

Runge und der Nazarener befasst. Die Ausstellungen der letzten Jahre in der Hamburger Kunsthalle („Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik“, 3.12.2010–13.3.2011) und der Hypo-Kunsthalle in München (13.5.–4.9.2011), der Frankfurter Schirn („Religion Macht Kunst – Die Nazarener“, 14.4.–24.7.2005), am Landesmuseum Mainz („Die Nazarener – Vom Tiber an den Rhein. Drei Malerschulen des 19. Jahrhunderts“, 10.6.–25.11.2012) und nicht zuletzt die derzeit vieldiskutierte Schau im Louvre („De l’Allemagne, 1800–1939. De

Friedrich à Beckmann“, 28.3.–24.6.2013) legen hiervon beredtes Zeugnis ab, auch wenn sich bei letzterer eher museumspolitische auf Kosten von genuin künstlerischen oder ästhetikgeschichtlichen Fragen in den Vordergrund gedrängt haben.

---

NICO KIRCHBERGER, M.A.

## Der Betrachter ist nicht im Bilde: Ein neuer Blick auf Caspar David Friedrichs Malerei

Johannes Grave  
**Caspar David Friedrich.** München/London/New York, Prestel 2012. 287 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7913-4627-4 (engl. Ausgabe ISBN 978-3-7913-4628-1). € 99,00

Johannes Grave  
**Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik.** Zürich, Diaphanes 2011. 153 S., Ill. ISBN 978-3-03-734165-0. € 19,90

---

**D**as Elbtor bei Pirna (Grave 2012, 69; *Abb. 1*) zeichnet sich in Friedrichs Darstellung weder durch besonders massive Mauern noch durch eine den Betrachter dominant in die Bildtiefe weisende Wegführung aus. Kein *point de vue* wird in dieser frühen Bleistiftzeichnung gezeigt, vielmehr ist das Marginale, Abseitige stattdessen ins Zentrum ge-

rückt: ein eher unspektakulärer und baufälliger Torbogen. Am rechten Rand gleitet der Blick an einer geböschten Mauer mit einem Baum entlang, während auf der linken Seite mit dem Elbufer ein kleiner, für Friedrich typischer Segler wie beiläufig auftaucht. Ein Stapel Steinplatten sowie drei Fässer sind in den Vordergrund der Zeichnung gelegt.

Die Friedrichsche Zeichnung ist deshalb besonders interessant, weil das Motiv ein älteres Pendant hat. Ein halbes Jahrhundert zuvor nämlich hatte Johann Alexander Thiele diesen Torbogen schon einmal dargestellt, jedoch mit einigen bemerkenswerten Unterschieden: In der Art eines niederländischen Capriccio gruppierte er einige Wanderer in den Vordergrund. Ihre Funktion als bildeinführendes Repoussoir verleiht der Darstellung nicht nur Tiefe, sondern bringt den Betrachter buchstäblich auf den durch den Torbogen führenden Weg. All das sehen wir bei Friedrich nicht. Sein feiner Kontur geometrisiert die Zeichnung nicht nur, sondern hält den Betrachter in der horizontalen Schwebe fest, bindet ihn regelrecht an die Fläche und nimmt ihm so die Illusion eines begehbaren Bildraumes. Aus der pittoresken An-



Abb. 1 Caspar David Friedrich, Flusslandschaft mit Torbogen (Elbtor bei Pirna), um 1799/80. Federzeichnung, 24,2 x 37 cm. Hamburg, Kunsthalle (Grave 2012, Abb. 58)

sicht Thieles wird durch konsequente Strukturierung ein geordneter, geradezu disziplinierter Bildraum.

