

INHALT UND IMPRESSUM

Zu Friedrich	8
Literaturauswahl	9
Friedrichs Kunst	12
Friedrich-Bildnisse	22

CHRONOLOGIE

1774–1804	32
1805–13	56
1814–24	92
1825–44	148

Titelbild: Detail aus Abb. S. 164/165
Abb. S. 4: Detail aus Abb. S. 126/127
Abb. rechts: Detail aus Abb. S. 73
Abb. S. 10/11: Detail aus Abb. S. 111
Abb. S. 30/31: Detail aus Abb. S. 136/137

© 2024 Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25, 36100 Petersberg, Deutschland
Tel. 0049(0)66129191660; Fax 0049(0)66129191669
www.imhofverlag.de

Gestaltung und Reproduktion: Michael Imhof Verlag
Druck: Gutenberg Beuys Feindruckerei GmbH, Langenhagen

ISBN 978-3-7319-1384-9

Bildnachweis

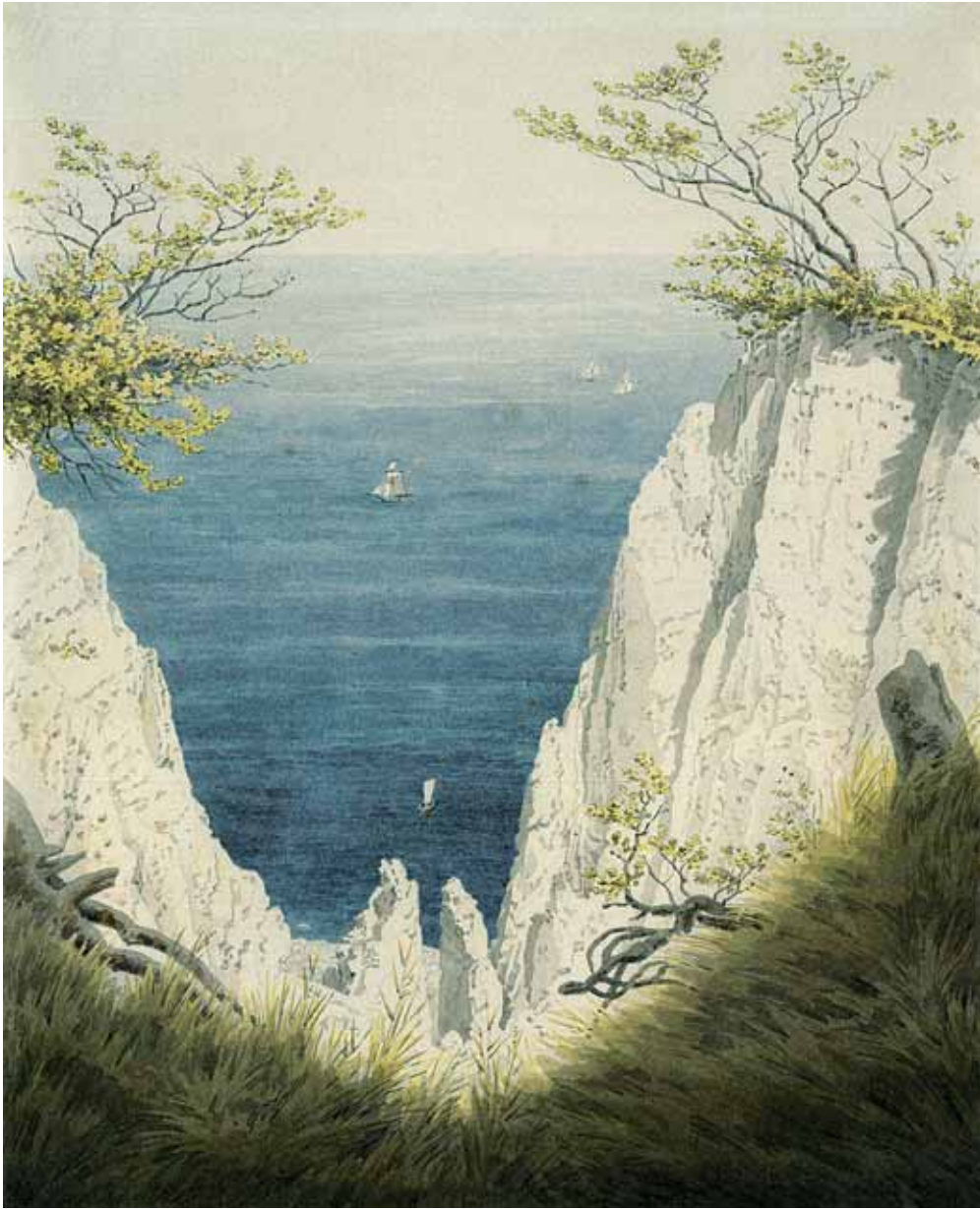
Berlin, Auktionshaus Grisebach: 20, 28u, 54u, 55; Dresden, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden: 82; Greifswald, Pommersches Landesmuseum: 32, 33, 91ul, 96ul, 106u, 178; Hamburger Kunsthalle / bpkFoto: Christoph Irrgang: 32,34, 49, 57r, 83u, 90l, 154; Hamburger Kunsthalle / bpkFoto: Elke Walford: 30/31, 91o, 121, 134,136/137, 156o, 169, 186, 188o; Privatsammlung in der Hamburger Kunsthalle, Foto: Christoph Irrgang: 90ol; Hannover, Landesmuseum: 118, 119; Kopenhagen, Königliche Bibliothek: 90ur, 189u; Kopenhagen, Statens Museum for Kunst: 22; Los Angeles, Getty Museum: 182; Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus: 96r, 101, 159; Mannheim, Kunsthalle: 43o, 130, 183u; München, Neue Pinakothek: 107, 117, 156u, 170, 173; New York, Metropolitan Museum of Art: Titelbild, 164; Oslo, Nationalmuseum: 12, 19r (Andreas Harvik), 41 (Anne Hansteen), 42 (Knut Øystein Nerdrum), 44r, 57l, 72, 74r, 76o, 93u, 97o (Børre Høstland), 160o (Andreas Harvik), 180u (Frode Larsen), 142l, 152ol, 152M; Prag, Nationalgalerie: 133; Petersburg, Michael Imhof Verlag: 2/3, 7, 8, 10/11, 14, 15, 46u, 70, 71, 75u, 77, 90M, 90u, 92ur, 93o, 94l, 103, 106o, 110, 111, 112, 116l, 120, 122/123, 125, 128/129, 132o, 140, 143, 147, 148l, 149, 162r, 163, 168u, 172r, 183o; Schwerin, Staatliches Museum: 88u; Washington, National Gallery of Art: 82, 139; Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Museen: 17, 48o, 56, 64/65, 74ul, 187; CC BY-NC-SA / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Pfaunder, Wolfgang (2011): 84/85, 95; CC BY-NC-SA @ Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg: 98u
Jörg P. Anders: 4, 24o, 36–39, 53, 62, 92o, 100, 109, 124, 126/127, 144, 145, 146, 161, 172u; Herbert Boswank: 43u, 44o, 45o, 46, 51, 96o; Elke Estel, SKD: 113; Elke Estel/Hans-Peter Klut, SKD: 66/67, 73, 75o, 112u, 162ul, 171; Fotowerkstatt Estel/Klut: 92ur; Jürgen Karpinski: 155u, 176/177; Andres Kilger: 78/79, 80/81, 150/151, 179, 190/191; Caterina Micksch: 44lu; Reinhard Saczewski: 35r, 63; Volker-H. Schneider: 52, 53, 54o
wikipedia: 13, 16, 18o, 25–27, 58, 59, 68, 69, 76u, 86–88o, 89, 92l, 99, 102, 104, 105, 108, 116r, 131, 132M, 132u, 135, 141, 148r, 152or, 153, 155o, 157, 158, 166, 167, 168, 172o, 174, 180o, 181, 184, 185, 187o, 188; google-art-project: 60/61

