



Caspar David Friedrich

Inbegriff romantischer Naturauffassung und christlicher Weltsicht

Ein Anfang der Moderne um 1800

Hauptstichwörter: Aufklärung, Befreiungskriege, Carl Gustav Carus, Johann Wolfgang von Goethe, Georg Friedrich Kersting, Joseph Anton Koch, Naturphilosophie, Ossian, Ramdohrstreit, Romantik, Philipp Otto Runge, Friedrich Ernst Schleiermacher

Inhalt

Überblick	1
Biografie	2
Die Landschaft als Anlass zur Meditation	4
Kirchenruinen und gotische Architekturen	5
Wolken und Nebel	6
Berge	6
Serien	7
Patriotische Bilder	7
Figuren	7
Zyklen: Tageszeiten, Jahreszeiten, Lebensalter	8
Kritik und kunsttheoretische Notizen	10
Bildnerische Strategie	10
Individuelle Facetten	10
Bildbühne	10
Abstrakte Montagetechnik	11
Rezeption: Reputation und Instrumentalisierung	11
Literatur	13
Weblinks	14

Überblick

Caspar David Friedrich zählt zu den bedeutendsten Malern der deutschen Romantik. 1774 im damals (bis 1815) schwedischen Greifswald geboren, lebte und arbeitete er bis zu seinem Tod im Jahr 1840 die längste Zeit in Dresden. Sein umfangreiches Werk umfasst nach dem Oeuvrekatalog des Kunsthistorikers Helmut Börsch-Supan rund 500 Werke (Ölgemälde, Aquarelle und Grafik) und etwa weitere 200 verschollene Arbeiten, darunter Klassiker der Kunstgeschichte wie »Der Mönch am Meer« oder die »Kreidefelsen auf Rügen«. In den vergangenen Jahren wurde Caspar David Friedrich neu entdeckt. Die lange Zeit gültige Auffassung, die künstlerische Kraft von Friedrichs Werken beruhe auf der quasi instinktiv und perfekt umgesetzten Inszenierung des Sublimen und Gefühlvollen im Bild, wurde relativiert. In der gegenwärtigen

Fachliteratur wird herausgestellt, dass Friedrichs bildnerische Strategie auf einem exakt kalkulierten und differenzierten geometrischen Ordnungsgefüge basiert. Friedrich eröffne Assoziationsräume, die bis zu einem gewissen Grad aus dem biografischen, gesellschaftlichen und historischen Kontext heraus verstanden werden können, eine festgelegte Interpretation aber verweigern.

BIOGRAFIE

Caspar David Friedrich wird am 5. September 1774 in Greifswald als sechstes von zehn Kindern des Seifensieders und Lichtdrehers Adolf Gottlieb Friedrich und seiner Frau Sophie Dorothea geboren. Schon in jungen Jahren muss Friedrich Erfahrungen mit dem Tod machen: 1781 stirbt die Mutter, 1782 die jüngere Schwester Elisabeth, 1787 der jüngere Bruder Christoffer, der ihn vor dem Ertrinken gerettet hatte und dabei selbst ertrunken war. 1791 stirbt die ältere Schwester Maria, 1809 der Vater.

1788–94 unterrichtet Johann Heinrich Quistorp (1755–1835), Zeichenlehrer an der Greifswalder Akademie, den Künstler. Im Anschluss studiert Friedrich bis 1798 an der Kunstakademie in Kopenhagen, die um 1800 als besonders fortschrittlich orientierte Ausbildungsstätte und als Zentrum der Perspektivlehre in Europa galt. Er absolviert die Freihandzeichenklasse sowie die Gips- und Modellklasse. Zu seinen Lehrern zählen unter anderem der Historienmaler Nicolai Abraham Abildgaard (1743–1809), der Landschafts- und Porträtmaler Christian August Lorentzen (1749–1828) und der Landschaftler Jens Juel (1745–1802), dessen Raumgliederung Friedrichs Werke beeinflusst. In diesem Umfeld entwickelt Friedrich einen naturalistischen, präzisen Stil: es entstehen konventionelle Landschaften, Veduten, Naturstudien, Illustrationen sowie einige Blätter, in denen er sich dem Thema der Melancholie widmet. Angeregt von englischen Landschaftsgärten reift erstmals die Idee, die Natur als Sinngefüge menschlicher Existenz aufzufassen. Bis um 1810 entstehen außerdem Porträts und Selbstbildnisse.