### **BILDBEWUSSTSEIN WECKEN**

Dass Caspar David Friedrich die kritisch reflektierte Bildhaftigkeit seiner Gemälde immer wieder vom Betrachter einforderte, wird bei dem frühen Gemälde des Tetschener Altars von 1807/08, aber auch bei dem *Mönch am Meer* und der *Abtei im Eichwald* offenbar. Friedrich beabsichtigte hier jeweils auf höchst komplexe Weise, ein kritisches Bildbewusstsein des Betrachters überhaupt erst zu generieren. So lautet die Kernthese von Johannes Grave, die seine 2012 erschienene Monographie zu Caspar David Friedrich wie ein roter Faden durchzieht. Die These einer als solcher reflektierten Bildhaftigkeit der Kunst nach 1800 ist so neu nicht, wie bei der Lektüre von Graves Buch gelegentlich angenommen werden könnte. Bereits 1975 hat Robert Rosenblum die Substitution traditioneller christlicher Bildthemen durch die sozusagen zum Symbol verdichtete Darstellung von Ka-

thedralen oder eben auch Kreuzen beschrieben. Der Bildträger ist hier seinerseits bereits als sekundär erfahrene Welt begriffen. Rosenblum hat diesen zentralen Gedanken in seiner Bewertung von Ingres' *Messe des Papstes Pius VII. in der Sixtinischen Kapelle* von 1814 formuliert: „So malten viele Künstler des 19. Jahrhunderts von Friedrich bis Gauguin nicht die Kreuzigung, sondern Kreuzifixe“ (Ingres, New York 1975, 100). Auch Wolfgang Kemp hat 1983 diese Selbstreflexivität der Kunst um 1800 zum Ausgangspunkt seines Buches *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts* gemacht (München 1983, 116).

Gleichwohl ist es das Verdienst Graves, dieses Bildbewusstsein, wenigstens für Friedrichs künstlerisches Konzept bis 1820, auf höchstem Reflexionsniveau nachgewiesen zu haben. Der Blick in die Landschaft ist bei Friedrich, so Grave am Beispiel des Tetschener Altars, allein ein bildlich vermittelter und keiner, bei dem der Bildträger je mit der Realie verwechselt werden dürfe. Dass sich der Betrachter nicht in Beziehung zum Bild setzen

kann, dass der Zugang für ihn mittels des von ihm demonstrativ abgewandten Kreuzes oder des harschen Felsvorsprungs im Vordergrund regelrecht verriegelt zu sein scheint, macht für Grave gerade das Innovative von Friedrichs Bildgestaltung aus. Beginnend mit der Kritik des Kammerherrn Basilius von Ramdohr am Tetschener Altar scheint hier der Ausgangspunkt für viele Irritationen zu liegen, hat doch der Betrachter nicht mehr das Gefühl, sich in der Landschaft frei bewegen zu können. Damit wird der Bildstatus des Dargestellten problematisiert. Diese schon in Helmut Börsch-Supans Dissertation zu Friedrich von 1958 anklingende These wird bei Grave zu Schlüssel und Signum des Werks und zieht sich entsprechend stringent durch das gesamte Œuvre.