FRIEDRICHS KUNST

Vor vielen Jahren besuchte ich erstmals die Insel Rügen und bestieg auf den Spuren von Caspar David Friedrich den 118 Meter hohen Kreidefelsen der Stubbenkammer mit dem majestätischen Königsstuhl. Vor Ort war meine Enttäuschung groß, entsprach der Ausblick doch keineswegs dem wunderbaren Gemälde (Abb. S. 10/11, 111) oder dem Aquarell **Kreidefelsen auf Rügen** (Abb. rechts) von Friedrich. Zwar sind die Kreidefelsen einer ständigen Erosion ausgesetzt. Permanent brechen – vor allem mit jedem Sturm – Stücke aus den Felsen und reißen Bäume und Sträucher mit ins Meer. Dass sich der heutige Anblick vom Königsstuhl nicht mit den Darstellungen von Friedrichs Ansichten deckt, hat jedoch noch einen anderen Grund: Denn auch ein Vergleich des Aquarells mit dem Ölbild lässt Unterschiede im Bereich der Felsspitzen erkennen. Offenkundig nahm es Friedrich mit der realen Wiedergabe nicht so genau, da er die ästhetische Wirkung über

die topografische Genauigkeit stellte. Tatsächlich kann festgestellt werden, dass der Maler getrennte Ansichten der nahe beieinanderliegenden Kleinen und der Großen Stubbenkammer miteinander kombinierte. Er streckte die Höhe der Klippe und der Felszacken, um den Felsen mächtiger, dramatischer und interessanter erscheinen zu lassen und den grandiosen Blick auf das weite Meer zu steigern. Bestätigt wird diese Beobachtung durch Friedrichs **Studien der Kleinen Stubbenkammer**, die dieser am 6./7. und 11. August 1815 ausführte (Abb. unten). Dass der Kreidefelsen keineswegs so malerisch war, wie ihn Caspar David Friedrich darstellte, mag erklären, weshalb sich die Zahl der Rügener Kreidefelsendarstellungen in der Ölmalerei in Grenzen hält. Dagegen finden sich Ansichten des Møns Klint, eine bis zu 128 Meter hohe Kreideklippe im Osten der dänischen Ostseeinsel Møn, häufig auf Gemälden. Der Kreidefelsen war das beliebteste Motiv dänischer Landschaftsmaler und wurde unter anderem von **Anton Eduard Kieldrup** (1826–69) vielfach gemalt. Kieldrups **Kreidefelsen von Møn** (Abb. S. 15) aus dem Jahr 1848 zeigt aus einer geschickt gewählten Perspektive den