Im Mai 1798 übersiedelt Friedrich (nach Aufenthalten in Greifswald und Berlin) nach Dresden, dem damaligen Zentrum der frühromantischen Bewegung. Dort trifft er auf einen Kreis von Künstlern und Literaten, zu denen u. a. die Maler Philipp Otto Runge (1777–1810) und Georg Friedrich Kersting (1785–1847), der ihn mehrfach porträtiert, gehören, ferner der Theologe und Naturphilosoph Gotthilf Heinrich von Schubert (1780–1860), die Dichter Ludwig Tieck (1773–1853), Heinrich von Kleist (1777–1811) und Novalis (1772–1801). Von Dresden aus unternimmt Friedrich wiederholt ausgedehnte Studienreisen nach Greifswald, Neubrandenburg und auf die Insel Rügen. In Greifswald trifft er 1801 seinen Jugendfreund, den Buchhändler und Verleger Georg Andreas Reimer, der in späteren Jahren zahlreiche Bilder von ihm erwirbt. Nachhaltig beeinflussen wird ihn die Begegnung mit Friedrich Ernst Schleiermacher (1768–1834), einem der großen Religionsphilosophen des deutschen Idealismus. Es folgen weitere Reisen, etwa 1806 durch Pommern in Begleitung Runges, wo er sich auch 1809, 1818 und 1826 aufhält. Zahlreiche Studien der Bergwelt entstehen 1810 auf einer künstlerisch ertragreichen Wanderung mit Georg Friedrich Kersting durch das Riesengebirge sowie 1811 auf einer Harzreise. Genau beobachtete, nahsichtige Naturstudien, Landschaftsstudien, Meer- und Küstenlandschaften, die Bergwelt und gotische

Architekturen bilden ebenso wie Zeichnungen, die die nähere Umgebung Dresdens und die sächsische Schweiz zeigen, sein bildnerisches Repertoire, auf das er für spätere Bildkompositionen immer wieder zurückgreifen wird. Zahlreiche Skizzen variiert Friedrich in verschiedenen Techniken.

1799 stellt Friedrich erstmals an der Dresdner Akademie aus. Vor allem die Sepiamalerei des Landschafters Adrian Zingg (1734–1816) beeinflusst seine frühen Arbeiten; es entstehen großformatige Sepien nach Bleistiftzeichnungen mit panoramaartigen Ansichten Rügens. Weitere Impulse erhält Friedrich von Werken Johann Christian Klengels (1751–1824) und der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, insbesondere von den Arbeiten Jacob Isaacksz van Ruisdael (1629–1682). Ab 1802 vertieft er seine Bekanntschaft mit Runge, dessen gerade in Dresden entstehender Zeiten-Zyklus Friedrich sehr imponiert. Seitdem gestaltet auch Friedrich immer wieder Zyklen, in denen er Jahreszeiten, Tageszeiten und Lebensalter verbindet. Zwei seiner Zeichnungen, darunter die »Prozession bei Sonnenaufgang« (1805), werden 1805 auf den von Goethe initiierten »Weimarer Preisaufgaben« ausgezeichnet, obwohl sie vom gängigen klassizistischen Kunstprogramm abweichen. 1805–06 entstehen differenzierte, exakt geometrisch geordnete Fenstersepian (»Blick aus dem Atelierfenster des Künstlers, linkes Fenster«, um 1805–06, und »Blick aus dem Atelierfenster des Künstlers, rechtes Fenster«, um 1805–06; beide Wien, Österreichische Galerie Belvedere), die mehrfach ausgestellt werden. Bereits hier legt Friedrich seine bildnerische Strategie, die seine Religionsphilosophie veranschaulicht, programmatisch fest. Auf der Grundlage geometrischer Gestaltung entwickelt er spirituelle Metaphern für eine Polarität zwischen Alltag, Diesseits und Jenseits.

