen und gläubigen Auffassung des Todes zu verstehen ist. Friedrichs Nachtdarstellungen sind daher von sentimentaler Schwärmerei ebenso abzusetzen wie von blanker Depressivität: „Durch die religiöse Vorstellung des Künstlers – der Tod bedeutete nicht das Ende des Seins – kann selbst in seinen Grabesdarstellungen eine positive Stimmung gesehen werden.“ (126) Dennoch lagen die Schwierigkeiten überall dort in der Rezeption, wo die Thematisierung des Todes nicht in ihrer Trost spendenden Dimension gesehen, sondern grundsätzlich abgelehnt wurde: „Mit Tod, Einsamkeit und anderen tief-sinnigen Inhalten wollte sich nicht jeder im Rahmen eines Kunsterlebnisses auseinan-

dersetzen.“ (127) Dies gilt übrigens auch noch für die heutige – auch wissenschaftliche – Rezeption, wo ebenfalls zuweilen eine Verdrängung des Todes zu beobachten ist, obwohl dieser als Kardinalthema Friedrichs gar nicht zu übersehen ist.

Die Argumentation des fünften Kapitels (*Der ossianische Norden*, 129–163) ist dann wieder recht unkompliziert, weil klar erkennbar ist, dass die damalige Ossianbegeisterung, mit der Friedrich auch an der Kopenhagener Akademie in Berührung gekommen war, nicht auf ihn übergesprungen ist und er keine ossianischen Themen bildnerisch umgesetzt hat. Wenn sich Zeitgenossen angesichts seiner Werke an die Welt Ossians erinnert fühlten, so lag das am Charakter der Landschaften, die diese Assoziationen zuließen; doch betraf dies nur ihre Oberfläche, nicht ihren mit den Ossiandichtungen unvereinbaren religiösen Gehalt. Nach Ausführungen zur Insel Rügen und dem dort als Pfarrer wirkenden Dichter Kosegarten fügt Hinrichs einen Exkurs zu dem 1834 publizierten Roman *Erwin von Steinbach oder Geist der deutschen Baukunst* von Theodor Schwarz ein, weil er einerseits ein Dokument der damaligen „Nordsehnsucht“ ist und andererseits in der Romanfigur des Malers Kaspar eine Huldigung an Caspar David Friedrich enthält. Dieser Exkurs ist – zumal mit den in den Anmerkungen wiedergegebenen Zitaten – etwas zu lang geraten, und es wäre wohl auch ein Hinweis darauf, dass der Roman bereits 2003 von Werner Busch, wenngleich nicht so ausführlich, thematisiert worden ist³, angezeigt gewesen.

Auf den zweiten Hauptteil des Buches (*Analyse der Friedrich-Rezeption im Nationalsozialismus*, 165–246) kann hier summarisch verwiesen werden. Abgesehen von sehr wenigen in der Zeit des Dritten Reiches publizierten Arbeiten (wie etwa der für Friedrichs Biographie und den Greifswalder Kontext wichtigen Untersuchung Wilhelm-Kästners von 1940) macht man normalerweise einen großen Bogen um die Friedrich-Literatur dieser Epoche, und Hinrichs' systematisierte Darstellung erhöht eigentlich nur den Schrecken, den man über diese unsäglichen Texte empfinden muss. Aber gerade daraus wird man auch die Verpflichtung ableiten, den Künstler in seiner historischen Eigenart zu würdigen und ideologische Verzerrungen und Verfälschungen von ihm fernzuhalten. Immerhin ergibt sich aus den Ausführungen von Nina Hinrichs sehr deutlich, dass *keine* naturwüchsige Beziehung zwischen Romantik und Drittem Reich bestand, dass hier vielmehr ein sehr anderer Geist herrschte, der mit vielen Aspekten der historischen Romantik nicht vereinbar war. Hinrichs fasst es so zusammen: „Romantische Charakteristika, die nicht in das nationalsozialistische Weltbild passten, wurden verzerrt dargestellt, umgedeutet oder sogar ignoriert. Das religiös romantische Naturerleben, die Gefühlsbetontheit und das Träumerische wurden abgelehnt.“ (170) Das gleiche gilt für die in der Zeit des Dritten Reiches entstandene (und akzeptierte oder geförderte) Kunst, für die keine nennenswerte Friedrich-Rezeption ausgemacht werden kann.

