

Tadeusz J. Żuchowski

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Adama Mickiewicza

ORCID: 0000-0002-3143-4747

## Wędrowniki młodego Caspara Davida Friedricha. Rugia

DOI: <https://doi.org/10.26881/porta.2020.19.07>

Painting is a science and should be pursued as an inquiry into the laws of nature. Why, then, may not a landscape be considered as a branch of natural philosophy, of which pictures are but experiments?

John Constable, *The history of Landscape Painting*, 1836

Malarzowi pejzażyście, Casparowi Davidowi Friedrichowi (1774–1840), najważniejszych inspiracji dla jego wyobraźni malarskiej dostarczały studia w plenerze. Mimo że wczesny okres jego twórczość został stosunkowo dobrze udokumentowany rysunkami, nie jest jasne, kiedy artysta uznał pejzaż za najpełniejszy sposób wypowiedzi twórczej. Jego obrazy cechuje matematyczny rygor, pozostający w pozornym dysonansie z romantyczną postawą kompozycji, na który badacze zwracają uwagę od wielu lat<sup>1</sup>.

Analizując szkice rugijskie, Werner Busch zwrócił uwagę na nietypowy kąt piramidy widzenia wynikający z zastosowania tzw. perspektywy wojskowej i intuicyjnie zasugerował, że Friedrich zapoznał się z nią prawdopodobnie podczas studiów kopenhaskich<sup>2</sup>. Badacz wskazał też na popularny traktat o perspektywie autorstwa Pierre Henri Valenciennes'a, wydany na początku 1800 r.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Wieland Schmied, *Caspar David Friedrich*, Köln 1976<sup>2</sup>, s. 28; Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000, s. 294–304; Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, Berlin 2003, s. 91–96, 101–110; zob. też Hubertus Gaßner, *Komposition. Hyperbeln – Symetrien und Gitterkonstruktionen – Rhythmische Folgen – Bildpaare und Serien* [w:] *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik* [katalog wystawy], Hg. Hubertus Gaßner, Museum Folkwang Essen, Hamburger Kunsthalle, München 2006, s. 271–289 (tu s. 275).

<sup>2</sup> Busch, *Caspar David Friedrich...*, s. 54.

<sup>3</sup> Pierre Henri Valenciennes, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage, par...*, Paris, An VIII [1799/1800].

Zdaniem Buscha, Friedrich w szkicach krajobrazowych wzoruje się na traktacie Valenciennes'a<sup>4</sup>. I nie chodzi tu tylko o to, że artysta używa cyfr dla oznaczenia kolorów, lecz także o to, że za pomocą liczb wprowadza do szkiców informacje o odległościach, co pozwala mu odtworzyć relacje poszczególnych składowych krajobrazu i we właściwy sposób zbudować perspektywę powietrzną. W mojej opinii analogie między konstruowaniem perspektywy przez Friedricha a poradami Valenciennes'a nie oznaczają, że malarz znał traktat. Wiedzę potrzebną do tworzenia swoich kompozycji Friedrich mógł zdobyć już wcześniej. Jednak uwaga Buscha na temat perspektywy wojskowej dotyczy kluczowego i nieuświadomianego przez badaczy Friedricha problemu, a mianowicie związku między pejzażem a kartografią, a dokładniej – topografią. Ten trop jest wart sprawdzenia<sup>5</sup>.

Pochodzący z Greifswaldu Friedrich uczył się rysunku w szkole działającej od 1788 r. przy tamtejszym uniwersytecie. Jego nauczycielem był Johann Gottfried Quistorp, matematyk<sup>6</sup>, który doskonalił swe umiejętności malarskie na Akademii Drezdeńskiej pod kierunkiem Antona Graffa zaledwie przez rok, zdobywając przy okazji kompetencje budowniczego. A zatem Quistorp był z wykształcenia przede wszystkim matematykiem, a także mierniczym i architektem. Rysunki zachowane z czasów, kiedy nauczał podstaw sztuk pięknych, wskazują, że ćwiczył on u swoich uczniów umiejętności rysunkowe zgodnie z wytycznymi zawartymi w podręcznikach Johanna Daniela Preisslera, profesora norymberskiej akademii sztuki. Podręczniki te ukazały się drukiem w drugiej ćwierci XVIII w. i ze względu na duże zainteresowanie były często wznawiane. Z okresu edukacji Friedricha w Greifswaldzie znany jest tylko jeden rysunek, który sugeruje jakiegokolwiek zainteresowanie przyszłego malarza krajobrazem jako tematem. Rysunek ten znany jest jedynie z opisu, z którego wynika, że przedstawiał skały<sup>7</sup>.

Czas studiów na akademii kopenhaskiej (1794–1798) również nie jest dobrze znany i nie dostarcza zbyt wielu informacji<sup>8</sup>. Nie wiadomo, u kogo dokładnie

<sup>4</sup> Busch, *Caspar David Friedrich...*, s. 86. Busch powołuje się na zapis z Valenciennes'a.

<sup>5</sup> Na ten temat zob. Beata Medyńska-Gulij, Tadeusz J. Żuchowski, *European Topography in Eighteenth-Century Manuscript Maps*, Poznań 2018, s. 68–80 (rozdz. *Training and education of map draughtsmen*).

<sup>6</sup> Quistorp studiował w Greifswaldzie u Andreasa Mayera, topografa, matematyka i architekta, oraz u Bernharda Christiana Otto, przyrodnika i lekarza, zob. Martin Klar, Johann Gottfried, *Quistorp und die Kunst in Greifswald*, „Pommersche Jahrbücher” 1911, Bd. 12, s. 109–158.

<sup>7</sup> Christina Grummt, *Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das Gesamte Werk*, Bd. 1–2, München 2011, kat. 6.

<sup>8</sup> Po szkole rysunku w Greifswaldzie Friedrich zaczął naukę w akademii prawdopodobnie od drugiej klasy elementarnej, czyli od rysunku wolnego, skąd został przeniesiony do klasy rysunku według odlewów gipsowych (3.10.1796), a potem (2.02.1798) do klasy modeli (aktu). Tu – w najtrudniejszej klasie – po zaledwie kilku miesiącach zakończyła się jego edukacja w Kopenhadze. W dniu 5 maja 1798 r. wypłynął z Kopenhagi do domu, zob. Helmut Börsch-Supan, Karl-Wilhelm Jähniß, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, s. 11; Colin J. Bailey, *Eine Einführung in Leben und Werk [w:] Caspar David Friedrich og Danmark / Caspar David Friedrich und Dänemark*, af. Kasper Monard, Colin

Friedrich kształcił swój warsztat. W klasie I nauczycielem rysunku, tzw. informatorem, był Jørgen Dinesen<sup>9</sup>, w klasie II – Ernst Heinrich Löffler<sup>10</sup>. Po śmierci tego drugiego w marcu 1796 r. Dinesen został informatorem w klasie II, a rysunku w klasie I uczył Carl David Probsthayn, uczeń Abrahama Abildgaarda, który wbrew temu, co pisze Bailey, nie był już nauczycielem Friedricha<sup>11</sup>. Ten bowiem w klasie rysunku wolnego uczył się do 3 października 1796 r., a potem został przeniesiony do klasy gipsu, gdzie pozostawał do 2 stycznia 1798 r.<sup>12</sup> Zapewne dla Friedricha najważniejszym spośród informatorów był Löffler – ze względu na duże i powszechnie cenione doświadczenie. Ten uznany malarz pochodził – podobnie jak Friedrich – z Pomorza (urodził się w Szczecinie) i pracował w akademii na stanowisku informatora od chwili jej powstania. Pozostali profesorowie są jedynie prawdopodobni z racji przypisanych im zadań akademickich: Christian Lorentzen, Jens Juel, Nicolai Abraham Abildgaard i nauczający anatomii rzeźbiarz Andreas Weideweid. Lorentza wskazuje się jako potencjalnego nauczyciela pejzażu. Juel – portrecista, kierował akademią w czasie edukacji Friedricha, jednak pejzaż był obecny w jego twórczości marginalnie. Prawie nie było go w *oeuvre* Abildgaarda, malarza historycznego, ale to właśnie ślady zainteresowania jego malarstwem znajdujemy w rysunkach Friedricha<sup>13</sup>.