Die ersten Ölgemälde entstehen zwischen 1807 und 1812. Mit drei Programmbildern der deutschen Romantik, »Das Kreuz im Gebirge« (auch »Tetschener Altar«, 1807; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen), »Der Mönch am Meer« (um 1809; Berlin, Alte Nationalgalerie) und »Abtei im Eichwald« (1809–10; Berlin, ebenda), tritt Friedrich spektakulär und erfolgreich an eine größere Öffentlichkeit. Der »Mönch am Meer« und die »Abtei im Eichwald« werden 1810 auf der Berliner Akademie ausgestellt und vom preußischen Kronprinz Friedrich Wilhelm angekauft. Kurz darauf folgt die Ernennung Friedrichs zum Mitglied der Berliner Akademie. Hierauf entstehen einige Nebellandschaften. König Friedrich Wilhelm III. erwirbt den »Morgen im Riesengebirge« (um 1810; Berlin, Alte Nationalgalerie).

In Dresden macht Friedrich 1813 die Bekanntschaft mit dem Schriftsteller Ernst Moritz Arndt (1769–1860). Während der französischen Okkupation hält er sich im Elbsandsteingebirge auf. Mit »Gräber gefallener Freiheitskrieger« (auch »Grabmale Alter Helden«, 1812; Hamburg, Kunsthalle) und »Der Chasseur im Walde« (um 1813; Privatbesitz) nimmt er anlässlich der Befreiung Dresdens nach dem Abzug der napoleonischen Truppen an einer vom russischen Gouverneur veranstalteten Ausstellung patriotischer Kunst teil.

1816 wird Friedrich in die Dresdner Akademie aufgenommen. Ein Jahr später (1817) lernt er den norwegischen Maler Johann Christian Clausen Dahl (1788–1857) und den Arzt, Schriftsteller und Maler Carl Gustav Carus (1789–1869) kennen, die seine Schüler werden. 1818 heiratet er Caroline Bommer; die jungen Eheleute reisen zu Friedrichs Verwandten nach Neubrandenburg, Greifswald und Wolgast und nach Rügen. Aus der

Ehe gehen drei Kinder (Emma Johanna, Agnes Adelheid und Gustav Adolf) hervor. 1823 zieht Dahl in Friedrichs Haus in Dresden; Dahl regt den Künstlerfreund zu einer Reihe kleiner abstrakter Ölskizzen an. 1824 erhalten beide eine Professur an der Dresdner Akademie, Friedrich jedoch, anders als erwartet, nicht den vakanten Lehrstuhl für Landschaftsmalerei Klengels. Es entstehen monumentale Arbeiten wie »Der Wanderer über dem Nebelmeer« (um 1818; Hamburg, Kunsthalle). Zwischen 1824 und 1828 erkrankt Friedrich wiederholt. In dieser Phase entstehen überwiegend dunkle, melancholische Landschaften, die sein Publikum befremden. Trotz Ausstellungen, die Friedrich auch außerhalb Dresdens hat – unter anderem in Hamburg, Bremen und Königsberg –, ist er nur noch einem kleinen prominenten Freundeskreis bekannt. 1826 vermittelt der Staatsrat und Dichter Vasilij Andreevic Zukovskij Bilder an den späteren Zaren Nikolaus I.; sie unterstützen den erkrankten Künstler und seine Familie finanziell. In seinem Spätwerk konzentriert sich Friedrich auf die Darstellung einzelner Motive, die auf jenseitige Transzendenz ausgerichtet sind (»Der Kirchhof«, um 1825–30; Bremen, Kunsthalle). Neben melancholisch gestimmten, düsteren Werken entstehen bemerkenswerte Ölbilder wie »Das Große Gehege bei Dresden« (um 1832; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen). Der französische Bildhauer David d'Angers (1788–1856) besucht Friedrich 1834 und äußert, Friedrich habe eine neue Gattung geschaffen, »die Tragödie der Landschaft«. In der ersten Hälfte der 1830er-Jahre erweitert der Maler seine bildnerischen Mittel um Transparentbilder. Ähnlich Runge will er Malerei, Licht, Musik und Raum zu einem Gesamtkunstwerk mit synästhetischer Wirkung verbinden. Von einem Schlaganfall 1835 erholt er sich nicht mehr. In seinen letzten Jahren entstehen einige eindrucksvolle, prägnante Sepien mit Symbolen des Todes, der Vergänglichkeit und der Hoffnung auf Erlösung wie »Sarg am Grab« (1836; Moskau, Puschkin-Museum). 1839 werden seine Arbeiten zum letzten Mal an der Dresdner Akademie ausgestellt. Caspar David Friedrich stirbt nahezu unbeachtet 1840 und wird auf dem Trinitatis-Friedhof in Dresden beerdigt.