spektakulären Felsen mit der später abgebrochenen „Nadel“, die der Formation und Farbe auf Caspar David Friedrichs Rügenfelsenansicht ähnlich ist. Im Vordergrund sitzt ein malender Künstler, der sowohl als ein Selbstbildnis als auch als ein weiterer Maler gedeutet werden kann, der – wie viele andere Künstler und Laien – den Kreidefelsen zur Vorlage nahm. Gemeinsam haben die Bilder von Friedrich und von Kieldrup die Wahl eines spektakulären Bildausschnitts und die Dramatisierung des grandiosen Ausblicks, bei denen durchaus seitens der Maler die Größe des Kreidefelsens übertrieben wurde, um die Wirkung der Natursehenswürdigkeit zu steigern. Verdeutlicht werden kann dies an der Darstellung **Sommertag am Møns Klint** von **Carsten Henrichsen** (Abb. S. 14) aus dem Jahr 1855, der den Kreidefelsen wohl in seiner wirklichen Gestalt wiedergab. Die „Nadel“ entpuppt sich hier als eher kleine Felsformation. Die hier vorgebrachte Beobachtung soll zeigen, dass Caspar David Friedrich wie beinahe alle Künstler das Gesehene interpretierte und deshalb die Landschaft subjektiv in seinen Gemälden wiedergab. Trotz aller Nähe zur Natur sind Friedrichs Landschaften nur selten partiell exakte Wiedergaben eines konkreten Orts und bei größeren Kompositionen in der Regel aus mehreren Einzelstudien zusammengesetzt. Dabei kombinierte auch schon einmal Motive aus Rügen mit denjenigen aus der Sächsischen Schweiz oder dem Riesengebirge. Von daher handelt es sich bei seinen Ansichten in der Regel um Fantasiegebilde und -landschaften, die er so gestaltete, dass sie den Betrachter in ihren Bann ziehen. Friedrich schuf an der Natur ausgerichtete zauberhafte mystische Bilder, die er akkurat und wohlproportioniert ausführte. Vielzitiert ist daher Caspar David Friedrichs Manifest von 1830: *„Nicht die treue Darstellung von Luft, Wasser, Felsen und Bäumen ist die Aufgabe des Bildners, sondern seine Seele, seine Empfindung soll sich darin widerspiegeln. Den Geist der Natur erkennen und mit ganzem Herzen und Gemüt durchdringen und wiedergeben, ist Aufgabe eines Kunstwerkes. [...] 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.“** William Turner beschrieb seine Kunst mit den Worten: „Ich male Atmosphäre!“ Friedrich könnte von seiner Malerei behaupten: „Ich male Gefühle!“ Und nochmals zurück: Der Vergleich mit den Gemälden von Henrichsen und Kieldrup zeigt auch, dass sich Friedrich bei dem Kreidefelsen von Rügen an eine Kon-



zeption wagte, die so viel anders als die seiner Malerkollegen ist. Er wagt es, dass seine Protagonisten und zugleich der Betrachter unmittelbar am lebensgefährlichen Abgrund stehen und zugleich den fantastischen Blick in das Meer wahrnehmen können. Von Carl Gustav Carus (1789–1869), dem langjährigen Freund Friedrichs, stammt die vielfach zitierte Äußerung zu Friedrichs Vorgehensweise beim Malen, veröffentlicht 1865 in seinen „Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten“: „Es war mir von großer Wichtigkeit, Friedrichs’ Verfahren bei Entwerfung seiner Bilder kennenzulernen. Er machte nie Skizzen, Cartons, Farbenentwürfe zu seinen Gemälden, denn er behauptete (und gewiß nicht ganz mit Unrecht), die Phantasie erkalte immer etwas durch die Hülfsmitte. Er fing das Bild nicht an, bis es lebendig vor seiner Seele stand, dann zeichnete er auf die reinlich aufgespannte Leinwand erst flüchtig mit Kreide und Bleistift, dann sauber und vollständig mit der Rohrfeder und Tusche das Gan-

Kreidefelsen auf Rügen, 1825/26, Aquarell über Graphitstift auf Papier, 25,2 x 31,7 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig

* Aus Friedrichs Manuskript „Äußerungen bei einer Betrachtung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und längst verstorbenen Künstlern“, um 1830.



links: Kleine Stubbenkammer auf Rügen, 11. August 1815, Nationalmuseum, Oslo



Eiche im Schnee, 1827/28, Öl auf Leinwand, 44 x 34,5 cm, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln

Waldlandschaft mit Steinsetzung (wohl bei Quoltitz), 16. Juli 1806, Bleistift, 21,1 x 34,6 cm, Privatbesitz



terschiedlich wahrgenommen wurden und unterschied zwischen den Nichtsehenden, die im Wegekreuz lediglich das Flurdenkmal wahrnehmen, und Gläubigen, die aus emotional-religiöser Empfänglichkeit Trost durch das Symbol für Frieden und Erlösung erfuhren.* Dazu nutzte Friedrich zusätzlich das Begriffspaar des leiblichen und des geistigen Auges. Das leibliche Auge erkenne nur die Oberfläche der Dinge, wohingegen das geistige in tiefere Schichten vordringe. In den Worten Friedrichs heißt dies: „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf andre von außen nach innen.“**

Werner Busch bezieht eine Gegenposition zu Börsch-Supan, indem er schreibt, dass Friedrichs „Werke selbst nicht auf die definitive Festschreibung eines bestimmten Sinns zielen, sondern auf die Eröffnung von Bedeutungsdimensionen, die den Anteil des Rezipienten brauchen, der [...] notwendig subjektiv bleibt. [...] Friedrich recurriert in seinen Bildern nicht auf Allegorien oder Symbole, sondern verfährt eher metaphorisch [...]. Nicht dieses im Bild Gezeigte steht für das Bestimmte, sondern etwas im Bild ruft in uns Vorstellungen auf, bei denen uns bewusst bleiben muss, dass wir es sind, die sie prägen.“*** Die Deutungsmodelle von Börsch-Supan und Busch, die sich gegenseitig nicht ausschließen, vermitteln, dass in Friedrichs Bildern eine Seele ruht, die den Menschen anrührt.