Warto pamiętać, że kartografia duńska (a właściwie duńsko-norweska) tego czasu należała do przodujących w Europie. Chociaż stanowisko profesora geometrii na akademii kopenhaskiej pozostawało nieobsadzone od 1780 r. i dopiero w 1800 r. objął je kartograf, architekt i wychowanek akademii, Jørgen Hendrik Rawert<sup>14</sup>. Dostrzeżone przez Buscha kartograficzne podejście Friedricha do szkiców pejzażowych ma swoją genezę w edukacji u Quistorpa w okresie greifswaldzkim, ale być może także u kogoś z kręgu Rawerta, najprawdopodobniej architekta Petera Meyna, nauczyciela perspektywy w akademii w latach 1789–1799.

Znane z czasów akademickich rysunki Friedricha – skatalogowano ich prawie trzydzieści – sugerują, że artysta zaczynał dopiero poszukiwać swojej drogi. Większość z nich przedstawia detale statków i łodzi, budowle lub ich fragmenty,

J. Bailey, *Statens Museum for Kunst, København 1991*, s. 115–142 (tu s. 119–120); Grummt, *Caspar David Friedrich...*, kat. 52.

<sup>9</sup> *Efterretninger om billedhuggeren Johannes Wiedewelt og om Kunstakademiet paa hans tid. Et Bidrag til den Danske Kunsthistorie*, af. Fr. J. Meier, Kjøbenhavn 1877, s. 152, 194; Ferdinand Meldahl, Peter Johansen, *Det Kongelige Akademi for de skønne Kunster 1700–1904*, Kjøbenhavn 1904, s. 99, 103.

<sup>10</sup> Löffler był nauczycielem rysunku od 1751 r. Zaczynał jeszcze w tzw. starej akademii. Był portrecistą, specjalizował się też w martwych naturach, zob. <https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=583&wsektion=alle> [dostęp: 19.03.2020].

<sup>11</sup> Bailey, *Eine Einführung in Leben und Werk...*, s. 119–120.

<sup>12</sup> Dinesen zmarł 10 września 1797 r. i dopiero po jego śmierci informatorem w drugiej klasie rysowania odręcznego został Probsthayn, a na jego miejsce zatrudniono J.H. Cabota, zob. Meldahl, Johansen, *Det Kongelige Akademi...*, s. 103.

<sup>13</sup> Grummt, *Caspar David Friedrich...*, kat. 30.

<sup>14</sup> Meldahl, Johansen, *Det Kongelige Akademi...*, s. 123. Od 1795 r. Rawert był miejskim budowniczym odpowiedzialnym za odbudowę Kopenhagi.

a także szkice postaci. Wśród rysunków odnotowano dwa detale zapisu świata natury – są to szkice drzew opatrzone napisem: „nach der Natur 1797”<sup>15</sup>. Charakter kilku prac wskazuje jednoznacznie, że wykonano je w plenerze, jednak większość rysunków powstała zapewne w domu.

Friedrich, jak większość malarzy, gromadził własne szkice. Dzięki temu można zauważyć, że wśród jego rysunków stopniowo przybywa prac wykonanych z natury podczas licznych wędrówek. W młodości artysta zwiedzał okolice Greifswaldu, a podczas studiów w Kopenhadze podróżował po Zelandii, głównie po jej północnej części. Kiedy przeprowadził się do Drezna, zwiedzał okolice na południe od miasta, był także w leżącej na północ Miśni. Wyruszał na wyprawy w kierunku Plauen (Plauenscher Grund), m.in. do Tharandt. Później upodobał sobie Szwajcarię Saksońską leżącą w Górach Połabskich oraz pobliskie, przylegające od zachodu Rudawy. W 1810 r. udał się przez Góry Łużyckie i Izerskie w Karkonosze. W następnym roku odbył wędrówkę po górach Harzu. Niedoszły do skutku zaplanowane podróże do Szwajcarii i na Islandię. Z zachowanych źródeł wynika, że malarz nie był zainteresowany podróżą do Włoch.

Najczęściej jednak odwiedzał rodzinne strony. Był tam w 1800 r., w latach 1801–1802, w 1806, 1809, 1815, 1818 i 1826 r. Pomijając wyprawę w Karkonosze i w góry Harzu – Friedrich odwiedzał interesujące go miejsca (ze względu na rysowane tematy) zwykle kilka razy. Można też odnieść wrażenie, że gromadzenie motywów z jednego miejsca miało szczególne znaczenie (np. zbiór rysunków przedstawiających drzewa i gałęzie został wykonany przede wszystkim w okolicy Neubrandenburga).

Friedrich odbywał większość podróży (zwłaszcza po najbliższej okolicy) na piechotę (tak długo, jak pozwalało mu na to zdrowie), ponieważ wozy pocztowe na gorszych drogach jechały niewiele szybciej, niż szedł wprawny piechur, i nie były tanie – dzienna podróż mogła kosztować nawet 10 talarów. Późniejsze opłaty za przejazdy w państwie pruskim kształtowały się następująco: „7½ do 10 srebrnych groszy za każdą milę, w tej cenie też od 10 do 30 funtów bagażu. Na wszystkie zwykłe trzy- i czterozaprzęgowe wozy pocztowe opłata wynosi tylko 6 srebrnych groszy wozy za milę włącznie z napiwkami dla pocztyliona. Każdy podróżujący zwykłym wozem pocztowym ma prawo do zabrania 10 funtów rzeczy, nie licząc płaszcza”<sup>16</sup>. Wyżywienie nie kosztowało wiele. Malarz korzystał niekiedy z uprzejmości innych, którzy go podwozili, ale były to przypadki raczej rzadkie. Podczas podróży do Greifswaldu zatrzymywał się w Neubrandenburgu,

<sup>15</sup> Grummt, *Caspar David Friedrich...*, kat. 33. Na aukcji w 1941 r. pojawił się rysunek z podobną adnotacją: „nach der Natur 1797”, przedstawiający wierzbę, zob. *ibidem*, kat. 32.