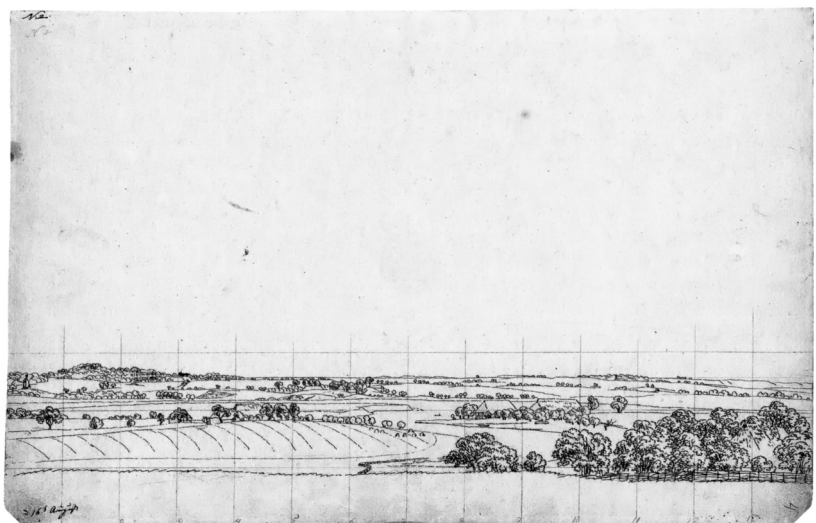
Dass die Forschungsliteratur zu Caspar David Friedrich seit dem Erscheinen von Börsch-Supans Werkverzeichnis 1973 ein vermintes Feld ist, klingt zwar gelegentlich an (vgl. hierzu auch Graves Rezension von Christine Grummt, *Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen*, in: *Kunstchronik* 2013/1, 16ff.), insgesamt nimmt der Autor aber für keine der von ihm sogenannten Scheinalternativen (Bestimmtheit der Bedeutung versus Sinnoffenheit) Partei, um stattdessen eine komplexere Friedrich-Interpretation vorzulegen: „Noch bevor seine Gemälde und Zeichnungen zu Ausdrucksträgern für religiöse Mitteilungen werden können, zeugen sie von einer anspruchsvollen Reflexion über das Sehen und über das Wesen des Bildes. Seine Bilder illustrieren nicht bestimmte Gedanken, sondern überführen sie

in eine genuin bildliche Form des Denkens“ (Grave 2012, 30). Hiermit widerspricht er auch einem Teil der jüngeren Friedrich-Forschung, die in Malerei umgesetzte Gedanken erkennen möchte (vgl. Reinhard Zimmermann, „Kommet und sehet“: C. D. Friedrichs Bildverständnis und die Frage des „offenen Kunstwerks“, in: *Aurora* 62, 2002, 65–93, hier: 69; Thomas Noll, *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich. Psychotheologie, Wirkungsästhetik und Emblematik*, Berlin/München 2006, 100).

### FRÜHE VERNETZUNGEN

Grave gliedert seine Thesenillustration chronologisch, er beginnt seinen Argumentationsgang bei den ersten Zeichnungen Friedrichs, die in Greifswald beim akademischen Zeichenlehrer Gottfried Quistorp entstanden. Der Quistorp'sche Unterricht hielt zeittypisch am Kontur fest, was für sich schon eine Abstraktion darstellte – ein für Friedrich folgenreiches Verfahren, das Grave in seiner ganzen Tragweite für den späten Künstler auslotet. Eingehend werden dann die Kopenhagener Lehrjahre zwischen 1794 und 1798 erörtert, wo Friedrich als Schüler Abildgaards in nicht unproblematischer Weise mit der Gattung des Historienbildes konfrontiert wurde, was zur Abkehr von jeder narrativ orientierten Bildthematik führte.

**Abb. 2** Friedrich, Flachlandschaft auf Rügen, 16. August 1801. Quadrierte Federzeichnung, 23,2 x 36,6 cm. Hamburg, Kunsthalle (Grave 2012, Abb. 78)



Die Flächigkeit der Malweise verweist den Betrachter immer darauf, dass er sich vor einem Bild und nicht vor einem illusionistischen Naturraum befindet. In der Zeichnung der Emilienguelle von 1797 etwa verzichtet Friedrich auf Staffagefiguren und konfrontiert den Betrachter gerade nicht in einführender, sondern in scharf kontrastierender und unvermittelter Weise mit dem Bildgegenstand. Hierin erkennt Grave einen ersten Bruch mit den den Betrachter harmonisch ins Bild integrierenden Gartengemälden von Hackert und anderen.