DIE LANDSCHAFT ALS ANLASS ZUR MEDITATION

Mit seinen frühen Ölbildern »Das Kreuz im Gebirge« (auch »Tetschener Altar«, 1807) sowie »Der Mönch am Meer« (um 1809) und »Abtei im Eichwald« (1809–10) löst Friedrich heftige öffentliche Debatten aus. Die Werke werden zu Programmbildern der deutschen Romantik, mit ihnen formuliert der Künstler seine neue Bildauffassung: An die Stelle des traditionellen zentralperspektivischen Bildaufbaus tritt eine neue Raumordnung mit mehransichtigem Bildraum mit dem Ziel, eine »Landschaft als Anlass für religiöse Meditation« zu schaffen. Die Landschaft selbst, so der Kunsthistoriker Werner Hofmann (2005), wird zur Ikone.

In den weitverbreiteten, prominenten Kulturzeitschriften, zum Beispiel der »Zeitung für die elegante Welt« und dem »Journal des Luxus und der Moden«, entbrennt eine Fehde um den »Tetschener Altar« (Ramdohrstreit, 1809). Kritiker wie der konservative Schriftsteller und Kammerherr Basilius Friedrich von Ramdohr werfen dem Künstler vor, dass er eine Landschaft mit christlicher Symbolik zum Altar- und Andachtsbild aufwerte, anstatt – gemäß akademischem Credo – in einem Altarbild das Heilsgeschehen darzustellen. Friedrich verteidigt sich, auch Maler wie Gerhard von

Kügelgen (1772–1820), der Dresdner Kunsttheoretiker Christian August Semler (1767–1825), General Otto August Rühle von Lilienstern (1780–1847) und andere halten dagegen. Ursprünglich wohl für den schwedischen König Gustav Adolf IV. entworfen und auch als Altarbild Weihnachten 1808 in Friedrichs Atelier inszeniert, wurde das Werk von den Auftraggebern Graf und Gräfin von Thun und Hohenstein in einem anderen Kontext, im Schlafgemach auf Schloss Tetschen, aufgestellt. Auf eine andere symbolische Verbindung, nämlich zur Bruderschaft der Freimaurer, verweist der Kunsthistoriker Hubertus Gaßner (2006).

Friedrichs »Mönch am Meer«, das vermutlich bis dahin radikalste Bild in der Kunstgeschichte, schockierte. In einer Rezension von Clemens von Brentano und Achim von Arnim, die Heinrich von Kleist für die von ihm herausgegebene Tageszeitung »Berliner Abendblätter« 1810 stark überarbeitete, schreibt er in plakativen Worten, es wirke so direkt auf ihn, als ob ihm »[...] die Augenlider weg geschnitten wären«. Tatsächlich zu sehen ist ein in horizontale breitflächige Bahnen gegliedertes Bild: ein dunkelblauer Himmel füllt die oberen zwei Drittel, darunter liegen zwei schmale Zonen, Meer und Sanddünen. Innerhalb von zwei Jahren – dies zeigen Röntgenaufnahmen – hat Friedrich das Bild mehrfach übermalt und bis auf einige Möwen und eine kleine vertikale Figur vorne in der Bildmitte reduziert. Es scheint, als biete die Rückenfigur dem Betrachter an, an ihrer Stelle diese Weite zu erleben.

Friedrich erläutert in einem später wiederentdeckten Text (1830), der Mensch scheitere angesichts der übermächtigen Natur Gottes in seinem Drange. Seine bildnerische Strategie zeigt sich hier besonders klar: Zwischen subjektiv empfundener künstlerischer Darstellung im Bild und subjektivem Erleben der Kunst durch den Betrachter soll ein Dialog entstehen. In seinen Notizen erläutert Friedrich (1830) sein Verfahren: »Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehst dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkel gesehen, dass es zurückwirke auf andere von außen nach innen.«

Die »Abtei im Eichwald«, laut Börsch-Supan (1973) nach einer früheren, verschollenen Zeichnung der Ruine Eldena bei Greifswald entstanden, ist narrativ: Mönche tragen einen Sarg durch das Tor einer Kirchenruine an einem offenen Sarg vorbei auf ein Kreuz zu. Börsch-Supan interpretiert, nicht das Grab, sondern etwas Jenseitiges sei das Ziel des irdischen Lebens. Im Zusammenhang mit dem Pendant »Mönch am Meer«, das auch als Selbstporträt Friedrichs gesehen werden kann, handele es sich hier um die Beerdigung des Künstlers: »[...] die Unergründlichkeit der Natur nimmt nun die Funktion ein, die früher die Kirche innehatte«.

