

Kunst Caspar David Friedrich

Eenzaam en oneindig

Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, 1808-1810. Olieverf op doek, 110 x 171,5 cm



De 250ste geboortedag van de Duitse romantische schilder **Caspar David Friedrich** wordt groots gevierd met tentoonstellingen in Hamburg, Berlijn en Dresden. Jos de Mul bezoekt Greifswald, geboortestad van Friedrich, wiens werk niet door iedereen even enthousiast werd ontvangen.

Jos de Mul

De 1150 kilometer lange fietstocht langs de Duitse Oostzeekust biedt niet alleen langdurig uitzicht op de zee, maar voert ook door donkere bossen, langs weidse akkers en binnenmeren, over de eilanden Feldmann, Poel en Rügen en door eeuwenoude Hanzesteden zoals Greifswald, de geboorteplaats van Caspar David Friedrich, Duitslands beroemdste schilder.

Wie kent zijn schilderijen niet, met op de rug afgebeelde individuen en stellen, in contemplatie verzonken tegenover in nevelen bevangen zeeën, mistige berglandschappen en door maanlicht beschenen wouden? Zo niet uit musea, dan wel dankzij reproducties, reclames voor romantische vakanties of internetmemes.

In het Caspar David Friedrich Zentrum, gevestigd in het geboortehuis van de schilder,

bezoeken we de woonvertrekken, de zeep- en kaarsmakerij van zijn familie en de tentoonstelling *Das verborgene Leben der Bilder*, over de inspiratie die Greifswald en omgeving vormde voor Friedrichs werk. In de gefictionaliseerde documentaire over zijn leven zien we dat Caspar opgroeit in een protestants, kleinburgerlijk milieu. Zijn moeder overlijdt als hij zes jaar oud is en op dertienjarige leeftijd is hij getuige van de dood van zijn één jaar jongere broer, die verdrinkt als hij de tijdens een schaatspartij door het ijs gezakte Caspar redt, maar daarbij zelf onder het ijs geraakt. Friedrichs latere zwaarmoedigheid wordt vaak met deze traumatische gebeurtenissen in verband gebracht.

Friedrich volgt tijdens zijn tienerjaren tekenlessen bij de Greifswalder schilder Johann

Quistorp en van 1794 tot 1798 studeert hij aan de kunstacademie in Kopenhagen. Na een kort verblijf in Berlijn verhuist hij in 1798 naar Dresden, waar hij tot zijn dood in 1840 blijft wonen. Dresden is rond 1800 naast Berlijn een van de belangrijkste centra van de vroege Duitse romantiek.

De gebroeders Schlegel, Caroline Michaelis, Novalis en Heinrich Von Kleist en de filosofen Johann Fichte, Friedrich Schelling en Friedrich Schleiermacher wonen er enige tijd of bezoeken de stad vanuit Jena en Berlijn. Er wordt niet alleen gedacht, gedicht en geschilderd, maar de romantiek wordt ook onstuimig geleefd.

De introverte en bescheiden Friedrich, qua afkomst en opleiding de mindere van de andere romantici, heeft op brieven, wat gedichten en beschouwingen over het werk van collega-schilders na vrijwel niets geschreven. Hij is vooral te vinden in zijn atelier, een vrijwel lege kamer, in zijn afgelegen onderkomen in een voorstad. Alleen bij ochtend- en avondschemer verlaat hij die om lange wandelingen te maken en te schetsen. Wel ontvangt hij regelmatig bevriende schilders, natuurwetenschappers en kopers. In 1818, hij is dan 43 jaar, trouwt hij met de ruim twintig jaar jongere Caroline Bommer, met wie hij vier kinderen krijgt. Hij is dan redelijk succesvol met de verkoop van zijn werk, en zijn lidmaatschap van de koninklijke kunstacademies van Berlijn (1810) en Dresden (1816) is een indicatie voor zijn erkenning als vernieuwer van de landschapsschilderkunst.

Aanvankelijk maakt Friedrich vooral tekeningen en grafisch werk, nauwkeurige weergaven van de natuur. In 1805 wint hij met twee sepia-landschappen een eerste prijs in een door Goethe georganiseerde tentoonstelling. Pas daarna gaat hij zich toeleggen op olieverf. Op verzoek van Gräfin von Thun und Hohenstein kopieert hij een van zijn tekeningen in olieverf voor het huistaar van Slot Tetschen. *Das Kreuz im Gebirge* (1807-08) roept heftige reacties op omdat het radicaal breekt met de verhalende, classicistische landschapsschilderkunst met een duidelijk voor-, midden- en achterplan. Criticus Von Ramdohr hekelt het 'mysticisme' van het schilderij, 'dat als een narcotische damp uit de romantische kunst, wetenschap, filosofie en religie opstijgt'. Traditionele christenen vinden het godslasterlijk.