Eine erste Bewährungsprobe könnte dieses Konzept dann in den ersten Dresdner Jahren ab 1798 erfahren haben. Hier unterrichteten an der Akademie Friedrich prägende Lehrer wie Adrian Zingg und Johann Christian Klengel. Daher spricht einiges für die These, dass Friedrich Dresden wählte, um sich künftig seinem eigentlichen Thema widmen zu können, der Landschaftsmalerei. Der Unterricht bei Zingg, Johann Philipp Veith und Christian Wilhelm Ernst Dietrich, die erstmalige Benutzung von Skizzenbüchern ab 1799 sowie das Erlernen neuer Techniken wie der Sepiazeichnung bei Seydelmann und der Gouache bei Johann Georg Wagner bewirkten verschiedene, um 1800 in Friedrichs Kunst festzustellende Veränderungen. Bemerkenswert ist aber vor allem, wie beherrschend der Modus der „malerischen Ansicht“ wie bei der *Mühle im Plauenschen Grund* oder den Ruinen von Tharandt und Oybin noch immer war. Das zeigt allerdings auch, wie Friedrich weiterhin auf vorgeprägte Ansichten zurückgriff. Vielleicht lässt sich gerade daran ein innovativer Zugriff ablesen, dass für das gleiche von Kollegen gemalte Motiv jeweils eine neu strukturierte kompositorische Anlage gewählt wurde, wie am Beispiel des Torbogens bei Pirna beschrieben.

Zugleich ist damit ein generelles Problem der Friedrich-Forschung angesprochen, nämlich den Greifswalder Künstler zum Solitär zu verklären. Auch wenn Grave ausführlich die Einflüsse in Kopenhagen und Dresden referiert, bleibt immer noch offen, wo möglicherweise bislang noch unbe-

achtete Interdependenzen existieren könnten. So hat sich die Forschung bis heute nicht ausreichend der Frage gestellt, warum Friedrich 1798 den Weg nach Dresden und nicht nach Berlin wählte, wo ja Peter Ludwig Lütke an der Akademie die Landschaftsmalerei lehrte. Doch Lütke war als Statthalter Hackerts für den aus Kopenhagen vielfältigste Innovationen gewohnten Friedrich keine Wahl. Überdies konnte Friedrich durch die internationale Verflechtung der Elbmetropole weit mehr vom europäischen Netzwerk zur Kenntnis nehmen, als es ihm an der zu dieser Zeit eher rückständigen Berliner Kunstakademie je möglich gewesen wäre. Denn Zingg unterhielt als Schüler des Kupferstechers Johann Georg Wille in Paris einen kollegialen Verbund, wie ihn im Berlin der Zeit um 1800 kein Künstler besaß. So verfolgt Grave insgesamt die bereits bekannten Spuren der Friedrichschen Vernetzungen, die er zwar insbesondere für die Kopenhagener Zeit gründlich auslotet, jedoch nicht über den bekannten Rahmen hinaus ausweitet, was sich insbesondere im Falle der Dresdner Zeit zeigt.

### TIEFENWIRKUNG NEGIEREN

Grave referiert in jeweils ausführlichen Kapiteln die nächsten wichtigen Stationen, so die Reisen in die Pommersche Heimat ab 1801, auf deren zeichnerischen Ertrag Friedrich lebenslang in seinen Gemälden zurückgriff. Ein gutes Beispiel für diesen Lebensabschnitt ist die quadrierte Federzeichnung *Flachlandschaft auf Rügen* vom 16. August 1801 (Grave 2012, 82; Abb. 2): In dieser feinteiligen Zeichnung wird die Nivellierung der Einzeldinge offenbar, indem mit gleichbleibender Akuratesse die Bäume, Zäune und Furchen der Felder unterschiedslos von der Feder registriert werden. Den extrem – über 180 Grad – in die Horizontale gedehnten, streifenartigen Zeichnungen der Insel Rügen fehlt jedes Repoussoir, jede innerbildliche Rahmung sowie jeglicher Fluchtpunkt. Für Grave ist daraus erneut nur eine Konsequenz zu ziehen: Der Standort des Betrachters bleibe merkwürdig unbestimmt, es entstehe kein Gefühl mehr davon, als befände er sich selbst in der Landschaft, die uns vor Augen steht.