<sup>16</sup> *Verzeichniß der Postcourse wie solche im Junius 1828 vorhanden sind*, [dodatek do:] *Berliner Kalender auf das Gemein Jahr 1829* [Berlin 1828], s. [3]. W omawianym czasie zarówno ceny, jak i koszty utrzymania niewiele się zmieniały. 1 talar = 30 groszy srebrnych (Sgr), mila pruska to 7,5 km. Za przejazd 5 mil pruskich (= 38 km) opłata wynosiła 1 talar. Przykładowo w 1828 r. podróż z na trasie Berlin – Drezno (24 i 3/4 mili pruskiej = 180 km) trwała od 11.00 we wtorek do 14.00 w czwartek.

gdzie mieszkał jego brat Adolf. Natomiast nieopodal, w Breesen, mieszkała starsza siostra malarza, Caroline Dorothea, która wyszła za pastora Augusta Sponholza. Przebywając w Greifswaldzie, artysta także zatrzymywał się u rodziny.

Friedrich rysował tzw. sztyftem grafitowym (poprzednik ołówka). Tak powstałe rysunki poprawiał piórem. Niekiedy prace podkolorowywał akwarelą lub lawował. W katalogu autorstwa Christiny Grummt, która poddała dotychczasowe atrybucje krytycznej weryfikacji, jest ponad 1000 rysunków, z czego około 2/3 to właśnie szkice z natury, opatrzone przez artystę datą dzienną<sup>17</sup>. Friedrich, podobnie jak inni artyści, korzystał ze szkicowników, choć są też rysunki wykonane na luźnych kartach. Kompletne szkicowniki właściwie się nie zachowały. Niektóre karty były wycinane, w dodatku miejsce przechowywania wielu z nich jest nieznane, a bez dokładnych badań papieru nie sposób związać ich w ciągi chronologiczne.

Pod koniec studiów kopenhaskich artysta odkrył zalety papieru welinowego, który pojawił się w Anglii pod koniec lat pięćdziesiątych XVIII w. i stopniowo zyskiwał popularność. Pierwszym szkicownikiem z papierem welinowym używanym przez Friedricha jest tzw. szkicownik mannheimski – duży, z kartami oznaczonymi filigranem „JS 1796”. Papier z takim znakiem wodnym był dosyć popularny, ale wyrabiającej go papierni nie udało się do tej pory zidentyfikować. Do sporządzenia szkicownika użyto arkuszy formatu zwanego dużym kancelaryjnym „schmal Register”, przeszytych pośrodku, na co wskazują wymiary kart: 378–380 mm × 235–237 mm<sup>18</sup>. Nieco później został przygotowany szkicownik z kartami welinowymi Jamesa Whatmana, zwany ze względu na wielkość kart (186 × 117 mm) „szkicownikiem mannheimskim małym”<sup>19</sup>.

Powstałe około roku 1800 i w pierwszych latach XIX w. szkice pejzażowe są szczególną dokumentacją formowania się u Friedricha sposobu komponowania pejzażu. Przyszły malarz utrwalił na nich widoki i detale przyrody z okolic Drezna oraz Greifswaldu. Wyjątkowe są jednak szkice rugijskie. Zapewne dla nich został przygotowany specjalny wielkoformatowy szkicownik, zwany w literaturze „rugijskim”, którego karty znajdują się w kilku kolekcjach<sup>20</sup>. Szkicownikowi towarzyszył zachowany częściowo dziennik, w którym istotne miejsce zajmowały uwagi do wykonywanych szkiców. Mimo że szkice i dziennik przetrwały w postaci szczątkowej, to ich analiza pozwala na sformułowanie kilku ważnych wniosków. Wyprawy rugijskie Friedricha wymagają istotnej rewizji kontekstu tzw. mitu rugijskiego. Należałoby znaleźć odpowiedź na pytanie, kiedy i w jakich okolicznościach malarz zainteresował się Rugią.

<sup>17</sup> Grummt, *Caspar David Friedrich...* Katalog obejmuje 1014 pozycji. Jedna pozycja to jedna karta papieru zarysowana przez Friedricha.

<sup>18</sup> *Ibidem*, kat. 209–231.

<sup>19</sup> *Ibidem*, kat. 240–247, 249–285.

<sup>20</sup> *Ibidem*, kat. 292.

Malarskie walory wyspy odkrył pod koniec XVIII w. Johann Philipp Hackert<sup>21</sup>. Rugia była też ważnym miejscem dla rozwijającego się w drugiej połowie wieku zainteresowania przeszłością, określanego mianem renesansu nordyckiego. W badaniach przyjęło się przekonanie, że zapoczątkowana pod koniec XVIII w. popularność Rugii jest ściśle związana z pojawianiem się na wyspie poety i pastora, Ludwiga Gottharda Theobula Kosegartena, któremu w 1792 r. przydzielono parafię w rugijskim Altenkirchen, położonym na północnym cyplu wyspy. Uważano, że powstanie mitu rugijskiego ma ścisły związek z popularnością osjanizmu<sup>22</sup>. Jako że Kosegarten był bliskim przyjacielem Quistorpa<sup>23</sup>, który do 1794 r. uczył Friedricha rysunku w ramach szkoły działającej przy greifswaldzkim uniwersytecie, to dla badaczy oczywisty wydawał się wniosek, że Friedrich wędrował po wyspie ze swoim profesorem<sup>24</sup>.

Nie ma jednak żadnych pewnych informacji, które potwierdzałyby wspólne wyprawy nauczyciela i ucznia na wyspę. Przede wszystkim zapomina się, że Rugia stała się popularna dopiero w czasie pobytu Friedricha w Kopenhadze. Wówczas na wyspę przyjechał Wilhelm von Humboldt<sup>25</sup>. Wtedy też ukazał się pierwszy – z inspiracji Kosegartena – „romantyczny” przewodnik po wyspie<sup>26</sup>. Zainteresowanie Friedricha Rugią wyrastało wprost z kopenhaskiej atmosfery tamtych czasów. Stolica Danii była wówczas intelektualnym centrum renesansu północnego i osjanizmu, a propagatorem nowych tendencji w literaturze i sztuce był w akademii kopenhaskiej Nicolai Abildgaard. Zainteresowania tego wybitnego organizatora akademii nie były przypadkowe. Jego ojciec, Søren Abildgaard – malarz, rysownik i historyk, był badaczem przeszłości Danii i Norwegii, której ślady skwapliwie dokumentował rysunkami. Przez lata badał położoną na południe od Zelandii wyspę Møn, która zainteresowała go także ze względu na walory geologiczne<sup>27</sup>. Z czasem wyspa stała się atrakcją nie tylko dla geologów, lecz także dla malarzy<sup>28</sup>. Należy

<sup>21</sup> Nie sposób wiązać z tradycją osjanistyczną pobytu na Rugii Jakoba Philippa Hackerta, który w latach 1763–1764 dekorował dwór Boldevitz dla Adolfa Friedricha von Olhofa z krajobrazami rugijskimi w italianizującej manierze, zob. Thomas Weidner, *Jakob Philipp Hackert als Tapetenmaler auf Rügen* [w:] *Europa Arkadien: Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800*, Hg. Andreas Bayer i in., Göttingen 2008, s. 15–38; *idem*, *Jakob Philipp Hackert – Landschaftsmaler im 18. Jahrhunderts*, Berlin 1998, s. 14–17. Friedrich malowideł Hackerta najprawdopodobniej nie znał, dwór Boldevitz leżał bowiem poza trasami jego wędrowek po Rugii.