De tot ruïnes vervallen gotische kerken en kapellen op zijn schilderijen zijn geen

uitdrukking van een nostalgische hang naar het verleden als wel van een besef dat het traditionele christendom ten einde loopt. Zelfs nog intacte kerken schildert hij als ruïnes. In die zin is Friedrich een kind van de Verlichting. Maar hij verzet zich tegen de mechanisering en onttovering van de wereld. De romantiek poogt de verloren gegane goddelijke orde te vervangen door een esthetische. De wereld, zo schrijft Novalis, moet geromantiseerd worden, door aan het alledaagse een hogere betekenis toe te kennen en het hogere, onbekende, mystieke, oneindige een gewone uitdrukking te geven. Friedrich doet dit door de natuur te vergoddelijken en daarmee het goddelijke te naturaliseren.

Friedrichs 'kunstreligie' brengt beeldend tot uitdrukking wat Friedrich Schelling in de *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797) in begrippen probeert te vangen. Terwijl de moderne filosofie in navolging van Descartes de levende geest tegenover de levenloze materie plaatst, stelt Schelling dat de geest en de natuur feitelijk identiek zijn: 'Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur seyn.'

Schelling knoopt hierbij aan bij het pantheïsme van Spinoza, zoals dat tot uitdrukking komt in diens *Ethica: 'Deus sive Natura'* ('God ofwel natuur'). Maar waar Spinoza, net als Descartes voor hem en Newton na hem, de natuur mechanistisch opvat, begrijpt Schelling – vooruitlopend op de Gaia-hypothese – de natuur organisch, als levend geheel. De geest staat niet buiten de natuur, maar ligt erin besloten.

In zijn *System des transzendentalen Idealismus* (1800) stelt Schelling dat alleen een kunstwerk de oorspronkelijke identiteit van natuur en geest kan tonen. De filosofie voert weliswaar naar het inzicht in deze identiteit, maar alleen een kunstwerk kan deze belichamen. Een geschilderd landschap verenigt natuur, de afgebeelde objecten en het materiaal waarvan het is gemaakt, en geest, de verbeelding van de kunstenaar, die deze natuur vormgeeft.

In *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (1807) licht Schelling dat toe aan de hand van het klassieke adagium dat de kunst de natuur imiteert. Volgens Schelling betekent dat echter niet dat de kunstenaar natuurverschijnselen mechanisch zou moeten kopiëren; zijn genie is gelegen in het navolgen van de onbewuste scheppingskracht van de natuur.

En dat is precies wat Friedrich in zijn schilderijen doet. Weliswaar zijn de elementen in zijn schilderijen gebaseerd op zijn natuurgetrouwe tekeningen, maar door compositie en stemming worden deze getransformeerd tot een nieuwe, bezielde natuur. Hij gebruikt repetitie, symmetrie, gulden snedes en hyperbolen – ongesloten kromme lijnen waarvan de beide einden tot in het oneindige voortlopen – om concrete natuurverschijnselen een abstracte, transcendent betekenis te geven. Een dergelijk *erhaben* (verheven ofwel subliem) kunstwerk is, in Schellings woorden, een 'eindige uitbeelding van het oneindige'.

Evenzo belangrijk is de stemming (*Stimmung*). Dat slaat zowel op de stemming 'die over een landschap hangt' als op de stemming waarin we de natuur tegemoet treden, waarbij natuur en geest op elkaar worden afgestemd. Friedrichs landschappen zijn daarom ook steeds zelfportretten van de geest.

Het eerste werk waarin Friedrich daar ten volle in slaagt, is *Der Mönch am Meer* (1810), waar een minuscule monnik uitziet over een eindeloze, donkergrijze zee en lucht. Recent onderzoek toont dat de potloodschets die Friedrich op het doek had aangebracht nog allerlei figuratieve elementen zoals boten bevatte, maar dat hij het beeld al schilderend steeds verder 'entleerte'.