Die magische Wirkung, die von den Bildern Friedrichs ausgeht, zeigt sich selbst bei Darstellungen knorriger alter Eichen, die er bei Neubrandenburg zeichnete und für seine Sepien und Ölbilder kombinierte. Die Sepia **Hünengrab am Meer** (Abb. rechts und S. 64/65), die Friedrich im März 1807 in der Dresdner Akademieausstellung zeigte, fügte er geschickt aus mehreren Bleistiftstudien zusammen,**** zum einen aus der Studie **Waldlandschaft mit Steinsetzung** wohl bei Quoltitz auf Rügen (Abb. links unten)

rechts: Distel und zwei Baumstudien, 17./24. Juli 1799, Feder in Schwarz über Bleistift, laviert, 23,8 x 18,9 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



Alte Eiche mit Storchennest, 23. Mai 1806, Bleistift, 20,5 x 28,6 cm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

* Helmut Börsch-Supan: Caspar David Friedrich. Seine Gedankengänge, Berlin 2023, S. 21, 22.
** Zitiert nach ebenda, S. 22.
*** Werner Busch: Caspar David Friedrich, München 2021, S. 44.
**** Frank Richter: Caspar David Friedrich. Der Landschaftsmaler, Petersberg 2024, S. 196, 197, 219.

Hünengrab am Meer, 1806/07, Pinsel in Braun und Grauschwarz über Bleistift, 64,5 x 95 cm, Klassik Stiftung Weimar

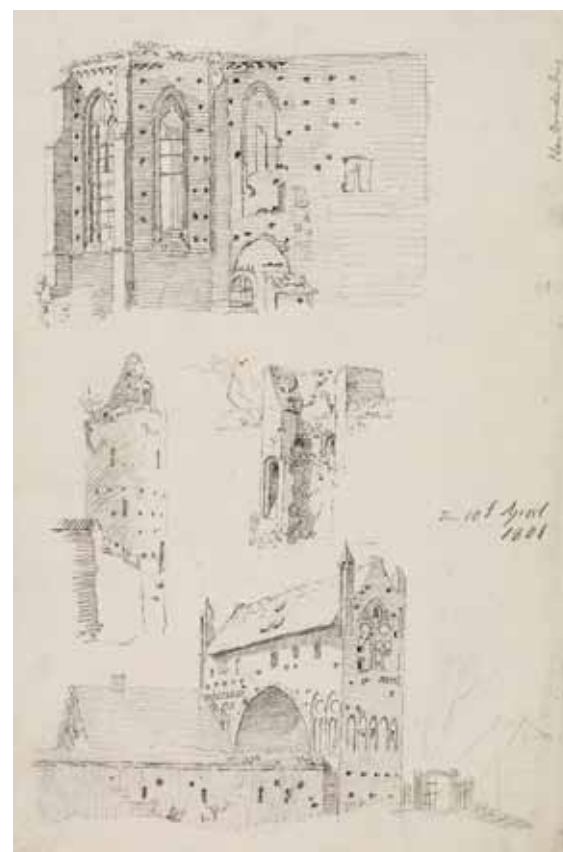
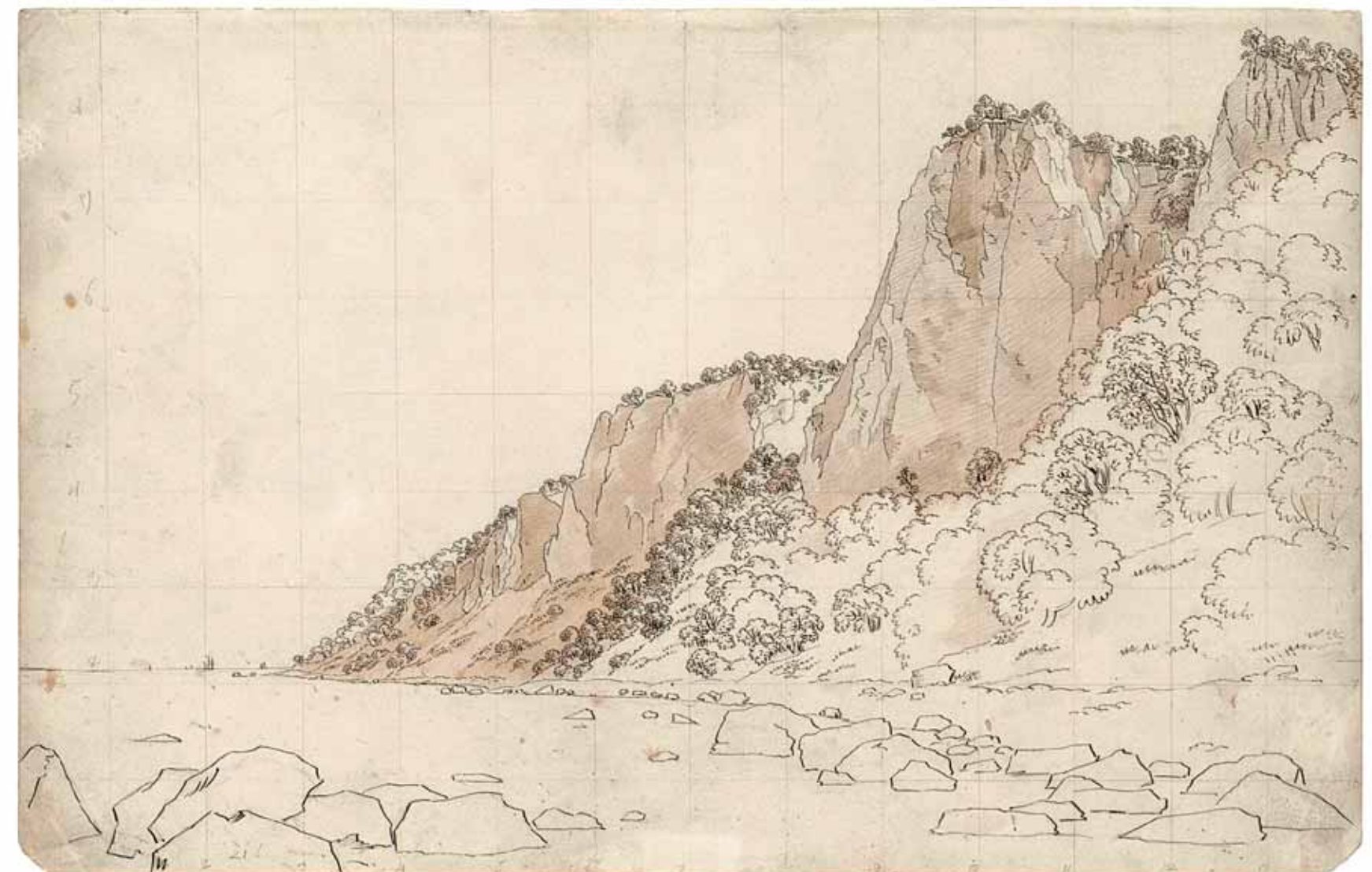