<sup>22</sup> Werner Busch, *Der Rügen-Mythos* [w:] *Europa Arkadien...*, s. 47–75. Malowidła te widział w 1777 r. Kosegarten.

<sup>23</sup> W 1777 r. przyjaciele Kosegarten, Quistorp i Franz Gering spędzili razem na wyspie letni miesiąc, czego śladem był zapewne wiersz *Rugard w burzy* w tomie wierszy *Tränen und Wonnen* (1778), dedykowanym Geringowi, do którego Quistorp wykonał ilustracje w technice akwaforty.

<sup>24</sup> Zob. Herrmann Zschoche, *Caspar David Friedrichs Rügen. Eine Spursuche*, Husum 2007, s. 5.

<sup>25</sup> Busch, *Der Rügen-Mythos...*, s. 56–60.

<sup>26</sup> *Karl Nernsts' Wanderungen durch Rügen*, Hg. Ludwig Theoboul Kosegarten, Düsseldorf 1800.

<sup>27</sup> Möens Klint, *Psykisk-mineralogisk Beskrivelse over...*, Kjøbenhavn 1781.

<sup>28</sup> Zob. G. Hedin, *Seeing the History of the Earth in the Cliffs at Møn. The interaction between Landscape Painting and Geology in Denmark in the First Half of the 19<sup>th</sup> Century*, „Romantik” 2013, Bd. 22, s. 77–101. Badaczem wyspy był m.in. Hendrik Steffens, znajomy Friedricha.

dodać, że na Møn szczególną sławą cieszył się pastor Christen Andersen Lund, który w 1790 r. otrzymał tam parafię Keldby. Lund był również poetą. W jego domu zbierali się dawni przyjaciele ze studiów, poeci zafascynowani angielską twórczością. W utworach pastora istotną rolę odgrywały drzewa, wieczory i groby, które budowały nastrój. Do wczesnych wierszy Lunda należą elegie *Landsbykirkegaarden* (1785) i *Gravene* (1785), a przede wszystkim *Lunden ved Jaegerspriis*<sup>29</sup> (1788)<sup>30</sup>. Żoną jednego z przyjaciół Lunda była Kamma Rahbeck – to ona podobno obdarzyła pastora przydomkiem Monas Flaccus (Horacy Moeński), a salon Rahbecków należał około 1800 r. do najważniejszych w duńskiej stolicy. Stąd moje przekonanie, że atmosfera ówczesnej Kopenhagi oraz odkrycie przez malarzy wyspy Møn sprawiły, że Friedrich zwrócił uwagę na Rugię.

Pobyt w Kopenhadze był dla malarza znaczący nie tylko ze względu na formowanie się oryginalnej wyobraźni symbolicznej. Czas ten okazał się równie istotny dla budowanego przez niego warsztatu. Swoje doświadczenia spożytkował podczas wędrowek odbywanych już po studiach. Było to okres poszukiwania widoków i motywów. Zdecydowana większość wypraw artysty miała miejsce w miesiącach letnich. W 1801 r., w marcu albo pod koniec kwietnia, Friedrich wyjechał na osiemnaście miesięcy w rodzinne strony. Podróż, którą odbył w latach 1801–1802, była przełomowa dla formowania się jego osobowości artystycznej. Będąc w Greifswaldzie, wędrował po Rugi trzykrotnie – były to krótkie wyprawy, nieprzekraczające tygodnia: od 16 czerwca do około 24 czerwca, od 16 sierpnia do ? 1801 r. i od 13 maja do około 20 maja 1802 r. Najwięcej szkiców zachowało się z pierwszej wyprawy. Można przypuszczać, że malarz podczas każdego pobytu na wyspie wykonywał co najmniej kilkanaście rysunkowych widoków. Na wyprawę zabierał nowy szkicownik, zwany w literaturze rugijskim, w którym przed opuszczeniem Drezna zamieścił jeden rysunek. Wymiary kart tego szkicownika były zbliżone do wymiarów kart dużego szkicownika mannheimskiego i wynosiły: 365 × 235 mm. Do zszycia użyto arkuszy Whatmana (filigran J. WHATMAN 1794) o dużym formacie kancelaryjnym lub zbliżonym. Karty są obecnie rozproszone w kilku kolekcjach<sup>31</sup>.

Z wędrowki zachowały się zarówno karty ze szkicownika, jak i komentarze w dzienniku, które rzucają światło na sposób pracy Friedricha w plenerze<sup>32</sup>. Nie jest ich wiele, ale mają wyjątkową wartość. Na podstawie rysunków i dziennika można ustalić marszrutę artysty (il. 1). Szedł on ku Stahlbrode, skąd

<sup>29</sup> Jaegerspris to dawna królewska domena łowiecka, którą w latach siedemdziesiątych zamieniono w narodowy park pamięci. W jego ukształtowaniu istotną rolę odegrał Johannes Wiedewelt, autor zaplanowanych doń pomników. Park był także przedstawiany na obrazach Juela.

<sup>30</sup> Frederik Julius Billeskov Jansen, *Danmarks digtekunst*, B. 2, *Klassicismen*, e-bogsudgave 2016, s. nlb.; Karin Kryger, *Julianehøj and the Memorial Grove at Jægerpris* [w:] *The Rediscovery of Antiquity: The Role of the Artist*, ed. Jane Fejfer, Tobias Fischer-Hansen, Annette Rathje, Copenhagen 2003 (*Acta Hyperborea*, 10), s. 235–254, tu s. 244–245.

<sup>31</sup> Grummt, *Caspar David Friedrich...*, kat. 292–310.

<sup>32</sup> Karl-Ludwig Hoch, *Caspar David Friedrich. Unbekannte Dokumente seines Lebens*, Dresden 1985, s. 16–19.

przeprował się promem na wyspę. Za każdym razem trasa wędrówki była inna, ale na początku biegła zawsze przez południową część wyspy. Friedrich szedł przez półwysp Zudar, gdzie nocował, i następnego dnia kierował się na Garz, i dalej na wschód lub północ.

W dniu 17 czerwca 1801 r. artysta wykonał co najmniej dwa rysunki. Jeden z nich przedstawiał panoramę w kierunku wschodnim, widzianą z drogi biegnącej pomiędzy odległymi od siebie o około dwa kilometry miejscowościami Vilmitz i Nadelitz, leżącymi w środkowo-wschodniej części wyspy<sup>33</sup> (il. 2). Rysunek został wykonany ołówkiem, przy czym Friedrich rozpoczął rysowanie od wyznaczenia na wysokości około ¼ karty linii horyzontalnej, ponad którą wychodzą na kilka mm (zaczynając od lewej strony): wierzchołki drzew widocznych na horyzoncie, wieża i dach kościoła w Vilmitz i górne partie koron drzew rosnących przy kościele, następnie zarys usytuowanego na wzgórzu miasteczka Bergen z ciągiem wiatraków, domostw oraz kościołem z wieżą zakończoną ostrosłupowym hełmem, wiatrakami i wzgórzami na południe od laguny Jasmunder Bodden. Od Bergen linia horyzontu się obniża, by u skraju lewej strony karty zejść nieznacznie poza determinującą kompozycję linię horyzontalną.