Als Goethe het schilderij bij een bezoek aan Friedrichs atelier ziet, is hij ontsteld. Als het wordt tentoongesteld op de Berlijnse Academie, stelt een recensent dat Friedrich met deze chaotische verzameling strepen en kleuren het domein van de kunst heeft verlaten. Niet echt, leert de kunstgeschiedenis. Robert Rosenblum wijst in *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (1975) op de impact van de 'transcendentale abstractie' van Friedrichs landschappen op abstracte kunstenaars als Kandinsky, Mondriaan en Rothko.

In 1810 is het nog niet zover. In het *Berliner Abendblätter* verschijnt een dialoog waarin bezoekers vileine grappen maken over het werk. Von Kleist neemt het woedend op voor Friedrich en beschrijft de heftige gevoelens die de 'onbegrensde ruimte' van de voorstelling bij hem oproepen. 'Het is als de Apocalyps, (...) alsof de oogleden weggesneden zijn', een afgrondelijke ervaring of, om een door Schelling in *Über das Wesen der menschlichen Freiheit* (1809) gemunt

Een recensent stelt dat Friedrich met deze chaos het domein van de kunst heeft verlaten

woord te gebruiken, een confrontatie met de *Ungrund*, de grondeloosheid van het leven.

Toch roept het schilderij niet uitsluitend existentiële wanhoop op, het biedt ook troost. Von Kleist noemt het 'een sprankje leven in het uitgestrekte rijk van de dood'. Als de vijftienjarige zoon van de Pruisische koning Friedrich Wilhelm III, de toekomstige 'romantische koning' Friedrich Wilhelm IV, die kort daarvoor zijn moeder heeft verloren, het schilderij ziet, smeekt hij zijn vader het voor hem te kopen. Met tegenzin geeft vader de kroonprins zijn zin. Het schilderij zal tot zijn dood op zijn slaapkamer hangen.

De ambiguïteit van het verhevene was al eerder opgemerkt. In 1756 definieert de Engelse filosoof Burke het als '*delightful terror*' en in 1790

beschrijft Kant het door het verhevene opgeroepen gevoel als ‘*negative Lust*’. Hij onderscheidt het mathematisch verhevene, geëvoeerd door de onmeetbaarheid van de sterrenhemel en de oneindigheid van onze geest, van het dynamisch verhevene, dat wordt opgeroepen door de overmacht van de natuur, zoals we bijvoorbeeld ervaren bij een storm op zee. Waar *Der Mönch am Meer* het mathematisch verhevene oproept, heeft *Das Eismeer* (1823-24), waarop we de door enorme ijsschotsen verpletterde onbeduidende resten van een schip zien, betrekking op het dynamisch verhevene.

Dat we van zulke weerzinwekkende afbeeldingen net als aan Griekse tragedies lust kunnen ondervinden, komt doordat we de verschijnselen in het theater of het museum op veilige afstand kunnen contempleren. Friedrich Schiller, tragedieschrijver en inspiratiebron voor de romantici, gaat in *Vom Erhabenen* (1793) verder dan Kant, wanneer hij het theoretisch verhevene, dat we staande voor een schilderij ervaren, onderscheidt van het praktisch verhevene, dat we ervaren als we daadwerkelijk in een storm of oorlog belanden: ‘*Groß kann man sich im Glück, erhaben nur im Unglück zeigen.*’ Friedrich schildert *Das Eismeer* naar aanleiding van William Parry’s in 1819-20 gepubliceerde verslag van zijn mislukte poolexpeditie. Weliswaar heeft hij zichzelf nooit aan poolexpedities gewaagd, maar het schilderij zal ongetwijfeld ook verbonden zijn met de ijsdood van zijn broer.

Dat *Das Eismeer* Friedrichs tijdgenoten koude rillingen bezorgt en wellicht daardoor gedurende zijn leven onverkocht blijft, hangt samen met de bijzondere compositie. De ijsschotsen lijken vanuit het schilderij op de toeschouwer af te komen. Friedrich lijkt in zijn schilderijen de overgang van

Als Napoleon Dresden bezet, zit Friedrich schetsend in het bos. Hij wordt een nationalist

het theoretisch naar het praktisch verhevene te maken, door wat tegenwoordig bij virtual reality en computergames ‘*immersion*’ wordt genoemd. Hij experimenteert in zijn laatste levensjaren met transparante schilderijen, die in een verduisterde kamer met verschillend gekleurde lichtbronnen van achteren worden belicht in een voorgeschreven volgorde en door muziek begeleid. De vroeggeboorte van het romantische gesamtwerk.