Abb. 3 Friedrich, *Morgennebel im Gebirge*, um 1808. Öl auf Lw., 71 x 104 cm. Rudolstadt, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg (Grave 2012, Abb. 92)

Auch die wechselhaften Beziehungen Friedrichs zu Weimar, zu Goethe und Herzog Karl August zwischen 1805 und 1812 werden ausgelotet und in einer Mischung aus Detailpräsentation der Vorgänge und griffigem Überblick dargelegt. So macht Grave etwa plausibel, dass diese Jahre sich nicht holzschnittartig in der Dichotomie von sich wechselseitig abstoßender Klassik und Romantik fassen lassen, sondern das Verhältnis zwischen Friedrich und dem Dichter sich zumindest zu Beginn durch große gegenseitige Wertschätzung auszeichnete. In diese Zeit fällt auch der Ramdohr-Streit mit der Diskussion um den Tetschener Altar. Für Grave ist das Bild geradezu eine Steilvorlage, denn hier kann er nachweisen, dass im Altar einzelne Gegenstände so prägnant sichtbar werden, dass die Landschaft gesperrt zu sein scheint: Weder herrscht eine gewohnte Perspektive vor noch eine nachvollziehbare Staffelung der Bildgründe, wie sie die Landschaftsmalerei seit über 100 Jahren beherrschte. Auch Werner Buschs detaillierte Analysen der Teilungssysteme (*C. D. Friedrich: Ästhetik und Religion*, München 2003) bestätigen für Grave die Flächigkeit des Gesamtgefüges bei gleichzeitiger Nivellierung der Bildtiefe. Mit der

Abschaffung der „Illusionsmaschine“ wird für Grave auch die Sulzer'sche Forderung obsolet, der Betrachter solle die „frische, erquickende, und, schwüle niederdrückende Luft zu empfinden glauben“ (zit. n. Grave 2012, 96), er soll vielmehr vergessen, dass er im Bild ist.

Der Autor erweitert immer wieder die kunstgeschichtliche Interpretation seiner Bildbeispiele – auch das ein besonderes Verdienst der Arbeit – um eine theologische Dimension. Im Falle des Altars rekurriert er auf Friedrichs lutherisches Glaubensverständnis. Der Maler verstehe die Menschwerdung Christi nicht als Annäherung Gottes an die Menschen, sondern betone den Moment, in dem Gottvater sich verberge. Die unmittelbare Präsenz Gottes ist durch eine vermittelnde Instanz des Zeichens ersetzt. Somit verbleibt das Kreuz immer in einer merkwürdigen Stellung zwischen realer Präsenz und Vision. Vielleicht am überzeugendsten wird diese These anhand des Gemäldes *Morgennebel im Gebirge* (um 1808; Abb. 3) belegt. Das winzige, schon halb in den Wolken verschwundene Gipfelkreuz lebt durch seinen

Verweis auf das Transzendente. Der immer weiter in die Grenzregion des eben noch Sichtbaren vorangetriebene Modus des Verhüllens wird hier geradezu auf die Spitze getrieben.

### NEUES BILDVERSTÄNDNIS

Dass sich der Gravesche Kammerton vom selbstbewussten Bild dann auch auf das Bildpaar von *Mönch am Meer* (um 1808–10) und *Abtei im Eichwald* (um 1809/10) ausweitet, verwundert kaum. Am Beispiel der Bildbeschreibungen Brentanos und seines Scheiterns, einen Zugang zum Bild zu finden, erkennt Grave ein weiteres Mal die Schwierigkeiten eines Bildes, das „nicht den Regeln der Perspektivenkonstruktion gehorcht, sondern sich dem Nebeneinander von Farbflächen und atmosphärischen Effekten verdankt“, das den Betrachter „mit einer inkommensurablen Tiefe“ konfrontiere, was schließlich zu einem Kontrollverlust führe, da jeder Versuch, sich über das Bild Rechenschaft abzugeben, hieran scheitern müsse (Grave 2012, 160).