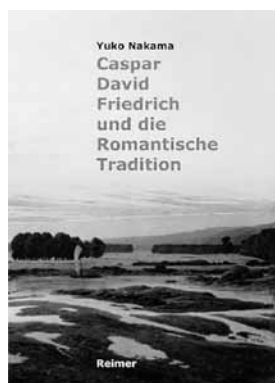
Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Arbeit eine solide Untersuchung ist, die den Komplex des „Nördlichkeitsdiskurses“ für Friedrich und die zeitgenössischen und späteren Kontexte materialreich ausleuchtet. Umso mehr ist zu bedauern, dass die Arbeit auch einige Schattenseiten hat, die, obwohl sie weitgehend im Formalen liegen,

3 Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003: 128–138.

teilweise doch auch ihren wissenschaftlichen Standard betreffen. Zunächst fällt ein wenig schöner Sprachstil auf, der über weite Strecken von Passivkonstruktionen beherrscht wird (auf S. 196 etwa sind von den 15 eigenen Sätzen elf passivisch konstruiert) und von stereotypen Wendungen („des Weiteren“) sowie von unglücklichen Ausdrücken und Satzbildungen durchsetzt ist. Der Begriff „transzendental“ ist durchweg falsch gebraucht (gemeint ist transzendent), und wenn es schon unnötig ist, für das Wort „rau“ die „reformierte“ Schreibweise „rau“ zu verwenden, so sollte sie doch wenigstens nicht für historische Zitate von Schiller (61, 80) und den Weimarer Kunstfreunden (127) eingeführt werden, zumal diese Zitate ansonsten unversehrt erscheinen. Sehr störend ist die weitgehend außer Kraft gesetzte Zeichensetzung; fast durchweg fehlt das Komma vor einem mit „und“ eingeleiteten Hauptsatz sowie vor dem erweiterten Infinitiv mit „zu“. Im Haupttext werden Autorennamen oft ganz ohne Vornamen genannt, und im Literaturverzeichnis, das einige Unstimmigkeiten und Fehler enthält, sind die Vornamen durchweg auf den Anfangsbuchstaben reduziert. Der Anmerkungsteil hätte kürzer und übersichtlicher ausfallen können – vor allem durch Weglassen der zahlreichen Verweise auf andere Kapitel, die jeweils mit der vollen Überschrift benannt werden, sowie durch stärkere Abkürzung des sehr häufigen Verweises auf den Werkkatalog der Friedrich-Gemälde von Börsch-Supan und Jähnig⁴ (so erscheint in den Anmerkungen 595 und 648 das Kürzel „Börsch-Supan, Jähnig (1973), Kat.“ jeweils siebenmal). Besonders problematisch sind die Zitatnachweise in den Fällen, in denen Texte zitiert werden, die auch in diesem Werkkatalog abgedruckt sind. Denn offensichtlich hat die Autorin diese Abdrucke als Quelle benutzt, die Originalquelle also gar nicht aufgesucht, in den Zitatnachweisen sowie durch Einträge im Literaturverzeichnis aber eben diesen Anschein erweckt. Ich habe das nicht im Einzelnen überprüft, doch wird der Mechanismus durch die Art der Zitation in einer Vielzahl von Fällen deutlich. Ein Beispiel: Als Beleg für die „Charakterisierung von Friedrichs Werk als ossianisch“ (138) führt die Autorin in Anm. 898 an: „Vgl. Semler (1808), S. 179–184. Vgl. auch Börsch-Supan, Jähnig (1973), S. 96.“ Semler (1808) ist im Literaturverzeichnis als eigener Eintrag aufgeführt. Die Charakteristik als ossianisch findet sich in Semlers Text nur zu Beginn, kann also nicht durch den Verweis auf „S. 179-184“ belegt werden; denn dieser betrifft den ganzen Text. Der korrekte Nachweis hätte also lauten müssen: „–S– [=Semler, Christian August], *Klinsky's allegorische Zimmerverzierungen* [...]; zit. nach Börsch-Supan/Jähnig 1973: 71“, und von einem eigenen Eintrag im Literaturverzeichnis wäre abzusehen gewesen. Auch die Anmerkungsabfolge 941-946 macht diese Struktur deutlich. – Schließlich noch zu den Abbildungen: Neben einem Farbtafelteil mit 20 Abbildungen enthält das Buch 111 Schwarzweiß-Abbildungen, von denen viele viel zu klein sind; so hat die Abbildung 46 auf Seite 132 eine Größe von 2,7 x 4 cm, und die Abbildung 48 auf Seite 133 nimmt mit 2,9 x 3,8 cm weniger Platz ein als die Bildunterschrift; Details sind überhaupt nicht erkennbar. Die Abbildung 38 auf Seite 116 zeigt ein falsches Bild, und Abbildung 56 auf