De koninklijke belangstelling voor Friedrichs werk – ook de Russische tsaar Nicolaas I koopt meerdere schilderijen – is ook ironisch omdat Friedrich net als veel andere vroeg-romantici de idealen van de Franse Revolutie (vrijheid, gelijkheid en broederschap) onderschrijft en in zijn

brieven vaak uithaalt naar de adel. Als patriot bewondert hij het Franse volk om zijn vrijheidsdrang, maar hij is ontgoocheld als Napoleon in 1804 zichzelf tot keizer kroont. Als Napoleons troepen in 1813 Saksen veroveren, de Pruisische en Russische troepen verslaan en Dresden bezetten, verschuilt Friedrich zich schetsend in de bossen. Zijn patriotisme neemt een anti-Franse en nationalistische wending.

Friedrich wilde net als de andere vroeg-romantici geen terugkeer naar het ancien régime. Zij wilden niet alleen de Fransen verdrijven, maar ook de macht van de Duitse vorstenhuzen breken. Friedrichs leeftijd en geringe sneuvelbereidheid weerhouden hem ervan zelf de wapens ter hand te nemen, maar hij steekt zich wel in de schulden om voor de bevriende schilder Friedrich Kersting een paard en uniform te kopen, zodat die zich bij het vrijkorps van Lützow kan aansluiten.

Ook in de schilderijen met graven van oorlogshelden uit het verleden, zoals dat van Arminius, onder wiens aanvoering de Germaanse stammen in 9 na Christus in de Slag bij het Teutoburger Woud de Romeinen versloegen, betoont hij zich een aanhanger van de vrijheidsstrijd. Als de Russen in 1814 Dresden van de Fransen bevrijden en een patriotische tentoonstelling organiseren, neemt Friedrich daaraan deel. De kooplust van de vorstenhuzen is dan op slag geblust. Als de regering in 1819 de bij de democratische patriotten populaire *Altdeutsche* kleding verbiedt, blijft Friedrich zijn rugfiguren in deze dracht uitbeelden.

Friedrichs roem blijkt van korte duur. De essays in de catalogi van de jubileumtentoonstellingen in Hamburg (*Kunst für eine neue Zeit*) en Berlijn (*Unendliche Landschaften*) maken duidelijk dat de belangstelling voor zijn werk in de jaren dertig terugloopt en dat hij na zijn dood in 1840 in de vergetelheid raakt. Zijn schilderijen worden diep weggestopt in museale depots; zijn naam ontbreekt in de kunsthistorische overzichtswerken. Pas als de Noorse kunsthistoricus Andreas Aubert aan het eind van de negentiende eeuw de Berlijnse Nationalgalerie wijst op het belang van Caspar David Friedrich, wordt hij herontdekt. In de in 1906 door de Nationalgalerie georganiseerde tentoonstelling met Duitse kunst uit de periode 1775-1875 – deels gereconstrueerd in de huidige jubileumexpositie – neemt Friedrichs werk een prominente plaats in.

Na deze herontdekking wordt het werk van Friedrich gepresenteerd als ‘*urdeutsche Kunst*’ en na de nationaal-socialistische machtsovername in 1933 wordt hij gepresenteerd als de vertolker van de eeuwige *Deutsche Innerlichkeit* (titel van een boek uit 1940). De Führer was deze mening eerder toegedaan; in 1937 schonk hij de Berlijnse Nationalgalerie de ontbrekende tienduizend rijksmark om *Der Watzmann* (1824-25), een schilderij van het centrale bergmassief van de Berchtesgadener Alpen, te verwerven. De betekenis van de landschappen van Friedrich is echter nogal ambigu, want ook antifascistische schilders

als Otto Griebel en Otto Dix grijpen in de jaren dertig terug op Friedrichs landschappen. Voor hen bieden deze geen uitzicht op een ‘*heile Welt*’, maar geven ze uitdrukking aan de moderne vervreemding van de natuur.