Fasst man die Beobachtungen zusammen, so wird Friedrichs Ansinnen deutlich, Assoziations- und Reflexionsräume zu schaffen. Seine Bilder können im historischen Kontext erschlossen werden und gehen in ihrem Gehalt darüber hinaus: durch ihre relativ offene Bildform sind religiöse und existenzielle Interpretationen ebenso zulässig wie gesellschaftliche oder politische Deutungen.

Kirchenruinen und gotische Architekturen

Über das zentrale Motiv seiner Bilder, die Kirchenruine und die gotische Kathedrale, notiert Friedrich um 1830: »Die Zeit der Herrlichkeit des Tempels und seiner Diener ist dahin, und aus dem zertrümmerten Ganzen eine andere Zeit [...] hervor gegangen [...]«. Als zentrale Motive, die ebenfalls das Neue symbolisieren und sich in vielen seiner Bilder finden,

nennt er »hohe schlanke immer grüne Fichten« und ein Himmel mit »lichten, leichten Wölkchen«.

Wolken und Nebel

Wie neuere Untersuchungen ergeben haben, sind Wolken und Nebel für Friedrich mehr als nur Stimmungselemente; sie sind konstitutive Metaphern für das »Ewige« und das »Flüchtige«. Bereits Goethe soll sich für seine »Wolkenbilder« interessiert haben, und der Kunsthistoriker Werner Busch verweist auf ein Skizzenbuch Friedrichs mit sorgfältigen Wolkenzeichnungen (1806), das von dem Traktat »Eléments« des französischen Malers Pierre-Henri de Valenciennes (1750–1819) angeregt worden sein soll, und das 1799/1800 in Frankreich und 1803 in Deutschland erschien. Aufschlussreich sind weitere Gedanken Friedrichs: »Wenn eine Gegend sich in Nebel hüllt, erscheint sie größer, erhabener und erhöht die Einbildungskraft [...]«. Als »Erdlebenbilder« (Bilder vom Erdenleben) bezeichnet Carl Gustav Carus Friedrichs Werke in seinen »Neun Briefen über Landschaftsmalerei« (1815–24, veröffentlicht 1831). Stehen Friedrichs Kirchenruinen als Metapher für das Vergangene und den Anfang von etwas Neuem, malt der Künstler mit »Die Kathedrale« (um 1818; Schweinfurt, Museum Georg Schäfer) eine Vision dieses neuen christlich-protestantischen Glaubens. Die Chiffre Kathedrale wird mit den Elementen Kreuz, hellem Licht, Engeln und einem Regenbogen ergänzt. Oft erscheint eine Kathedrale oder Stadtsilhouette als Vision eines idealen Reiches – des himmlischen Jerusalem – unerreichbar in der Ferne (»Greifswald im Mondschein«, 1816–17; Oslo, Nationalgalerie; »Der Abendstern«, um 1830–35; Frankfurt am Main, Freies Deutsches Hochstift) oder auch zusammen mit zwei »immer grünen Fichten«, die stellvertretend für den Gläubigen stehen. In »Neubrandenburg im Morgennebel« (um 1816–17; Kiel, Stiftung Pommern) oder »Die Schwestern auf dem Söller am Hafen« (1820; Sankt Petersburg, Eremitage) ist sie mit dem Wunsch nach politischer Neuordnung verbunden.

Berge

Friedrich monumentalisiert das Bergmotiv in zwei fiktiven, scheinbar authentischen Landschaften, den 1926 in Berlin ausgestellten Bildern »Das Eismeer« (1823–24; Hamburg, Kunsthalle) und »Watzmann« (1924–25; Berlin, Nationalgalerie). Hier gibt es im Gegensatz zu seinen früheren Landschaften keine Figuren oder Symbole wie Kreuze und Bäume. Den Zugang zu den verlassenenen, vereisten Gipfeln versperrt der Maler durch optische Brüche, extreme Nahsicht oder hintereinander gestaffelte Erhebungen und Abgründe. Der Versuch des Menschen, Gott näher zu sein, wie es das Bergmotiv in der christlichen Religion symbolisiert, muss scheitern. Beide Gegenden hat der Künstler nie gesehen. Den »Watzmann«, eine der bedeutendsten Gebirgsdarstellungen der deutschen Romantik, hat Friedrich nach früheren Reiseskizzen durch den Harz und das Riesengebirge sowie einer Aquarellstudie seines Schülers August Heinrich gemalt. Das bei vielen Künstlern der Romantik beliebte Motiv übernahm bei Friedrich die Funktion, Kritik an der zeitgenössischen Auffassung zu üben, Landschaft solle abwechslungsreich und vielfältig dargestellt werden, wie sie etwa Joseph Anton Koch oder Adrian Ludwig Richter vertraten. Entscheidende Impulse für »Das Eismeer« erhielt Friedrich vor allem durch Zeitungsberichte und zeitgenössische Darstellungen der Nordmeerexpedition des

Engländer William Edward Parrys (1819–20).

Serien

Viele von Friedrichs Landschaften sind als Pendants aufeinander bezogen oder in Reihen entwickelt; eine Möglichkeit, etwas in Kontrasten, aus verschiedenen Aspekten oder in einem Prozess darzustellen. Scheitern und Neuanfang werden anschaulich in den zwei Schneelandschaften (»Winterlandschaft«, 1811; Schwerin, Staatliche Museen; »Winterlandschaft mit Kirche«, 1811; Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte). Eine über mehrere Jahre entstandene Reihe mit dem Motiv der Kreuzigung unterstreicht Friedrichs religiöse Ausrichtung (»Kreuz an der Ostsee«, 1815; Berlin-Brandenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten; »Kreuz im Walde«, um 1835; Stuttgart, Staatsgalerie). Seine symbolische Lichtregie findet Ausdruck in starken Hell-Dunkel-Kontrasten, die sich keiner bestimmten Tageszeit und Lichtquelle zuordnen lassen, so zum Beispiel in der »Landschaft mit Regenbogen« (1810; Essen, Museum Folkwang).

PATRIOTISCHE BILDER

Dass Friedrichs Bilder, im Gegensatz zu den geschichtlichen Szenen der Nazarener, von Gegenwartserfahrungen ausgehen, zeigen besonders seine Arbeiten zum Freiheitskrieg, in denen die Landschaft Träger gesellschaftlicher Aussagen wird. Die Bildsymbolik des »Chasseurs«, ist bereits für seine Zeitgenossen eindeutig: *»Einem französischen Chasseur, der einsam durch den beschneiten Tannenwald geht, singt ein auf einem Stamm sitzender Rabe sein Sterbelied [...]«*, so heißt es in der liberalen Tageszeitung »Vossische Zeitung« 1814. Deutliche Position bezieht der Patriot auch mit »Huttens Grab« (1823/24; Weimar, Staatliche Kunstsammlungen) oder mit »Kügelgens Grab« (1821–22; Deutschland, Privatsammlung), ein Bild, das er anlässlich der Ermordung seines Freundes Gerhard von Kügelgen malte. Auch unter der Regierung des Fürsten Metternich zeichnet er Figuren in der verbotenen altdeutschen, nationalen Tracht.

FIGUREN

Nach 1817–18 finden sich häufiger Figurenpaare, die in die Betrachtung der Landschaft versunken sind. Eine der bemerkenswertesten Arbeiten Friedrichs ist das Bild »Kreidefelsen auf Rügen« (1818; Sammlung Oskar Reinhart), für die er genaue Naturstudien in ein geometrisches Ordnungsgefüge montiert. Stabilisierende Elemente sind der goldene Schnitt und eine Variation des Triptychonschemas. Drei Figuren befinden sich am Rande einer Klippe: Friedrichs Gattin und zwei männliche Figuren. Die unterschiedlichen Blickrichtungen der männlichen Figuren – Friedrich als junger Mann (oder sein Bruder Christian) und als kniender Greis – betonen unterschiedliche, metaphorische Seherfahrungen: Der Blick »nach unten« konnotiert den dramatisch nahen Abgrund, der »in die Weite« Transzendenz.