Dürer Baum, 26. Mai 1806, Bleistift, 19,1 x 28,1 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Studie einer Eiche, um 1806, Bleistift, 35,9 x 25,9 cm, Nationalmuseum, Oslo





oben: Blick vom Göhrener Südstrand zum Nordperd, 17. August 1801, Feder in Braun über Bleistift, in Bleistift quadriert, 36,7 x 23,7 cm, Kupferstich-Kabinett, Dresden

unten links: Auf einem Felsen sitzende Frau, 5. Oktober 1801, Feder in Braun, Pinsel in Braun über Bleistift, 11,9 x 18,6 cm, Kupferstich-Kabinett, Dresden

unten rechts: Architekturstudien in Neubrandenburg, 10. April 1801, Bleistift, 37,6 x 23,7 cm, Nationalmuseum, Oslo

Aststudie zurück, die Friedrich am 25. Juni 1799 ausgeführt hatte. Die große Eiche mit absterbenden Ästen übernahm Friedrich von einer Skizze vom 25. September 1799. Anstelle des Hauses fügte er eine Baumgruppe ein.*

Im Februar oder März 1801 verließ Friedrich überraschend Dresden in Richtung seiner Heimat Pommern. Er hielt sich ab spätestens 1. April in Neubrandenburg bei seinen Brüdern Adolf und Johannes sowie in Breesen bei der Schwester Catharina Dorothea und ab 5. Mai in Greifswald im Elternhaus auf. Die Gründe, weshalb Friedrich seiner Wahlheimat Dresden für etwa 16 Monate bis Juli 1802 den Rücken kehrte, sind unbekannt. Da er im Herbst eine Serie mit melancholischen Motiven von Frauen und Männern malte, darunter das in Brauntönen ausgeführte Aquarell **Auf einem Felsen sitzende Frau** (Abb. links), werden in der Kunstwissenschaft eine psychische existenzielle Krise bis hin zum Selbstmordversuch oder eine unglückliche Liebesbeziehung als Ursache diskutiert. Hans Dickel verweist auf die Verwandtschaft der figürlichen Themen zum Motivkreis einer Liebesgeschichte, die der Pfarrer

von Altenkirchen auf Rügen, Ludwig Gotthard Kosegarten (1758–1818), verfasste,** der den Mythos der Insel begründete und ein Freund von Friedrichs Lehrer Quistorp war. Friedrich suchte ihn in seiner Pfarrgemeinde auf Rügen 1801 auf. 1808 wurde Kosegarten Professor an der Universität Greifswald.

Es bleibt offen, ob der poetische Text Kosegartens, der melancholische Zustand Friedrichs oder beides die Themen anregten. Drei der schwermütigen Motive ließ Friedrich Ende 1801 oder Anfang 1802 durch seinen Bruder Christian in Holzschnitten vervielfältigen. Die Grafiken kombinieren Gedanken an den Tod, die Vergänglichkeit, Trauer und Verzweiflung. Im Fall der links abgebildeten, auf einem Felsblock sitzenden Frau stellt Friedrich die Dame im Melancholiegestus – den Kopf auf die Hand gestützt – als Verkörperungen von Weltschmerz und Sehnsucht dar, in ihrer Rechten eine Efeuranke haltend, als immergrünes, Hoffnung verheißendes Zeichen. Es stellt sich die Frage: Plante Friedrich, die Motive zur Illustration von Gedichten oder des Textes von Kosegarten zu verwenden? 1804 zeigte er die Druckgrafiken in der

Stubbenkammer auf Rügen, 21. Juni 1801, Feder in Schwarz, braun laviert über Bleistift und in Bleistift quadriert, 36,6 x 23,6 cm, Kupferstich-Kabinett, Dresden

* Frank Richter: Caspar David Friedrich. Der Landschaftsmaler, Petersberg 2024, S. 32, 43.