In de nadagen van de Tweede Wereldoorlog wordt een substantieel deel van Friedrichs oeuvre verduisterd en door bombardementen en branden vernietigd (in de loop van de tijd is zowat de helft van de 150 schilderijen die hij maakte verloren gegaan). Na de oorlog wordt het door de nationaal-socialistische annexatie opnieuw stil rondom Friedrich. Als er al aandacht aan de schilder wordt besteed, dan vooral kritisch. Zo verwijten de Frankfurter Schulers hem dat zijn schilderijen vol bewegingloze rugfiguren de passiviteit van zijn klasse ideologisch legitimeerden.

Als de uit Wenen afkomstige Werner Hofmann in 1974 onder de titel *Caspar David Friedrich: Kunst um 1800* voor het eerst weer een overzichtstentoonstelling aan Friedrich wijdt, voelt hij zich verplicht datzelfde jaar een boek te redigeren dat erop gericht is Friedrich te ‘denazificeren’.

Rond 2000 vindt er een omwenteling plaats in de Friedrich-receptie. Onder invloed van het postmodernisme verschuift de aandacht van een iconologische benadering naar een meer op de vorm en compositie gerichte interpretatie. Terwijl gezaghebbende auteurs als Helmuth Börsch-Supan en Karl Wilhelm Jähnig nog in de jaren zeventig de nadruk leggen op Friedrichs protestantisme en zijn werk aan de hand van symbolen als het kruis in religieuze termen interpreteerden, onderzoekt een auteur als Hilmar Frank in *Aussichten ins Unermessliche: Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich* (2004) hoe Friedrich met behulp van wis-

Friedrichs open vragen over de natuur inspireren hedendaagse ecologisch gestemde kunstwerken

kundige figuren betekenis schept. De pretentie een onveranderlijke betekenis van Friedrichs werk te onthullen wordt vervuild voor een benadering die ambiguïteit, meerduidigheid en onbepaaldheid vooropstelt.

Dat komt ook tot uitdrukking in de catalogus bij de grote Friedrich-tentoonstelling *Die Erfindung der Romantik* (Essen en Hamburg, 2007) en sluit naadloos aan bij de romantische kunstfilosofie. Volgens Schelling belichaamt het verheven kunstwerk het oneindige ook in de zin dat het een oneindig aantal interpretaties toestaat.

In de Hamburgse catalogus bij *Kunst für eine neue Zeit* (2024), waarin de invloed van Friedrichs werk op de moderne en hedendaagse kunst

centraal staat, wijst Johannes Grave erop dat perspectivistische meerduidigheid een belangrijk thema bij Friedrich vormt. De rugfiguren bieden niet zozeer een identificatiemodel om de natuur an sich te aanschouwen, maar maken de waargenomen natuur, dat wil zeggen de relatie tussen toeschouwer en natuur tot onderwerp. De in contemplatie verzonken rugfiguren maken geen deel uit van de natuur, zoals de boer, schaapherder of visser in nostalgische gestemde classicistische landschappen dat doen, maar staan juist frontaal tegenover de natuur, die daarmee wordt geobjectiveerd en op afstand gehouden. Precies daarin ligt de verwijdering en vervreemding van de natuur.

De tegenstelling tussen enerzijds het opgaan in en uitgeleverd zijn aan de natuur en anderzijds het objectiveren en – met wisselend succes – beheersen ervan als iets wat buiten ons staat, is niet wederzijds uitsluitend. Het is eigen aan de menselijke conditie om beide houdingen tegelijkertijd in te nemen. De verhouding tussen beide is echter niet steeds hetzelfde. Friedrichs preoccupatie met rugfiguren weerspiegelt de verschuiving in en variabiliteit van de natuurbeleving die zich in zijn tijd onder invloed van de industrialisatie en verstedelijking voordoet.

Kreidefelsen auf Rügen (1818-22), geïnspireerd door de huwelijksreis die Friedrich met zijn vrouw naar Rügen maakte, lijkt een analyse te zijn van verschillende manieren waarop de personages zich objectiverend tegenover de natuur opstellen. De jonggehuwden, die door hun stadse kleding detoneren met de natuurlijke omgeving, lijken toeristen (Rügen wordt rond 1800 als vakantiebestemming ontdekt). Ze buigen zich voorover om de spectaculaire kliffen te kunnen aanschouwen en dat vervult ze met verheven genot en huiver. De persoon rechts slaat in een meer contemplatieve stemming het veelkleurige spel van zee en wolken gade.