W dolnej partii Friedrich oddał pejzaż z układającymi się horyzontalnie, lekko sfalowanymi liniami sugerującymi pagórkowate ukształtowanie terenu. W tej części rysunku wprowadził trzy adnotacje, a mianowicie na polu pod kościołem zapisał „Stein Mauer”, a nieco bardziej na prawo, na tym samym polu postawił znak „‡”, natomiast na tej samej wysokości na polu po prawej stronie kompozycji zapisał „Korn”. Cały rysunek, pomijając linię horyzontalną, został powtórzony tuszem, a grafit wytarto, pozostawiając jednak widoczną linię horyzontu. Ślady po graficie widoczne są w kilku miejscach, m.in. pod adnotacjami. Co istotne, Friedrich na karcie zapisał dwukrotnie datę wykonania rysunku. W dole pośrodku widoczna jest data w graficie, a w lewym dolnym narożniku ta sama data powtórzona piórem.

Podobną trasę, przynajmniej w pierwszych dniach wędrówki, artysta przeszedł w sierpniu. W swoim dzienniku zanotował:

„15 sierpnia o siódmej wyszedłem z Greifswaldu. Z obawy, że w Stahlbro[de] mogę zostać zarażony, chciałem iść przez Stralsund, ale w Reinbergu gospodarz powiedział mi, że nie ma żadnego niebezpieczeństwa, ponieważ tylko dwa domostwa są chore na ospę, poszedłem więc przez Stahlbrode. Trzej wiejscy chłopcy, którzy pasali konie, zrobili sobie między wierzwbami huśtawkę, a dokładnie ściągnęli na dół dwie gałęzie wierzbowe i na dole złączyli je tak, jak się łączą lejce. Około piątej dotarłem do Garz. Przez cały dzień pogoda była znośna, choć w nocy była burza i w Zeiten [na południowy zachód od Garz] u Holendra [dzierżawcy krów] rąbnęło, zapaliło się mieszkanie, a te trochę pieniędzy, które mieli w małej szafce i którą uratowano, zostało im skradzione.

<sup>33</sup> Grummt, *Caspar David Friedrich...*, kat. 298, pióro na ołówek, papier welinowy, 237 × 368 mm, Bazylea, Kunstmuseum.





Il. 1. Mapa Rugii z zaznaczonymi trasami trzech wędrówek po wyspie odbytych przez Caspara Davida Friedricha w czerwcu i sierpniu 1801 oraz w maju 1802, oprac. Tadeusz J. Żuchowski

16 [sierpnia] była burzliwa pogoda, rysowałem N 1. [wedle wskazówek Friedricha był to widok na wyspę Vilm z brzegiem Mönchgut w tle]. N × to łąny zboża, tam gdzie postawiłem 2x jeszcze nie koszone; o – to łąka, a naprzeciwko stoi woda i wysokie trzciny xxx pod tym znakiem na Wielkim Wilmie jest łąn zboża. Brzeg ma żółty piasek. Te góry w oddali w tle to Mönchgut; płaskie

pola wydają się być takie jak żółtawe brzegi. [...] N2 jest zielony, zamek jest biały, dach czerwony [...] długi dom ma dach czerwony, a przed nim jest dach trzcinowy, x jest pomalowany na czerwono. Drzewa rosnące w siole na planie pierwszym są brudnozielone. Doskonale żółte łany zboża są pod tęczę, w innych miejscach pole jest szare, ponieważ to jest rżysko. Ziemie w tle pod łukiem są oddalone najbardziej. Kościół w tle po prawej stronie ma czerwony dach, reszta szara. Góra, z której jest rysowane, zwie się Nevesaal pod Neucamp”<sup>34</sup>.



Il. 2. Caspar David Friedrich, *Krajobraz rugijski z kościołem Vilmitz*. 17 czerwca 1801, rysunek, Kunstmuseum w Bazylei, fot. muzeum

Rysunek, o którym mowa w dzienniku, zachował się<sup>35</sup> (il. 3). Przedstawia – jak ustalono – panoramę w kierunku północnym, widzianą ze wzgórza nieopodal Neucamp przez Wrechener See. Karta przed rozpoczęciem rysowania została podzielona w dolnej partii na kwadratową siatkę (3 kwadraty wysokości na 14 szerokości). Pionowe linie siatki ponumerowano od 1 do 13. Kreślono je szybko i wychodzą one nierówno poza trzecią, ostatnią linię horyzontalną.

W tak przygotowaną strukturę Friedrich wrysował widok sprowadzony do wąskiego pasa z pustym pierwszym planem, sięgającym prawie do wysokości pierwszej linii poziomej i od góry nieprzekraczającym ostatniej linii horyzontalnej, przy czym dolną linię kompozycji wyrysowano jako nieznacznie schodzącą, natomiast górna, tj. linia horyzontu, wpisuje się w bardzo płaską

<sup>34</sup> Hoch, *Caspar David Friedrich...*, s. 17–18.

<sup>35</sup> Grummt, *Caspar David Friedrich...*, kat. 306, pióro na grafit, papier welinowy, 232 × 366 mm, Hamburg, Kunsthalle.



Il. 3. Caspar David Friedrich, *Równinny krajobraz na rugijski*. 16 sierpnia 1801, rysunek, Kunsthalle w Hamburgu, fot. muzeum

sinusoidę, której kulminacja przypada na środek drugiego rzędu kwadratów w pionie i schodzi dalej łagodnie ku prawej krawędzi karty. W dwóch poziomych rzędach siatki mieści się panorama, w której prawa połowa dolnej partii i lewa połowa górnej są mniej zarysowane i przez to jaśniejsze od lewej górnej i prawej dolnej. Tak pomyślany układ szachownicy został opisany jednym „x” i kilkunastoma „O”. Rysunek grafitowy został poprawiony tuszem, a grafit wymazany. Spod zapisanej piórem daty przeziiera ta zapisana grafitem. W graficie pozostały siatka z numeracją, oznaczenia „x” i „O”, podziały pól w niektórych miejscach i drobne szrafowania.

W czasie trzeciej wyprawy trasa została zmieniona. Friedrich z Garzu skierował się na Bergen, by ze wzgórza Rugard obserwować okolice przy lagunie Jasmunder Bodden. Stąd bowiem widok przez lagunę sięgał aż do północno-wschodnich granic wyspy. W dniu 14 maja Friedrich wykonał – w tym samym szkicowniku co poprzednio – widok (zapewne z Rugard) w kierunku północno-wschodnim na Sagard<sup>36</sup> (il. 4). Praca nad kompozycją zaczęła się – podobnie jak nad wcześniej omówionym rysunkiem – od zbudowania w 1/3 części dolnej partii karty kwadratowej siatki 3 × 14 i ponumerowania linii podziału pionowego od 1 do 13. Podziały pionowe poprowadzono precyzyjnie do górnej linii horyzontalnej i zakończono je na styku linii strzałką. Pierwszy plan przedstawia pokryte gdzieś tam drobną trawą wzgórza układające się na kształt fali,

<sup>36</sup> Grummt, *Caspar David Friedrich...*, kat. 310, pióro na ołówek, papier welinowy, 234 × 366 mm, Drezno, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett.