** Dickel, Hans: Caspar David Friedrich in seiner Zeit. Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier, Weinheim 1991, S. 31.

den Seiten beschnitten wurde. Friedrich zeigt eine Sakrallandschaft, dessen zentrales Bildmotiv ein schlichtes Gipfelkreuz ist, das durch das Gegenlicht und die Anordnung der Bäume betont wird. Die Landschaft wiederholt eine Studie, die Friedrich im Juli 1806 auf Mönchgut, der großen Halbinsel im Südosten der Insel Rügen, gezeichnet hatte. Das „Baumportal“, das das Kreuz umgibt, entspricht einer Baumgruppe auf einer Zeichnung vom 24. Mai 1806, die Friedrich in Breesen bei Neubrandenburg zeichnete (Abb. S. 74). Die Statue einer Trauernden im Vordergrund der Sepia ist nicht näher bestimmbar.

Die zuletzt beschriebenen Werke deuten an, dass Friedrich seine Landschaften im Laufe des Jahres 1806 immer weniger als vedutenhaftes Abbild ausführte und stattdessen diese immer häufiger mit mystischen bzw. religiösen Themen überfrachtete, wie bereits die Bildtitel verraten: Kreuz an der Ostsee, Kreuz im Gebirge, Hünengrab am Meer.

Künstlerisch vollzog Caspar David Friedrich im Jahr 1807 einen Wechsel von der Sepiatechnik hin zur Ölmalerei und somit von der tonalen Abstufung hin zur farbigen Gestaltung. Vielleicht spielte dabei der Tetschener Altar eine Rolle und damit die gestalterische Weiterführung des Motivs, das er mit seiner Sepiazeichnung „Das Kreuz im Gebirge“ (Abb. S. 63) entwickelt hatte. Ebenso entwickelte er die Zeichnung „Hünengrab am Meer“ zum Ölbild **Hünengrab im Schnee** (Abb. rechts) weiter. Es handelt sich um eines der ersten Ölgemälde des Malers! Das Motiv der Megalitharchitektur manifestierte Friedrich deutlicher als in der Sepia „Hünengrab am Meer“, da er ein Großsteingrab mit einem Deckstein nach dem Vorbild des Gützkower Hünengrabs (Abb. S. 48) darstellte und auf einen schneebedeckten Hügel platzierte, weshalb die Megalitharchitektur leicht von unten gesehen wird. Ihn umstellen drei blattlose, mit Schnee bedeckte Eichen, die auf Studien aus dem Karlsruher Skizzenbuch von 1804 zurückgehen (Abb. S. 20, 21, 55). Die aufrecht stehenden Eichen wurden an mehreren Stellen durch Menschenhand beschnitten. Ihre Kronen sind ausgebrochen. Der mittlere Baum wuchs in schräger Form. Rückwärtig fällt das Gelände ab,

Hünengrab im Schnee, 1807, Öl auf Leinwand, 62 x 80 cm, Galerie Neue Meister, Dresden



rechte Seite: *Ansicht eines Hafens*, 1815/16, Öl auf Leinwand, 90 x 71 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

rechts: *Schonerbrigg im Hafen*, 1815, Bleistift, aquarelliert, 35,7 x 25,3 cm, Kunsthalle, Mannheim

unten rechts: *Zweimaster im Greifswalder Hafen*, 1815, Bleistift, aquarelliert, 24,5 x 34,9 cm, Kupferstich-Kabinett, Dresden

unten: *Segelschiff*, um 1815, Öl auf Leinwand montiert auf Sperrholz, 72,3 x 51 cm, Kunstsammlungen, Chemnitz

mer, bei dem in regelmäßigen Abständen Künstlertreffen stattfanden und der Friedrich die Unterkunft bei Verwandten in Krippen vermittelt hatte. Für die Rückenwanderung vom 1. bis 14. August wählte er die altbekannten Routen. Beim Kreidefelsen kam es zu einem Unfall, da sich Kummer beim Herumklettern verstieg und gerettet werden musste. Mitte Oktober kehrte Friedrich nach Dresden zurück.

Die Reise hatte auf die Motivwahl von Friedrichs Gemälden eine Auswirkung, denn nachfolgend bestimmten wieder Seestücke das Werk des Malers. Von Interesse ist die Beobachtung, dass sich Friedrich während dieser Reise verstärkt für die Darstellung von Schiffen mit ihrer Takelage interessierte. In Öl malte er das mittelgroße Seestück **Segelschiff** (Abb. unten). Es zeigt einen dänischen Dreimaster, wie die Flagge am Heck

belegt. Friedrich führte das Bild in der für ihn typischen Präzision und Detailliertheit als stimmungsvolles Seestück mit besonderen Lichteffekten aus, die das Objekt hervorheben und ihm eine gewisse Dramatik verleihen. Das in der Marinemalerei häufig gewählte und sinnfreie Motiv wird in der Literatur zu Friedrich oft weitergehend interpretiert, etwa in religiös-spiritueller Hinsicht: Die Fahrt ins Ungewisse sei als Sinnbild des Lebens zu verstehen.

Mit der **Ansicht eines Hafens** (Abb. rechts) gelang Friedrich wieder ein Meisterwerk, bei dem er geschickt





Carl Gustav Carus:
Wanderer auf Bergeshöh, Öl auf Leinwand,
43,2 x 33,7 cm, 1818,
Art Museum, Saint Louis

rechts: Der Wanderer
über dem Nebelmeer,
1818, Öl auf Leinwand,
98 x 74 cm,
Hamburger Kunsthalle

Frau vor der untergehenden Sonne,
1817/18, Öl auf Leinwand,
22 x 30 cm,
Essen, Museum Folkwang



ausstellung präsentierte, würdigte die Presse die originelle Komposition und die Zauberhaftigkeit der Darstellung. Das Abendrot und die Uferatmosphäre verleihen der Szene eine romantisch-poetische und beruhigende Stimmung.