Diesem bewusst in der Schwebelage gehaltenen Verhältnis zwischen Fläche und Raum sowie Landschaftsdarstellung und Farbenspiel war ein radikales Verständnis vom Bild inhärent, wie nicht zuletzt auch der Kleist'schen „monströsen Metapher“ von den weggeschnittenen Augenlidern anzumerken ist. Und gerade hierin kündigt sich nichts weniger an als ein neues Verständnis vom Bildwerk, das Friedrich und viele andere ab 1820 zunehmend beschäftigen sollte und das der strikten Auffassung vom anti-illusionistischen, stets vom Menschen gemachten Bildwerk eine neue Nuance hinzufügt. Gerade beim *Mönch am Meer* mit seinem frontalen, extrem unvermittelten Zugang sind Sperrungen eingebaut, die im Graveschen Sinne den Bildstatus betonen.

Der Autor versteht es in seinem Buch durchgängig, in klarer Sprache die kunstgeschichtlich und theologisch komplexen Gedankengänge von Friedrich und seinen Zeitgenossen zu vermitteln. Es ist bemerkenswert, wie Grave ohne viel Aufhebens und mit großer Sachlichkeit

mit alten Forschungsmeinungen aufräumt, etwa mit dem vermeintlichen Selbstmordversuch Friedrichs. Es sind gerade solche, oft in den Fußnoten versteckte Details, die den Autor als fundierten Friedrich-Kenner ausweisen.

### LUTHERISCHE BEKENNTNISSE

In einer weiteren, zunächst auf Französisch erschienenen Monographie zu Friedrich (*À l'œuvre. La théologie de l'image de Caspar David Friedrich*, Édition de la Maison des sciences de l'homme, Paris 2011) widmet sich Johannes Grave diesem neuen Bildstatus, indem er sich dort noch ausführlicher als in seinem zweiten Buch mit Hagedorn und Fernow und vor diesem Hintergrund mit den ästhetischen Theorien zum Landschaftsbild um 1800 beschäftigt. Er untersucht auch hier speziell den Tetschener Altar sowie die Pendants von *Mönch* und *Abtei*. Dann aber geht er ausführlich auf die Kathedralbilder Friedrichs ein, die in der großen Monographie von 2012 eher einen Neben-schauplatz bilden.

Im Gemälde *Die Kathedrale* (um 1816–20) ist ganz offensichtlich eine Vision gezeigt, deren „Eigenständigkeit und Radikalität in Bildauffassung und Bildgestaltung“ der Friedrich-Forschung von jeher Unbehagen bereitet habe (Grave 2011, 97). Grave vergleicht nun in einer ungewöhnlichen und mutigen Gegenüberstellung dieses Gemälde mit der *Sixtinischen Madonna* Raffaels – und sieht in der *Kathedrale* einen protestantischen Gegenentwurf Friedrichs. In beiden Bildern erkennt er als Gemeinsamkeit einen Verzicht auf einen perspektivischen Bildraum, „um stattdessen mittels diffuser Wolken, atmosphärischer Effekte und Lichtwirkungen eine andere, inkommensurable Tiefe erfahrbar werden zu lassen“ (Grave 2011, 102). Den Motivwechsel von der Figur der Muttergottes zur Kathedrale erklärt er mit dem bildkritischen Protestant Friedrich, der die Verschmelzung von Bild und Vision bei Raffael als problematisch ansah, da hier der bildliche Status als solcher nicht mehr aufrechterhalten sei. Gerade deshalb wählte Friedrich die auffällige *mise en abyme* der gotischen Fensterform, da mit dieser speziellen Rahmung die Gleichsetzung von Vision und Bild durchbrochen werde.

Zwar erwähnt auch Grave den offensichtlichen Bezug der Kathedralvisionen zu Schinkels Gemälden. Hier wäre jedoch stärker zu betonen, dass auch der mittlere bis späte Friedrich keinesfalls ein Solitär war, der nur seinerseits auf Künstler wie Dahl, Carus oder David d'Angers gewirkt hat, selbst aber keine künstlerischen Einflüsse mehr rezipierte. Im Falle Schinkels dürfte es spätestens seit der Ausstellung von dessen beiden Entwürfen für das Mausoleum der Königin Luise zusammen mit Friedrichs Mönchs bild und der *Abtei* auf der Berliner Akademieausstellung 1810 zu einem einflussreichen Kontakt des Dresdner Künstlers mit den Werken Schinkels gekommen sein. Hier stellen sich einer künftigen Friedrich-Forschung offene Fragen, trotz der bereits seit Jahrzehnten von Börsch-Supan, Sumowski, Zschoche und Eimer geleisteten Sichtung der Quellen.

### NEUER ILLUSIONISMUS

Wie stark Friedrich gerade in seinen späteren Jahren zu einer neuen Form von Illusionismus im Bild neigte, der allerdings nichts gemein hat mit dem der sensualistischen Einfühlungsästhetiken vor 1800, zeigen auch die Transparentbilder, die Friedrich um 1830 wohl auf Anregung von Vasilij A. Zukovskij schuf. Von den drei Bildern auf durchsichtigem Papier haben sich nur zeichnerische Entwürfe erhalten. Der Künstler plante für die Präsentation dieser Bilder eine technische Vorrichtung, die eine wechselnde Beleuchtung in einem sonst völlig abgedunkelten Raum ermöglicht hätte. Auch eine musikalische Untermalung mit Harfe und Glasharmonika war vorgesehen. Für Grave ist die Trennung der beiden Raumzonen, der des Betrachters und der der Bildzone, strikt notwendig.

In der Tat ist genau dies die Konsequenz aus einer als unpassend angesehenen Integration des Betrachters in das Bild, wie sie Sulzer vor 1800 noch eingefordert hatte. Es geht hier vielmehr um eine ganz neue Form von Bildverständnis, das bis hin zur Wagnerbühne das gesamte 19. Jh. durchzieht: Das räumlich vom Betrachter distanzierte Bild wird nunmehr zum Thema, auch zu dem Friedrichs. Das im wörtlichen Sinne ferne Bild

wird jetzt als ein Traumbild wahrgenommen, das einer anderen, abgerückten Sphäre angehört. Vermutlich unter dem Eindruck der Schinkel'schen Theaterreform und der Einführung der nach Pariser Vorbild übernommenen Berliner Dioramen kommt es auch bei Friedrich etwa ab 1820 zu einer neuen Form von Illusionismus, ein Vorgang, der in der Friedrich-Forschung noch nicht in seiner ganzen Tragweite erkannt wurde.

**D**ass Grave das Um-sich-selbst-Wissen zum zentralen Theorem seiner Sicht auf Friedrichs Malerei macht, wird in seinem Buch von 2011 auf vielfältige Weise vor Augen geführt. Die Subtilität, mit der Friedrich vor einer ins Erhabene gesteigerten Ästhetik etwa beim *Mönch am Meer* oder auch beim *Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1818) warnt, wie Grave betont, um stattdessen eine Kritik des unreflektierten Sehens einzufordern, indem er etwa immer wieder auf die Materialität des Bildwerks verweist, ist für Friedrich bis etwa 1820 überzeugend dargestellt und in unzähligen Argumentationssträngen nachgewiesen. Die These von einem protestantisch-bescheidenen, bildkritischen Friedrich ist mit den späten Formen einer synästhetischen Inszenierung des Bildes nach 1820 allerdings nur schwer vereinbar. Im fernen, oftmals vom Nebel verschleierte und mit musikalischer Untermalung präsentierten Traumbild findet eine neue Art der Zwiesprache zwischen Betrachter und Bild statt. Dabei wird das Unsichtbare, das gerade nicht mehr zu Sehende, weil von der Gestalt des Wanderers Verhüllte, zu einem neuen Ideal des Dresdner Künstlers.

---

PROF. DR. KILIAN HECK