Il. 4. Caspar David Friedrich, *Widok z Rugard na Rugii*. 14 maja 1802, rysunek, Staatliche Kunstsammlungen Dresden w Dreźnie, Kupferstichkabinett, fot. Herbert Boswank

zmieniającej się w prawej partii kompozycji w dwa kopce, pomiędzy którymi wije się droga. W tej części kompozycji Friedrich wprowadził sztafaż: na drodze, u stóp wzgórza, po prawej stronie widoczna jest mała postać, wędrowiec.

Za oszczędnie opracowanym pierwszym planem ciągnie się wąski pas panoramy na Lagune, Jasmund i mierzęję Schmale Heide, który przesłaniają częściowo wierzchołki pagórków. Dla dokładności topograficznej Friedrich poczynił nad górną linią horyzontalną adnotacje. Ponad pierwszym pionowym rzędem zanotował „Dubitz”<sup>37</sup>, ponad drugim, nad widocznym na horyzoncie kościołem – „Lietzow”/ „Kirche”/ „†”, a nad czwartym – „Sargard”. Datę wykonania rysunku Friedrich umieścił w prawym górnym narożniku.

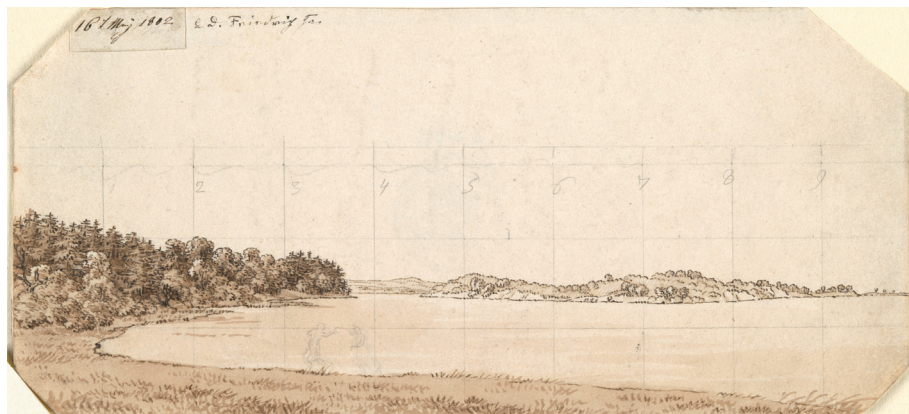
Rysunek został powtórzony piórem. W trakcie rysowania atramentem artysta dodał na wierzchołku kopca po prawej stronie drugą, równie drobną jak pierwsza, postać. Ze sposobu jej przedstawienia można wnioskować, że patrzy ona w kierunku Sagardu. Z kolei wędrowiec znajdujący się u podnóża góry wykonuje gesty sugerujące kontakt między nimi. Część rysunku grafitem artysta wymazał, ale pozostawił całą siatkę łącznie z numeracją pionowych linii, adnotacje oraz datę.

Dwa dni później Friedrich wciąż pozostawał w tej okolicy. W dniu 16 maja, stojąc na brzegu laguny Jasmunder Bodden, rysował szkic na karcie szkicownika, znanego jako „mały szkicownik I”<sup>38</sup>. Rysunek – jak ustalono – przed-

<sup>37</sup> Wskazywana lokalizacja osady „Dubnitz” jest niewłaściwa. Osada powinna być zaznaczona po prawej stronie kompozycji.

<sup>38</sup> Zob. Grummt, *Caspar David Friedrich...*, kat. 319 (rysunki z lat 1802–1803, karty w różnych kolekcjach). Na wyjazd do domu Friedrich zapewne wziął mały szkicownik, w którym rysował

stawia widok na lagunę w kierunku południowym<sup>39</sup> (il. 5). Pierwotnie był szerszy o prawie 3 cm (tj. 130 × 204 mm). Po jego przycięciu całkowicie zmieniła się relacja partii dolnej do nieba. Friedrich wykonał – podobnie jak w innych szkicach – kwadratową siatkę, 3 rzędy w poziomie, 10 rzędów w pionie. Linie pionowe, nieznacznie przekraczające najwyższą linię poziomą, zostały ponumerowane od 1 do 9 w górnej części siatki. W wyniku podziału ostatni rząd nie składał się z kwadratów, tylko prostokątów, więc artysta dorysował powyżej dodatkową linię, a tę niewłaściwą przekreślił „sinusoidą”. Brakujące odcinki pionowe dorysował od ręki.



Il. 5. Caspar David Friedrich, *Brzeg laguny Jasmunder Bodden*. 16 maja 1802, rysunek, Kunsthalle w Hamburgu, Kupferstichkabinett, fot. muzeum

W tak przygotowane rusztowanie wrysował nabrzeżny pejzaż, którego górna linia zaczyna się na wysokości 2,5 modułu i, schodząc krzywą hiperboli w prawą stronę, dochodzi do krawędzi kartki na wysokości 1,5 modułu. Pejzaż przedstawia wąski pas brzegu laguny, biegnący równoległe do opisanej wyżej krzywej hiperboli, nabrzeżną grupę drzew dającą się wpisać w trójkąt równoramienny z podstawą na lewej krawędzi kartki i pagórkowaty pas w tle. Pomiędzy nimi wciną się wydłużonym „parabolicznym” językiem o wierzchołku wchodzącym w miejsce styku brzegu i partii lasu tafla laguny. Na jej brzegu i tle, w czwartym kwadracie dolnego rzędu, Friedrich naszkicował tańczącą parę. Wychodzi ona w górnej partii nieznacznie poza linię siatki. Tańczący po lewej stronie odwrócony mężczyzna, odziany we frak, podaje ramię biegnącej doń i ukazanej bokiem kobiecie w długiej sukni.

postacie (tzw. szkicownik mannhemski mały), oraz duży szkicownik (tzw. szkicownik rugijski), o którym była już mowa. Podczas wypraw na Rugię zostawiał w domu „szkicownik mannhemski mały”; brakuje w nim rysunków datowanych na czas wypraw. Zapewne podczas pobytu w Greifswaldzie artysta zaopatrzył się w jeszcze jeden mały szkicownik i ten zabrał na trzecią wyprawę.

<sup>39</sup> Grummt, *Caspar David Friedrich...*, kat. 320, pióro, bistrem (?) lawowany, na grafit, papier welinowy, 93 × 204 mm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Data wykonania rysunku jest wycięta z innego fragmentu kartki i naklejona u góry po lewej stronie.

Rysunek ten jest interesujący nie tylko z powodu precyzyjnej kompozycji. Został pomalowany pędzelkiem zamocznym w bistrze o różnym stopniu intensywności, następnie niektóre partie wzmocniono piórem. Mimo to pozostawiono zarówno siatkę, jak i szkicowe postacie, które sprawiają wrażenie fantomów wodnych.