Friedrich kleidete die auf Ufersteinen stehenden Rückenfiguren in eine altdeutsche Tracht, die sich an der Kleidung der Lutherzeit orientiert: ein Barett als Kopfbedeckung und einen oft dreiviertellangen Umhang. Die Mode kam in der Zeit der Befreiungskriege gegen Napoleon 1811 bis 1815 auf. Sie verband ihre Träger mit dem Freiheitsgedanken, der Einschränkung der Fürstenmacht und der Gewährung der Pressefreiheit. Die „Gesinnungstracht“ war unter den Studenten verbreitet und wurde u. a. von den Mitgliedern der 1815 in Jena gegründeten Burschenschaft getragen. Leitfaden der Studentenvereinigung waren Ehre, Freiheit und Vaterland. Die Burschenschaftler trugen eine mittellange schwarze Jacke, ein Hemd mit weißem Kragen und ein Barett. Die Haare waren schulterlang. Das Motiv der deutschen Tracht griff Friedrich in diesem Bild erstmals bei einer bildprägenden Person auf.

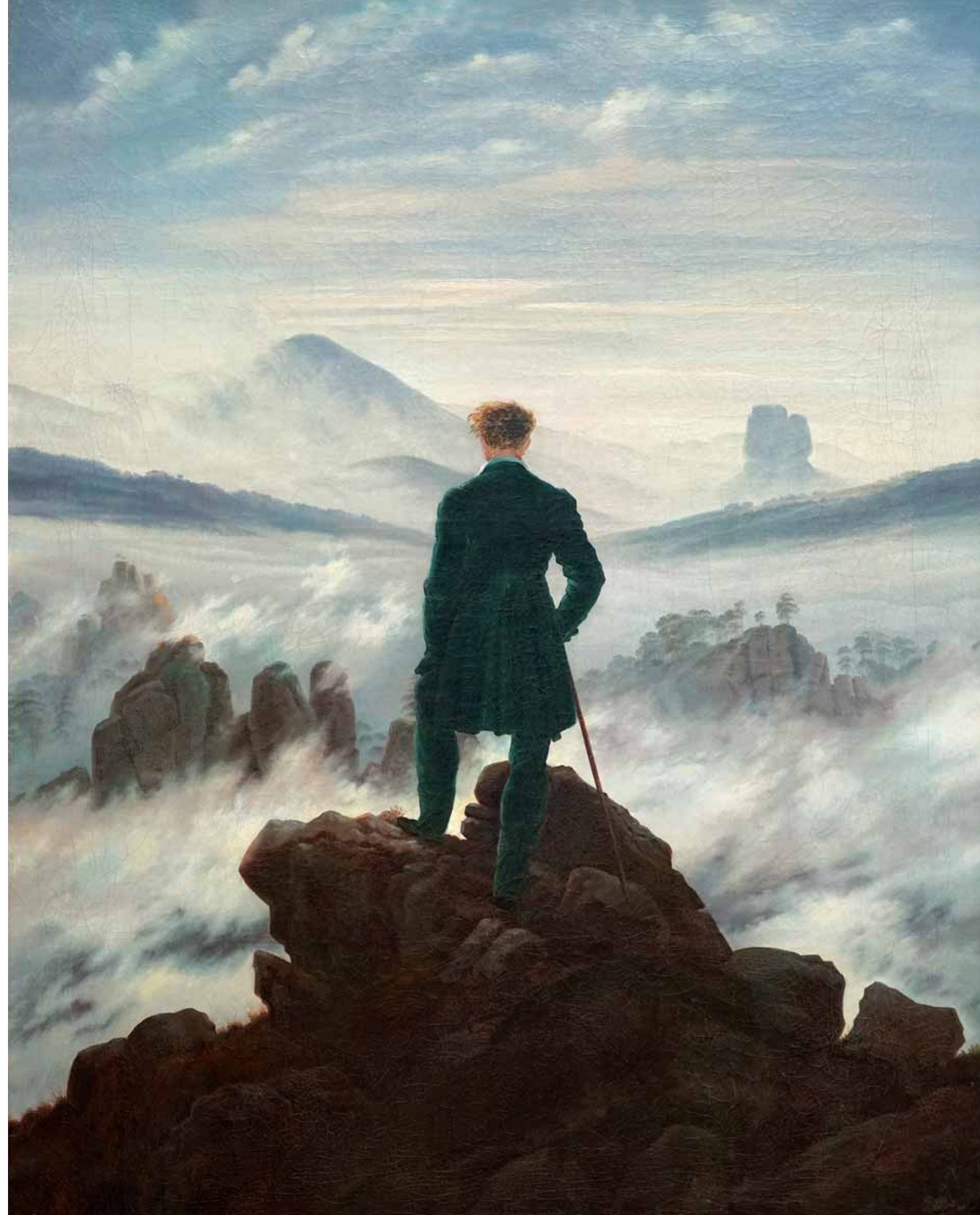
Nach den Befreiungskriegen gegen Napoleon herrschte an den deutschen Höfen Revolutionsangst. Die Ermordung des Schriftstellers August von Kotzebue (1761–1819) am 23. März 1819 durch den radikalen Burschenschaftler Karl Sand (1795–1820) nahmen die Herrscher noch im selben Jahr zum Anlass für die Karlsbader Beschlüsse mit Maßnahmen zur Überwachung und Bekämpfung liberaler und nationaler Tendenzen. Dabei sprachen sie auch ein allgemeines Verbot der altdeutschen Kleidung aus. Am 1. Dezember

1821 wurde die Tracht für die Studenten der Dresdner Akademie verboten. Friedrich malte sie aber weiterhin.