4 Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Sonderband), München 1973.

Seite 176 zeigt keinen Ausschnitt, sondern das ganze Bild. – Es ist schade, dass das auf gutem Papier gedruckte und solide gebundene Buch durch die genannten Mängel beeinträchtigt ist – sowohl die Betreuer der Dissertation wie der Verlag hätten hier tätig werden müssen –; dennoch ist es im Ganzen eine gute und nützliche Publikation.



Yuko Nakama; Caspar David Friedrich und die Romantische Tradition. Moderne des Sehens und Denkens; Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2011; 264 S., 203 Abb., 14 Farbbabb., ein farbiges Frontispiz; ISBN 978-3-496-01438-6; € 39

Das Buch⁵ ist die deutsche, erweiterte und mit einem Exkurs versehene Übersetzung der zuerst 2007 in Tokyo auf japanisch erschienenen Dissertation⁶, die die Autorin im März 2006 an der Universität zu Osaka eingereicht hat. Der neu hinzugefügte Exkurs basiert auf Vorträgen der Zeit von 2007 bis 2009. Die Herausgabe des Buches in deutscher Sprache wurde von Hans Dickel von der Universität Erlangen-Nürnberg betreut.

Yuko Nakamas Blick auf Friedrich ist, wie sie im Untertitel andeutet und im Vorwort klar macht, von der Vorstellung der Verbindung seiner Kunst mit der Kunst der Moderne geleitet: „In diesem Buch wird sein Werk mit Rücksicht auf den im ausgezeichneten Sinne philosophischen ‚Inhalt‘ seiner Bilder mit den Begriffen der Moderne gedeutet, seine ‚eigene‘ Romantik auf ihren kritischen Charakter hin befragt.“ (9) So ergibt sich – dem Konzept des Buches von Nina Hinrichs nicht unähnlich – eine Zweiteilung der Arbeit: Auf den ersten, etwas unglücklich mit „Die eigene Romantik“ (gemeint ist die historische Romantik) betitelten Hauptteil, in dem es um Friedrich in seiner Zeit geht, folgt als zweiter Hauptteil eine Darstellung der „Wiederentdeckung und Rezeption“ Friedrichs im 20. Jahrhundert.

Das erste Kapitel (*Blick aus dem Atelier des Künstlers*, 29–77), das sich mit den beiden heute in Wien aufbewahrten Fenstersepien von circa 1805 befasst, sei, auch wenn nicht auf alle Details eingegangen werden kann, etwas näher betrachtet. Vorweg fällt auf, dass in dem (dem Haupttext vorangestellten) Farbtafelteil (Abbildung I und II) und dann nochmals im Text (Abbildung 3 und 4) die Pendants in der falschen Reihenfolge abgebildet sind – das linke Fenster steht jeweils rechts und das rechte links. Nakama gibt dazu keine Erklärung; diese ergibt sich erst – und auch nur implizit – im späteren Verlauf der Darstellung (siehe unten). Nach der Lokalisierung des Ateliers, in dem die Ausblicke konzipiert wurden, im Haus „An der Elbe 27“ (gegenüber der

⁵ Siehe auch die Besprechung von Helmut Börsch-Supan in: *Baltische Studien* 98 (2012), S. 228f.

⁶ C. D. Friedrich, *Gaka no Atorie kara no Nagame: Sikaku to Shiko no Kindai* [C. D. Friedrich – Malerei der Visualität und Konstruktion].