W zachowanych szkicach z wypraw na Rugię charakterystyczne są zakomponowane horyzontalnie widoki rozległych pejzaży. Kompozycje rysunku najczęściej wpisywano w kwadratową siatkę, a detale opatrywano dodatkowo cyfrowymi lub literowymi oznaczeniami. Siatkę wykreślano przed rozpoczęciem pracy nad właściwym szkicem. W efekcie rysowania tuszem po śladach ołówkowych kompozycja była „kwintesencjonowana”. Badacze do tej pory nie rozstrzygnęli, kiedy Friedrich „poprawiał” tuszem lub atramentem rysunki wykonane grafitem. Dienne daty w szkicownikach używanych podczas podróży zapisywał zarówno ołówkiem, jak i piórem. Daty są pisane ołówkiem na rysunkach wykonanych (poprawianych) w tuszu lub atramencie bądź pisane piórem na rysunkach wykonywanych tylko w graficie lub ołówku, a nawet w dwóch technikach istniejących obok siebie<sup>40</sup>.

Najwcześniejszym śladem rysowania szkicu z zaznaczaniem koloru za pomocą znaku jest rysunek z okresu kopenhaskiego<sup>41</sup>, ale pierwszą znaną kompozycją opartą na siatce jest widok Oederanu, datowany na 26 czerwca 1799 r., wchodzący w skład tzw. dużego szkicownika mannheimskiego. Oprócz tego szkicu zachowało się kilka podobnie pomyślanych kompozycji<sup>42</sup>, jednak nasilenie szkiców z siatką przypada na czas wypraw rugijskich odbytych w 1801 i 1802 r.<sup>43</sup> Kontynuacją tej praktyki są szkice z tzw. małego szkicownika I, z lat 1802–1803, w którym najwcześniejsze prace wykonano podczas trzeciej wyprawy rugijskiej<sup>44</sup>. Friedrich po powrocie z Rugii zarzucił siatkowanie karty, ale powrócił do niego w rysunkach wykonywanych podczas pobytu na wyspie w 1806 r.<sup>45</sup>

<sup>40</sup> Zob. Grummt, *Caspar David Friedrich...*, kat. 433 (rysunek z tzw. szkicownika z Oslo, 1.06.1806).

<sup>41</sup> Grummt, *Caspar David Friedrich...*, kat. 31, rysunek piórem na podkładzie ołówkowym, Stuttgart, Staatsgalerie, nr inw. C 1974/2419.

<sup>42</sup> Hamburg, Kunsthalle, Kupfestichkabinett, Inv. Nr. 41092, Grummt, *Caspar David Friedrich...*, kat. 213; zob. też *Ruiny klasztoru Altzella pod Dreznem*, 20.09.1800, Manheim, Kunsthalle, Inv. Nr. G 5841; Grummt, *Caspar David Friedrich...*, kat. 228 (także duży szkicownik mannheimski).

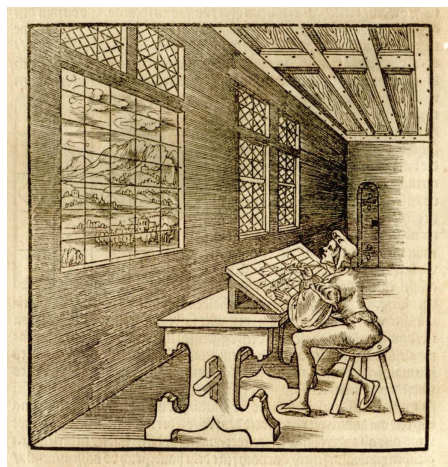
<sup>43</sup> Duży szkicownik rugijski, zob. Grummt, *Caspar David Friedrich...*, kat. 296, 301, 303, 304, 305, 307, 308, 310.

<sup>44</sup> Papier welinowy J. Whatman 1794, około 130 × 204 mm, zob. Grummt, *Caspar David Friedrich...*, kat. 319, 320, 321, 322, 324.

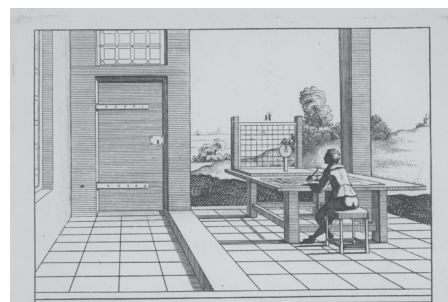
<sup>45</sup> To tzw. szkicownik z Oslo z 1806–1808, papier welinowy J. RUSE 1804, 118 × 182 mm, szkicownik zachowany w całości, zob. Grummt, *Caspar David Friedrich...*, kat. 422–470 (tu kat. 435, 437, 440). Do tej grupy należą też pojedyncze rysunki: pierwszy wykonany przez Friedricha 16 lipca 1806 r., przedstawiający megality pod Dwasieden, Oxford, Ashmolean Museum, Inv.–Nr. GCB 34, zob. Grummt, *Caspar David Friedrich...*, kat. 486; drugi wykonany 17 lipca 1806 r., przedstawiający kamień ofiarny pod Quoltitz, papier welinowy, 259 × 358 mm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst,

Z tego zestawienia wynika, że siatką malarz wspomagał się, rysując przede wszystkim szkice widoków rugijskich.

Wspomaganie się dodatkowymi liniami pomocniczymi przy konstrukcji perspektywy znane jest w sztuce europejskiej co najmniej od początków ery nowożytnej. Pomysł z założeniem siatki pomocniczej przed rozpoczęciem rysowania szkicu widoku natury jest reminiscencją Dürerowskiego *velum* i Albertiańskiego okna. W taki sposób radzono rysować pejzaż w nowożytnych podręcznikach<sup>46</sup>. Pierwszym z nich była książeczka o praktycznej nauce pomiaru, wydana w 1531 r. przez Hieronima Rodlera (il. 6). Publikacja ta była adresowana do „malarzy, rzeźbiarzy, złotników [...] i tych wszystkich innych, których chcą skorzystać z nauki pomiaru zwanej z łaciny perspektywą”<sup>47</sup>. Rzeczywiście podręczniki nauczania rysunku potwierdzają, że siatkowanie ułatwiające kompozycję rysunku było powszechną praktyką amatorów (il. 7). Podobne siatkowanie stosowali malarze kwadraturzyści, a także rysownicy map przenoszący szkice na wersję ostateczną<sup>48</sup>. W moim przekonaniu oryginalny pomysł Friedricha polegał na połączeniu praktyki artystycznej i kartograficznej.



Il. 6. Rysowanie pejzażu, drzeworyt z *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens/ mit dem Zirkel/ Richtscheidt oder Linial [...]* Hieronima Rodlera, Johanna II von Simmern, 1531, archiwum autora



Il 7. Rysowanie pejzażu z *velum*, sztych z traktatu *La perspective pratique* Jeana Dubreuil, 1679, archiwum autora

arkitektur og design, Nasjonalgaleriet, Inv.-Nr. NG. K&H.B.16012; *Łąka pod Greifswaldem*, papier welinowy J. Whatman?, 252 × 286 mm, zbiory prywatne, zob. *ibidem*, kat. 511; *Krajobraz leśny z megalitami na Jasmund*, papier welinowy J. Whatman, 242 × 346 mm, zbiory prywatne, zob. *ibidem*, kat. 512; zaginiony dziś rysunek wybrzeża rugijskiego pod Göhren, 188 × 230 mm, zob. *ibidem*, kat. 513, siatka zbudowana ukośnie.