Das Motiv der von hinten gesehenen Hauptperson führte Friedrich in seinem kleinen Nachtstück **Frau vor der untergehenden Sonne** (Abb. unten) in einer Abwandlung weiter. Die Rückenfigur steht als elegant in der Empire-Mode gekleidete Frau mit Ohrringen und mit einer ausgebreiteten Armhaltung in der Bildmitte, umgeben von Felsblöcken, die an frühzeitliche Steinsetzungen erinnern. Sie blickt in Richtung eines Sonnenuntergangs. Die Sonnenstrahlen sind wie beim Tetschener Altar – kaum wahrnehmbar – als gefächerte Segmente ausgeführt. Für die Landschaft wählte Friedrich die Ansicht auf den böhmischen Hohen Schneeberg, vom Waldrand bei Mühlisdorf aus gesehen. Die Interpretation des Bildes ist unklar und nicht eindeutig. So ist in der Literatur umstritten, ob es sich um einen Sonnenuntergang (= Tod) oder um einen Sonnenaufgang (= Hoffnung) handelt. Börsch-Supans interpretiert die Frau als ein Symbol des Glaubens. Eher überzeugt jedoch eine patriotische Deutung, da die Dame in einer vorzeitlichen Steinsetzung steht und wie eine Priesterin ihre Hände zur Sonne ausbreitet.

Am 21. Januar 1818 heiratete Friedrich die 19 Jahre jüngere Caroline Bommer (1793–1847) in der Dresdner Kreuzkirche. Das Ereignis fand ohne seine Verwandtschaft statt, die erst später brieflich unterrichtet wurde. Caroline war die Tochter des Blaufärbers Christoph Bommer, den Friedrich spätestens seit 1804 kannte. Caspar David Friedrich und Caroline Bommer kannten sich wohl seit dieser Zeit und verlobten sich im Jahr 1816. Aus der Ehe gingen drei gemeinsame Kinder hervor. Sohn Gustav Adolf Friedrich (1824–89) wurde ebenfalls Maler. Die Familie bezog 1820 eine größere Wohnung an der Elbe 33 in Dresden.

Eine „Ikone“ der Romantik ist Friedrichs Gemälde **Der Wanderer über dem Nebelmeer** (Abb. rechts). Das Hauptmotiv knüpft als Rückenfigur an die zuvor besprochenen Werke an. Das wohl im Herbst 1818 ausgeführte Gemälde steht singulär während dieser Schaffensperiode, da Friedrich seit seiner Heimatreise im Sommer 1815 Sonnenauf- oder -untergänge sowie Seestücke als Motive bevorzugte. Es ist daher anzunehmen, dass Friedrich von den Bildern seines Freundes Carl Gustav Carus beeinflusst war, der im Sommer 1818 das kleine Gemälde „Wanderer auf Bergeshöh“ (Abb. links oben) malte, von dem Friedrich begeistert war. Carus beschrieb sein Bild wie folgt: „Tritt denn hin auf den Gipfeln des Gebirges, schau hin über die



als Zeugnis einer materiellen Unzerstörbarkeit und daher als geistiger Bedeutungsträger der die Jahrhunderte überdauernden Epoche galt. Friedrich bezog hier politisch Stellung: Die Dynamik der Szene konnte als Aufruf zum Handeln und der über dem Monument aufreißende Himmel als Zeichen der Hoffnung gedeutet werden.

Neben den mittelgroßen Gemälden schuf Friedrich etliche kleinformatige stimmungsvolle Landschaftsbilder. Bei der düsteren Ansicht **Nebelschwaden** (Abb. S. 112) zieht Nebel über den Horizont und kriecht über die Felder. An wenigen Stellen durchdringt das Abendlicht die Wolken. Vogelschwärme kreisen, während vor einer kleinen Strohütte ein Mann sitzend ausharrt und das Naturschauspiel verfolgt. Auch beim Bild **Flussufer im Nebel** (Abb. S. 112) machte Friedrich den Nebel zum Hauptthema. Hier jedoch lässt er ganze Bildpartien fast farblos weiß erscheinen, da dieser Teil von der diffusen Atmosphäre des Nebels überdeckt ist. Friedrich gelingt es, den Eindruck aufsteigender Nebelschwaden in Verbindung mit den zur Seite weichenden Sträuchern so zu gestalten, dass der Eindruck der Bewegung entsteht, während das Schiff fast bewegungslos auf dem Fluss zu verweilen scheint.

Durch einen Brief vom 3.5.1819 von Carl Gustav Carus an Gottlob Regis ist bekannt, dass Friedrich sein bis dahin größtes Bild **Klosterfriedhof im Schnee** (Abb. rechts) im Format von 120 x 170 m fast vollendet hatte und in der Dresdner Akademieausstellung ab 3. August ausstellen könne. Das imposante, wohl von 1817 bis 1819 ausgeführte Gemälde – ein Hauptwerk der Romantik – wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört, ist aber durch eine hervorragende formatgleiche zeitgenössische Kopie überliefert. Es beeindruckt durch sein Format und schließt unmittelbar an das zehn Jahre zuvor entstandene Gemälde „Abtei im Eichwald“ (Abb. S. 80/81) an.

Klosterfriedhof im Schnee, 1819, Kopie eines unbekannten Meisters des 19. Jahrhunderts nach dem seit 1945 verschollenen Werk Friedrichs, Öl auf Leinwand, 120 x 173 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin

