

Éva Tőkei (Budapest)

Landschaft und Wanderer bei J. W. Goethe und bei C. D. Friedrich

I.

Die Erfahrung von Natur als Landschaft ist trotz ihrer scheinbaren Selbstverständlichkeit eine relativ neue Erfindung, die vor allem die Erfahrung der eigenen Lebenswelt, d.h. eine fortgeschrittene Individualität voraussetzt. Landschaft ist eine Erfindung der Neuzeit, sie ist eine Folge der wissenschaftlichen Entdeckung der Natur einerseits und des Strebens nach Selbstbestimmung und Selbstbehauptung des Individuums andererseits. Landschaft ist die Wahrnehmung von Natur. Die Beschreibung und Darstellung der Landschaft begann mit der Renaissance und erlangte seither bis in die Gegenwart hinein eine große Bedeutung. In der Literatur erscheint sie erst nach der Malerei und der Gartenarchitektur. Sie hat in Literatur und Malerei nur durch den Vorrang der Komposition entstehen können:

Die normativ verstandene Horazische Formel von *ut pictura poesis* bedeutet in diesem Kontext, daß die Literatur nur nach dem Vorgang des malerischen Modells Natur als Landschaft zu beschreiben vermag. Die unvermittelte Orientierung an der vorfindlichen Natur bringt lediglich unstrukturierte Detailaufzählungen zustande. Erst die in den Gemälden geleistete Transformierung der Einzelkomponenten in eine Struktur erlaubt es auch der Dichtung, Landschaft darzustellen.¹

Diese Erfindung der Neuzeit erobert stufenweise alle Medien: „Landschaft wird im 18. Jahrhundert zu einem Feld, auf dem sich eine komplexe Interferenz von ästhetischer Theorie, Malerei, Gartenkunst und Literatur beobachten läßt. So entlehnt der Landschaftsgarten seine Modelle der römischen Landschaftsmalerei und wird seinerseits zum Modell literarischer Landschaften.“² Zum geistigen Umfeld, in das Goethe und später Friedrich eingeboren wurden, gehören literarische und malerische Werke ihrer zahlreichen Vorgänger aus ganz Europa.³ Hinzu kommt die per definitionem notwendige Zweckorientierung jeder Komposition, also auch der Umgang mit Landschaft im Garten, in der Poesie, Malerei oder Spekulation muß zweckorientiert sein. „In Texten erscheint Landschaft im Aspekt ihres Konstituiertwerdens und also als Basis einer erst

¹ Lobsien, Eckhard: Gärten, Gemälde und Gedichte. In: Ders.: Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung. Stuttgart: Metzler, 1981, S. 57-81, hier S. 73.

² Ebd., S. 57.

³ Vgl. dazu Lobsiens Auseinandersetzung mit Fieldings Roman *Tom Jones* (S. 57) und Bildern von Claude Lorrain (S. 73).

nachträglich formulierbaren Bedeutung, deren Künstlichkeit oder Kontingenz dann offen zutage liegt. Insofern und unter Berücksichtigung der gleichzeitig entdeckten Form ästhetischer Reflexion gewinnt Landschaft bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein einen paradigmatischen Charakter.⁴ Die Skizzierung dieses intellektuellen Kontexts soll der erste Versuch sein, die Problemstellung der vorliegenden Arbeit zu rechtefertigen.

Der zweite Versuch ist der Hinweis auf die prominente Rolle der Individualität des Einzelnen für jedwede Komposition und Zweckorientiertheit.

Es ist das Gegenüber von Natur und Seele, das die Landschaft erzeugt, sie notwendig macht, ein Haus gegen die Unendlichkeit oder eine Kuppel. Die Landschaft ist nicht die Natur. Sie ist eine Erklärung an die Natur, eine Eröffnung der Seele, wie sich denn die Natur in einer Gegend in ihrer Besonderheit, in einem eigenen Zeitmaß darbietet, auf die in ihr wirkenden, aufeinander einwirkenden, sich befördernden Kräfte weist, sie in ihrer Schönheit, ihrer Fremdheit verbirgt.⁵

Individualität ist ohne Einsamkeit gar nicht zu denken. „Die Landschaft ist der Raum des Einsamen, den er in der Natur, da er sie braucht, sucht, findet und nur durch sein Fragen, sein Sinnen, sein Forschen errichtet.“⁶ Es ist kein Zufall, daß das Motiv des Wanderers, des Außenseiters für die Epoche so charakteristisch ist, denn es ist zur Veranschaulichung dieser Individualität durchaus geeignet.⁷ Häufig ist das Motiv des Wanderers mit einer Art geistiger Heimkehr des Einzelnen (des Teils) zum Ganzen verbunden. In diesem Kontext ist auch die italienische (klassische) Landschaft nicht notwendigerweise als fremd zu interpretieren. Im Norden wird einerseits versucht, sich durch Abgrenzung vom Süden zu bestimmen, andererseits wird gerade das als Verlust, als Irrweg der Zivilisation empfunden. „Der Weg nach Italien ist eingeschrieben in das Deutschein.“⁸ Beide Pole des Antagonismus sind ständig auf jedem Gebiet des zeitgenössischen Kunstschaffens vorhanden.

Drittens scheinen Goethes Konzepte von Bild und Begriff selbst eine Verbindung der Medien der Malerei und Literatur zu rechtfertigen. Das Wort Bild kommt bei Goethe am häufigsten in der Bedeutung Kunstwerk – und zwar meistens gemalt vor. „Seine Art des Sehens und Gestaltens ist in ausgeprägter Weise bildgebunden, wobei schon sehr früh das fremde künstlerische (Vor)bild (und auch die bildhafte Szene der literarischen Beschreibung) als Medium des eigenen Anschauens und Gestaltens dient. [...] Besonders in bezug auf das Landschaftssehen kommt es bei ihm immer wieder zu einer Wechselwirkung zwischen gemaltem Bild und Natureindruck.“⁹ Im Wesent-

4 Ebd., S. 81.

5 Storch, Wolfgang: Die Sprache der Landschaft. Nachwort. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993, S. 372.

6 Ebd., S. 371.

7 Vgl. den Bezug auf Borcherts *Der Deutsche in der Landschaft* (1927), wo sich der Wanderer der germanischen Mythen und das jüdische Schicksal verbinden. Ebd., S. 377.

8 S. 374. Vgl. auch Petrarca's Beschreibung der Alpen, S. 378.

9 Umbach, Elke: Begriff. In: Goethe-Wörterbuch. Bd. II. Stuttgart: Kohlhammer, 1966, S. 564.

lichen hat der Begriff bei Goethe wie auch bei Kant die sinnliche Anschauung zur Voraussetzung, sie sind also nur scheinbar, nicht in Wirklichkeit entgegengesetzt:

In wesentlichen Anwendungsbereichen verknüpft Goethe den Begriff unmittelbar mit der Anschauung. Nach anfänglicher Dominanz der auf das Besondere gerichteten Empirie gegenüber der durch Abstraktion und Allgemeinheit konstituierten begrifflichen Erfahrung (vgl. hierzu den frühesten Beleg für die charakteristische Verbindung „anschauer Begriff“ als Gegensatz zum „wissenschaftlichen Begriff“) [...] kommt es während der italienischen Reise im ästhetischen Bereich zu einer relativ problemlosen Verbindung von sinnlicher und intellektueller Anschauung. Der Begriff nähert sich hier von der einen Seite dem Bild, von der anderen Seite der Idee.¹⁰

II.

Goethe hat die Werke und Gedanken mehrerer Künstlergenerationen studiert und selbst versucht zu zeichnen. Winckelmanns frühen Klassizismus hat er auf sich wirken lassen, die gotisierende Hochromantik der Nazarener, hat er abgelehnt. Die Nazarener waren ironischerweise in Rom tätig, um dort ihren christlichen Prinzipien folgend sich einer Kunstrichtung anzuschließen, die sich durch Abgrenzung gegenüber Rom als kulturellem Zentrum Europas durchsetzte. Seine berühmten Worte, in denen er romantisch mit krank identifiziert, sind seiner Ablehnung ihrer Malerei entsprungen. Romantische Maler wie Philipp Otto Runge hat er geschätzt, mit dem Klassizisten Jacob Philipp Hackert war er sogar befreundet. C. D. Friedrich, den zweifellos bedeutendsten Maler der deutschen Romantik hat er 1810 in seinem Dresdner Atelier besucht und schien zuerst beeindruckt gewesen zu sein, bald schloß aber der Kontakt wieder ein. Als den größten Landschaftsmaler hat Goethe zeitlebens Claude Lorrain, den Maler des Südens verehrt. Dennoch hat er seine gegenromantische Programmatik anhand von Ruisdael, dem ebenfalls hochgeschätzten Maler des Nordens formuliert. Sein Aufsatz *Ruisdael als Dichter* (1813), als Teil einer geplanten Serie von gegenromantischen Schriften gedacht, ist ein Versuch, durch den thematischen Sprung und die Medienverbindung eine Basis für die Auseinandersetzung mit der neuen Philosophie zu schaffen. Ernst Osterkamp hat nicht nur diesen Adressatenbezug klar nachgewiesen, sondern auch die Gemeinsamkeiten der idealen Landschaftsmalerei, besonders die der Landschaftsauffassung der beiden Künstler, die trotz aller vorhandenen Unterschiede zur Erörterung Goethes klassischer Ästhetik Anlass gegeben haben.