<sup>46</sup> Robertus Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia*, s. l. 1617, s. 305–308; Jean Dubreuil, *La perspective pratique*, Paris 1679, s. 119 (Vne autre belle invention, povr pratiquer la Perspective, sans la sçauoir).

<sup>47</sup> Hieronimus Rodler, [Johann II von Simmern], *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens/ mit dem Zirkel/ Richtscheidt oder Linial [...]*, Siemeren vff dem HuneBrucke 1531, strona tytułowa. Zob. też Kirsti Andersen, *The Geometry of an Art. The History of Mathematical Theory of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*, [New York] 2007, s. 213–215.

<sup>48</sup> Na temat analiz procesu rysowania map topograficznych zob. Medyńska-Gulij, Żuchowski, *European Topography...*, s. 146–159.

## Bibliografia

- Abildgaard Søren, *Physisk-mineralogisk Beskrivelse over Möens Klint*, Kjøbenhavn 1781.
- Andersen Kirsti, *The Geometry of an Art.: The History of Mathematical Theory of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*, [New York] 2007.
- Bailey Colin J., *Eine Einführung in Leben und Werk [w:] Caspar David Friedrich og Danmark / Caspar David Friedrich und Dänemark* [katalog wystawy], af. Kasper Monard, Colin J. Bailey, Statens Museum for Kunst, København 1991, s. 115–142.
- Billeskov Jansen F.J., *Danmarks digtekunst bind 2: Klassicismen*, e-bogsudgave 2016.
- Börsch-Supan Helmut, Jähmig Karl-Wilhelm, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973.
- Busch Werner, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, Berlin 2003.
- Busch Werner, *Der Rügen-Mythos [w:] Europa Arkadien: Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800*, Hg. Andreas Bayer i in., Göttingen 2008, s. 47–75.
- Dubreuil Jean, *La perspective pratique nécessaire à tous Peintres, Graveurs, Sculpteurs, Architectes, Orphvres, Brodeus, Tapissiers, & autres qui le meslent de desseigner*, Paris 1679.
- Fludd Robertus, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia*, s. l. 1617.
- Gaßner Hubertus, *Komposition. Hyperbeln – Symetrien und Gitterkosntruktionen – Rhythmische Folgen – Bildpaare und Serien [w:] Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik* [katalog wystawy], Hg. Hubertus Gaßner, Museum Folkwang Essen, Hamburger Kunsthalle, München 2006, s. 271–289.
- Grummt Christina, *Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das Gesamte Werk*, Bd. 1–2, München 2011.
- Hedin Gry, *Seeing the History of the Earth in the Cliffs at Møn. The interaction between Landscape Painting and Geology in Denmark in the First Half of the 19<sup>th</sup> Century „Romantik”* 2013, t. 22, s. 77–101.
- Hoch Karl-Ludwig, *Caspar David Friedrich. Unbekannte Dokumente seines Lebens*, Dresden 1985, s. 16–19.
- Hofmann Werner, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000.
- Karl Nernsts' Wanderungen durch Rügen*, Hg. Ludwig Theoboul Kosegarten, Düsseldorf 1800.
- Klar Martin, *Johann Gottfried Quistorp und die Kunst in Greifswald „Pommersche Jahrbücher”* 1911, 12, s. 109–158.
- Krygier Karin, *Julianehøj and the Memorial Grove at Jægerpris [w:] The Rediscovery of Antiquity. The Role of the Artist*, Copenhagen 2003, s. 235–254.
- Medyńska-Gulij Beata, Żuchowski Tadeusz J., *European Topography in Eighteenth-Century Manuscript Maps*, Poznań 2018.
- Meier Fr. J., *Om Billedhuggeren Johannes Wiedewelt og om Kunstakademiet paa Hans Tid*, Kjøbenhavn 1877.
- Meldahl F., Johansen, P., *Det Kongelige Akademi for de skjønne Kunster 1700–1904*, Kjøbenhavn 1904.
- Rodler Hieronimus, [Johann II von Simmern], *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens/ mit dem Zirkel/ Richtscheidt oder Linial [...]*, Siemeren vff dem Huneßbrucke 1531.



Schmied Wieland, *Caspar David Friedrich*, Köln 1976<sup>2</sup>.

Valenciennes Pierre Henri, *Éléments Perspective pratique, a l'usage des artistes, Suivis De Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage*, An VIII (1800).

*Verzeichniß der Postcourse wie solche im Junius 1828 vorhanden sind*, [dodatek do:] *Berliner Kalender auf das Gemein Jahr 1829*, [Berlin 1828].

Weidner Thomas, *Jakob Philipp Hackert als Tapetenmaler auf Rügen*, w: *Europa Arkadien: Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800*, Hg. Andreas Bayer i in., Göttingen 2008, s. 15–38.

Weidner Thomas, *Jakob Philipp Hackert – Landschaftsmaler im 18. Jahrhunderts*, Berlin, 1998.  
Zschoche, Herrmann, *Caspar David Friedrichs Rügen. Eine Spursuche*, Dresden 2007.

Wędrowki  
młodego  
Caspara  
Davida  
Friedricha...

### *The Wanderings of Young Caspar David Friedrich. Rügen*

The article looks at the context in which young Caspar David Friedrich (1774–1840) developed his interest in the landscape of the Island of Rügen and the effects of this setting on the drawings the artist produced during his wanderings there.

This article positions itself against the current scholarship which assumes that Friedrich's fascination with Rügen had formed before the artist moved to Copenhagen to study at the Fine Arts Academy. Instead, this article shifts Friedrich's attraction to the island forward, to his time in Copenhagen. The city was then the centre of European research into Ossian's poetry and the Nordic past. The author points to the significance of the Island of Møn, popularized by Søren Abildgaard, whose son, Nicolai, Professor of Art at the Copenhagen Academy was one of the most active exponents of the cult of Ossian in Denmark. Another major figure connected with the Island of Møn was the poet and clergyman Christen Andersen Lund, promoter of English literature.

The popularity of Rügen as a destination grew precisely at the time when Friedrich returned from Copenhagen to his native Greifswald. One of the major champions of the island's beauties was Ludwig Gotthard Kosegarten, pastor at the Rügen Altenkirchen and at the same time a close friend of Friedrich's first drawing teacher in Greifswald Johann Gottfried Quistorp.

Friedrich's first three excursions to Rügen in 1801–1802 resulted in many sketches of the island's landscapes. These years are regarded here as seminal in the formation of the artist's method. Already the sketches show the traits characteristic of his later oeuvre, and especially the mathematical structure of the composition. We need to remember that Quistorp was principally educated as a mathematician, a builder, and a land surveyor. Copenhagen at the time of Friedrich's studies was one of the European centres of cartography, and the courses in mathematics, geometry, and perspective were considered of special importance at the Academy. This article focuses on four drawings made by Friedrich during his trips to Rügen. The author points to their mathematical precision and interprets the drawings in the context of cartographic practices, as well as in the light of old treatises on perspective. Special consideration is given to the method of laying out a grid on paper before making the actual sketch.