De houdingen van deze drie figuren wijken weer af van de superieure houding die de rugfiguur op *Der Wanderer über dem Nebelmeer* door zijn omvang en letterlijk verheven positie boven de zee inneemt en van de 'oneindige eenzaamheid' die Kleist aan de rugfiguur in *Der Mönch am Meer* toeschrijft. En al helemaal van de bemanning van het schip in *Das Eismeer*, die door de overmacht van de natuur is vernietigd. Hoewel Friedrich uiteenlopende houdingen ten opzichte van de natuur verbeeldt, neemt hij geen positie in. De verhouding van mens en natuur, zo stelt Grave, blijft bij Friedrich een open vraag.

In het licht van de actuele door opwarming, vervuiling, uitputting en massa-extinctie gekenmerkte ecologische crises is deze vraag urgenter dan ooit. Het is dan ook niet verwonderlijk dat in de Hamburgse tentoonstelling en catalogus aandacht wordt besteed aan hedendaagse beeldend kunstenaars die zich door Friedrichs

landschappen laten inspireren bij hun beeldende reflectie op ecologische en postkoloniale thema's. Hoewel Friedrich ook op ecologisch gebied geen militante activist was, inspireren zijn open vragen tot ecologisch gestemde en tot denken aanzettende kunstwerken.

Zo bestaat *Arctic Yoghurt* van de Hamburgse Swaantje Güntzel uit een serie van vijf foto's waarin de kunstenaar als rugfiguur, op de eerste foto met een bekertje yoghurt in haar hand, voor de Ofotfjord in Noorwegen staat. De volgende drie foto's laten zien hoe ze dat bekertje met een zwaai in de fjord werpt. Het doet behalve aan Friedrichs monnik denken aan de ludieke performances van jaren-zestig-Fluxus-kunstenaars als Wim T. Schippers, die in 1961 in Petten een flesje limonade in zee goot. In het licht van de miljoenen tonnen plastic die inmiddels hun weg

plastic flessen. Waar in de tijd dat Caspar David Friedrich *Das Eismeer* schilderde de overmachtige natuur het leven van de mens bedreigde, is het nu de mens die door het gebruik van fossiele brandstoffen voor onder meer de productie van plastic de ijsbergen en op termijn ook zijn eigen bestaan bedreigt. Het ontzagwekkende en potentieel vernietigende verheven is in onze tijd getransformeerd van een natuurlijke tot een technologische bedreiging.

Seestück II is zowel een waarschuwing als oproep. Friedrich verzamelde in Dresden ijschotsen uit de Elbe om als model te dienen voor *Das Eismeer*. Vanwege de klimaatopwarming zijn ijschotsen in de Duitse rivieren zeldzaam geworden. Güntzel verzamelde voor haar antwoord op Friedrichs open vraag de plastic flessen uit de Elbe in Hamburg. Dat is natuurlijk niet meer

Caspar David Friedrich, *Das Eismeer*, 1823-24. Olieverf op doek, 96,7 x 126,9 cm



Hamburger Kunsthalle

naar de oceaan hebben gevonden, lijkt Güntzels performance minder onschuldig. Duitsers verbruiken jaarlijks per persoon ruim tachtig kilo plastic, waarvan een groot deel verkruimelt tot ziekmakende microplastics. Is het daarom dat we op de vijfde foto alleen nog het bekertje in de fjord zien drijven en Güntzel is verdwenen? Het werk zet ons aan te reflecteren op ons eigen plasticverbruik en onvermogen te handelen naar ons ecologisch besef.

In *Seestück II* zien we Güntzel, opnieuw als rugfiguur, in de Hamburger Kunsthalle op een museumbankje in contemplatie verzonken voor *Das Eismeer*. Haar elegant gekruiste benen weerspiegelen de compositie van het schilderij. De vloer rondom het bankje is bezaaid met tientallen

dan een druppel op een gloeiende plaat. Nodig is een radicaal andere ecologische omgang met de natuur. Dat Friedrichs landschappen en Schellings natuurfilosofie in het licht van de actuele ecologische crises opnieuw worden ontdekt, geeft hoop. Laten we hopen dat ook die doet leven. ■

Zie voor een overzicht van de tentoonstellingen en overige evenementen in het kader van het 250ste geboortjaar van Caspar David Friedrich: cdfriedrich.de. Van Jos de Mul verscheen onlangs Welkom in het symbioceen: Over de verstrengeling van natuur, cultuur en techniek (*Boom*, 2024). Een aantal andere relevante publicaties over romantiek van zijn hand is te lezen op demul.nl