Wenn es im Aufsatz über Ruisdael heißt, er sei als „einer der vortrefflichsten Landschaftsmaler anerkannt“, sein Werk befriedige „alle Forderungen, die der äußere Sinn an Kunstwerke machen kann“, „Hand und Pinsel“ wirkten „mit größter Freiheit zu der genauesten Vollendung“, „Licht, Schatten, Haltung und Wirkung des Ganzen“ ließen keine Wünsche offen, und man müsse Ruisdael „als denkenden Künstler, ja als Dichter betrachten“, so sind all dies Wendungen, die sich so oder ähnlich auch in Goethes Urteilen über Lorrain, „der

¹⁰ Ebd., S. 235.

schön gedacht und empfunden hat“, nachweisen lassen: „Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken.“¹¹

Goethe hat die zentrale Stellung seines eigenen wissenschaftlichen Interesses an der Natur in seinem Denken und in seiner Dichtung folgendermaßen formuliert: „Ich habe Natur niemals poetischer Zwecke wegen betrachtet. Aber weil mein früheres Landschaftszeichnen und dann mein späteres Naturforschen mich zu einem beständigen genauen Ansehen der natürlichen Gegenstände trieb, so habe ich die Natur bis in ihre kleinsten Details nach und nach auswendig gelernt, dergestalt, daß, wenn ich als Poet etwas brauche, es mir zu Gebote steht und ich nicht leicht gegen die Wahrheit fehle.“¹²

Landschaftsmalerei erfordert ein hohes Maß an Beobachtungsgabe nicht nur seitens des Malers/Dichters, sondern auch des Interpreten. Für beide geht es vor allem darum, vom Eindruck zum Ausdruck zu gelangen und durch Reflektieren herauszufinden, welches das auslösende Moment zur Inspiration bzw. zur Wirkung war. Beide versuchen, Ordnung im Chaos der Sinneseindrücke zu entdecken und durch Verdichtung der sich als sinnvoll erwiesenen Elemente eine neue Struktur zu entwickeln. In der Literatur erfolgt die Beschreibung oder Verdinglichung von Landschaften auf verschiedenen Abstraktionsebenen und dementsprechend können Stellung und Funktion der Landschaft grundverschieden sein, von bloßer Kulisse der Ereignisse bis Hauptthema des Textes kommen alle möglichen Variationen vor. Auch in der Kunst gibt es eine Vielzahl der Möglichkeiten, sich mit Landschaft malend auseinander zu setzen: Man kann dies entweder von der technischen Seite oder von Fragen der Abstraktion und des ganz persönlichen Ausdrucksbedürfnisses her angehen, das Sichtbare oder die Assoziationsmöglichkeiten in den Vordergrund stellen.

Natürlich geht es für Goethe auf keinen Fall um Nachahmung, sondern um Verstehen von den Zusammenhängen, die dann künstlerisch veranschaulicht werden können. Davon zeugt auch sein Konzept der Weltlandschaft:

Wie man aber bei weiterem Fortrücken der Kunst sich in freier Natur umsah, sollte doch immer auch Bedeutendes und Würdiges den Figuren zur Seite stehen; deshalb denn auch hohe Augpunkte gewählt, auf starren Felsen vielfach übereinander getürmte Schlösser, tiefe Täler, Wälder und Wasserfälle dargestellt wurden. Diese Umgebungen nahmen in der Folge immer mehr überhand, drängten die Figuren ins Engere und Kleinere, bis sie zuletzt in dasjenige, was wir Staffage nennen, zusammenschrumpften.

Diese landschaftlichen Tafeln aber sollten, wie vorher die Heiligenbilder, auch durchaus interessant sein, und man überfüllte sie deshalb nicht allein mit dem, was eine Gegend liefern konnte, sondern man wollte zugleich eine ganze Welt bringen, damit der Beschauer etwas zu sehen hätte und der Liebhaber für sein Geld doch auch Wert genug erhielt. Von den höchsten Felsen, worauf man Gemen umherklettern sah, stürzten Wasserfälle zu Wasserfällen hinab durch Ruinen und Gebüsch. Diese Wasserfälle wurden endlich benutzt zu

¹¹ Osterkamp, Ernst: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart: Metzler, 1991, S. 327.

¹² Ebd.

Hammerwerken und Mühlen; tiefer hinunter bespülten sie ländliche Ufer, größere Städte, trugen Schiffe von Bedeutung und verloren sich endlich in den Ozean.

Daß dazwischen Jäger und Fischer ihr Handwerk trieben und tausend andere irdische Wesen sich tätig zeigten, läßt sich denken; es fehlte der Luft nicht an Vögeln, Hirsche und Rehe weideten auf Waldblößen, und man würde nicht endigen, dasjenige herzuzählen, was man dort mit einem einzigen Blick zu überschauen hatte. Damit aber zuletzt noch eine Erinnerung an die erste Bestimmung der Tafel übrig bliebe, bemerkte man in einer Ecke irgend einen heiligen Einsiedler. Hieronymus mit dem Löwen, Magdalene mit dem Haargewande fehlten selten.¹³

Goethes wissenschaftliches Interesse und seine Subjektivität stehen in keinem Gegensatz zueinander, das subjektive Moment der Forschung wird als Naturgesetz anerkannt und die Subjektivität wissenschaftlich erforscht.¹⁴ Dieser erweiterte Naturbegriff bestimmt auch die Eigenart seiner Wahrnehmung, auch die der Landschaft.¹⁵ Schelling nimmt eine ähnliche Stellung ein, als er in seiner Akadamierede sich gegen die Nachahmungstheorie wendet, wie es L. Sziborsky treffend zusammenfasst: „Schellings ‚klassische‘ Kunstauffassung gewinnt ihre *Eigenart* und *Eigenständigkeit* durch die metaphysische Begründung des Schönen und der Kunst als *ursprüngliche* Schöpfung. Von daher erklärt sich seine doppelte Frontstellung: Schelling richtet sich einerseits genau gegen das, was in der bildenden Kunst seit Winckelmann und Mengs als klassisch galt und historisch als Klassizismus genannt wird; er wendet sich andererseits gegen gewisse Bestrebungen der romantischen Malerei, die vornehmlich in den frühen Gemälden des Mittelalters ihr Vorbild sah. Gerade in Schellings spezifischer Sicht des ‚Klassischen‘ kommt aber zum Ausdruck, wie sehr er auch dem verpflichtet ist, was sich in der romantischen Bewegung bekundet.“¹⁶

III.

Die Frage stellt sich nun, was genau Goethe an der romantischen Landschaftsmalerei auszusetzen hatte. Er verhalf C. D. Friedrich 1805 mit einem Preis der Weimarer Kunstfreunde zur ersten öffentlichen Anerkennung und dank seiner Vermittlung kam es dort zu zahlreichen Erwerbungen dessen Bilder. Auch nach dem schon erwähnten Atelierbesuch (1810) äußerte er bewundernd: „Zu Friedrich. Dessen wunderbare

¹³ Goethe, Johann Wolfgang von: Landschaftliche Malerei (1832). In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. München: Beck, 1978, Bd. 12, S. 216-223.

¹⁴ Vgl. dazu Richter, Karl: Beziehung von Dichtung und Morphologie in Goethes literarischem Werk. In: Mann, Gunter (Hg.): In der Mitte zwischen Natur und Subjekt. Frankfurt a. M.: Kramer, 1992, S. 149-164.

¹⁵ Vgl. dazu Sauder, Gerhard: Kontemplative und ekstatische Landschaftswahrnehmung: Heinse und Goethe vor dem Rheinfall von Schaffhausen. In: Dethloff, Uwe (Hg.): Literarische Landschaft. St. Ingbert: Röhrig, 1995, S. 93-114.

¹⁶ Sziborsky, Lucia: Einleitung. In: Schelling, F. W. J.: Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. Hamburg: Meiner, 1983, S. XXXIV.

Landschaften. Ein Nebelkirchhof, ein offnes Meer.“¹⁷ Es handelt sich um die großen Gemälde *Abtei im Eichwald* und *Der Mönch am Meer*, die kurz danach in der Berliner Akademie ausgestellt und vom preußischen Kronprinzen erworben wurden.¹⁸ Wenige Monate später soll Goethe bei einem Tischgespräch in Weimar die Eigenwilligkeit der jungen Künstler als Devianz verurteilt haben: „Sie meinen, außer den Rechten gäbe es *noch* ein Rechtes, ein *anderes* Rechtes, das hätten sie. Wie wenn es außer dem Schwarzen in der Scheibe noch eins gebe, und da schießen sie denn ins blaue.“¹⁹ Sein Bedenken ist also epistemologischer Natur. Über Friedrich selbst äußert er sich auch weiterhin (1812) begeistert: „[...] wie selten ist das Vollendete! So, dass man es auch in der wunderlichsten Art hoch schätzen und sich daran erfreuen muß.“²⁰ Laut Osterkamp verfasste Goethe den Aufsatz *Ruisdael als Dichter* (1813), um auf Friedrichs „malerisch-poetische Erfindungsgabe“ durch dieses Gegenbild korrigierend einzuwirken.²¹

Ob Goethes Urteil, Friedrichs Bilder könnten „ebenso gut auf dem Kopf gesehen“ werden, sich konkret auf dessen Verzicht auf räumliche Tiefenstaffelung und seine Neigung zu streifenstrigem Bildaufbau – beides prägt besonders deutlich den *Mönch am Meer*, den das Tagebuch doch 1810 eine „wunderbare Landschaft“ genannt hatte – bezieht, mag dahingestellt bleiben. Entscheidender ist wohl, dass Goethe darin, daß man Friedrichs Bilder „auf dem Kopf“ betrachten könnte, nichts anderes gesehen hat als einen besonders sinnfälligen Ausdruck jener allgemeinen „großen Verkehrtheit“ in der romantischen Kunstauffassung, der selbst ein Maler wie Friedrich, an dessen „Verdienst und Vorzug“ Goethe auch hier noch festhält, sich ergeben hat.²²

Im *Mönch am Meer* erscheint der Ozean tatsächlich als ein Abgrund und der Mönch als klein, zerbrechlich und durchaus unsicher, ganz im Gegenteil zu den späteren Gemälden *Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang* (1817), *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819) und *Mondaufgang am Meer* (1822) – das letztere stellt einen Mann und zwei Frauenfiguren auf einem Fels sitzend dar. Das Motiv des Wanderers wird also von Friedrich bewusst weitergeführt und neu interpretiert. „Scheint der Mönch auf dem Uferstreifen vor der unermesslichen Weite des Meeres herumzuirren – und deshalb nur sehr bedingt in die Reihe der zu einer Grenze innehaltenden Wanderer zu gehören –, so sind die beiden Männer, die Friedrich in verschiedenen Bildern den Mondaufgang am Meer beobachten läßt, alles andere als verloren. In stiller Anschauung sind sie der Natur hingegeben, in der sie die Anwesenheit des Göttlichen, das Wirken des Numinösen spüren.“²³ Ganz in die dunklen Farben der Landschaft hineinge-

¹⁷ Vgl. dazu Osterkamp: Im Buchstabenbilde, S. 329.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. ebd., S. 328-336.

²² Ebd., S. 335.

²³ Schmied, Wieland: Caspar David Friedrich. Zyklus, Zeit und Ewigkeit. München, London, New York: Prestel, 1999, S. 13.

schmolzen begegnen wir den beiden Wanderern im Vordergrund des Bildes *Neubrandenburg* (um 1817). „Den Wanderern zeigt sich die Silhouette Neubrandenburgs, als sie sich bei Sonnenuntergang der Stadt nähern, wie eine eschatologische Vision. Sie halten inne. Sie schauen. Der Himmel leuchtet auf, als wäre sein Licht für sie entzündet. Sie sind zu Hause.“²⁴ Die historisch-politische Dimension, die durch die im Europa der Heiligen Allianz wegen reformerischer Konnotationen verbotene altdeutsche Kleidung all dieser erwähnten Wanderer diesen Landschaftsbildern zweifellos zukommt, schließt den oben zitierten goetheschen Vorwurf der Orientierungslosigkeit der Romantik im Falle dieser späteren, von Goethe nicht mehr kommentierten Bilder eindeutig aus. Und zwar kompositorisch genauso wie inhaltlich. Selbstverständlich ist diese Heimkehr auf keinen Fall mit der von Goethes *Ganymed* (1774) identisch, in dem die zeitlose Harmonie durch die Vereinigung mit dem Göttlichen auf Kosten des Lebendigen erstrebt und erhofft wird:

Hinauf! Hinauf strebt's.
 Es schweben die Wolken
 Abwärts, die Wolken
 Neigen sich der sehnenen Liebe.
 Mir! Mir!
 In euern Schoße
 Aufwärts!
 Umfangend umfängen!
 Aufwärts an deinen Busen,
 Allliebender Vater!

Die eigentliche Landschaft bleibt unten, in der Sphäre des menschlichen Alltagsglückes. Ein handfester Beleg dafür, dass Landschaft und Natur nicht identisch sind. Sogar die nach unten schwebenden Wolken betonen die Einsamkeit des nach Ewigkeit und Göttlichem strebenden Einzelnen, genauso wie bei C. D. Friedrich die oben stehende und nach unten blickende Rückenfigur auf dem Bild *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818). Denn Gott und Natur sind bei beiden auf dieselbe Weise gleichbedeutend mit Ewigkeit.

Die Heimkehr der bisher erwähnten Wanderer von Friedrich ist auch nicht wie im *Wanderers Nachtlied II.* (1780) eine verhüllte Evokation der ewigen Ruhe, die durch den Tod des Einzelmenschen als Erlösung, Heimkehr erscheint. Eine Weile entzog sich auch der erfolgreiche Dichter Goethe dem lauten Treiben des Weimarer Hofes und hielt innere Einkehr, als Weg zur Vollendung seines eigenen Wesens. Die Beobachtung des Sonnenuntergangs nach einem Aufstieg zum Kickelhahn am 6. September 1780 veranlasste die unsterblichen Verse:

Über allen Gipfeln
 Ist Ruh',
 In allen Wipfeln
 Spürest Du

²⁴ Ebd., S. 14.

Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.²⁵

Dieser Höhepunkt der Klassik behauptet die Harmonie von Mensch und Natur, und dieselbe Stille und Ruhe erscheint 45 Jahre später an Friedrichs Gemälde *Der Watzmann* (1824-25). Der Eindruck der gleichzeitigen Stille und Unendlichkeit des Abendfriedens steht also gar nicht so weit entfernt vom Erhabenen des späten Bildes *Der Watzmann* und der feste Blickpunkt vom *Neubrandenburg*. Auch der politische Unterton des sich nähernden Todes des sich im Wald endgültig verlorenen einsamen französischen Soldaten im Gemälde *Der Chausseur im Walde* (1814) – ein weiterer Typ des Wanderers verweist darauf hin, daß Friedrichs „Blick nach Innen“ also gar kein uferloser Subjektivismus ist, sondern gesellschaftlich mindestens so engagiert wie Goethes Werk und Denken. Auch Friedrichs Kunstauffassung steht damit in völligem Einklang „Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.“ Oder an anderer Stelle: „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was Du im dunkel gesehen, daß es zurückwirke auf andere von außen nach innen.“²⁶

Durch diese skizzenhaft umrissenen Vergleiche sollte versucht werden, den Zusammenhang zwischen der Wahrnehmung der Natur als Landschaft und dem Hervortreten der Individualität als entscheidenden und die sonst verschiedenen Stilrichtungen verbindenden Charakterzug des Zeitdenkens darzustellen. Es wurde mit Absicht weder auf die biographischen Einzelheiten der verschiedenen Schaffensperioden der beiden, noch auf die Vielfalt der Stilbezeichnungen, Gruppierungen und persönlichen Kontakte in der Zeit eingegangen, sondern ausschließlich die Funktion der Landschaft im Verhältnis zum Individuum betrachtet.

²⁵ Vgl. dazu die gelungene Auslegung von Ursula Heukenkamp: Dem aufgehenden Vollmonde. Qualitäten des klassischen Naturgedichts. In: Dies.: Die Sprache der schönen Natur. Studien zur Naturlyrik. Berlin, Weimar Aufbau, 1982, S. 26-70.

²⁶ Schmied: Caspar David Friedrich, S. 15.