Neu ist, dass Friedrich Staffagefiguren nicht zur Belebung der Landschaft aufstellt, sondern aus seinem persönlichen Umfeld nimmt und stellvertretend für den Betrachter zeigt. Ihre Haltung lässt sich auf »Pathosformeln« im Sinne des Kunsthistorikers Aby

Warburg (1866–1929) zurückführen, eine Gebärdensprache aus der Antike, die in der Renaissance wieder aufgegriffen wurde. Das Bild »Zwei Männer in Betrachtung des Mondes« (1819–20; Gemäldegalerie Neue Meister), gilt als eine der Ikonen der deutschen Romantik; auch hier stabilisiert eine absolute Bildordnung die Szene. Allgemein gilt es als Freundschafts-, Sehnsuchts- und Hoffnungsbild, als religiös, literarisch im Sinne der Romantik oder – aufgrund der altdeutschen Tracht – politisch. Abendstimmung, Bäume, Felsen und Vollmond verweisen auf Kontemplation und Meditation. Manche sehen in den Figuren Friedrich und seinen Schüler August Heinrich, andere interpretieren sie als doppeltes Selbstporträt (Friedrich stellt dieses Motiv sehr häufig dar).

In den wenigen Frauendarstellungen ist die Frau gleichberechtigte Partnerin und hat Zugang zu allen realen und ideellen Lebensbereichen (»Frau am Fenster«, 1822; Berlin, Nationalgalerie; oder in den beiden Pendantbildern »Zum Licht hinaufsteigende Frau«, um 1825; Greifswald, Pommersches Landesmuseum und »Hinabsteigende Frau mit Kerze«, um 1825; Privatsammlung). Besonders deutlich stellt der Künstler diese gemeinsame Lebensreise in der Komposition »Auf dem Segler« (1818; St. Petersburg, Eremitage) in Nahsicht und mit extrem angeschnittenem Bildrand heraus.

Das Bild »Wanderer über dem Nebelmeer« (um 1818; Hamburg, Kunsthalle) ist eines der monumentalsten Bilder Friedrichs und zugleich ein Denkmal. Der Maler hat einen Verstorbenen in eine fiktive Berglandschaft gestellt, die er aus früheren Naturstudien (aus der Sächsischen Schweiz, den böhmischen Kegelbergen) montierte. Im Sinne seiner Religionsphilosophie nutzt er das Naturelement Nebel, um den Betrachter anzuziehen und seine »Einbildungskraft« anzuregen.

ZYKLEN: TAGESZEITEN, JAHRESZEITEN, LEBENSALTER

Friedrichs Werk in seiner Gesamtschau ist geprägt von Zyklen, die von den Zeitenbildern Runges angeregt wurden. In frühen Folgen verbindet er Tages-, Jahres- und Lebensalter, in späten Folgen verschränkt Friedrich Naturzyklisches und Eschatologisches und lässt es zugleich eine Metapher der Weltentstehung und Schöpfung sein (Busch, 2003). Seine abstrakte Montagetechnik auf der Basis seiner Religionsphilosophie führt er weiter aus.

In dem sehr privaten Bild »Die Lebensstufen« (um 1834/35; Leipzig, Museum der bildenden Künste) zeigt er die Entwicklung des Menschen vom Kind (Mitglieder seiner Familie) zum Greis (Friedrich selbst) sowie Segelschiffe als Symbol der »Lebensreise«.

Friedrichs Zyklen erinnern an die Tradition der »Bilderbogen«, die in der zweiten Hälfte des achtzehnten und besonders im neunzehnten Jahrhundert weit verbreitet und beliebt waren. Sie dienten der Unterhaltung und Belehrung, ihre Themen waren allgemein verständlich; manche trivialen Motive hat Friedrich aufgegriffen und metaphorisch überhöht. In seinen frühen Arbeiten zeigt sich bereits seine Faszination an zeitgenössischen Melancholiedarstellungen und Schauerszenarien, am »delightful horror« des Erhabenen (z. B. »Auf einem Felsen sitzende Frau mit abgewandtem Gesicht« und »Studie einer Sense«, 1801; Mannheim, Kunsthalle; »Frau mit Raben am Abgrund«, um 1801–02; Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett). Neuere Untersuchungen sehen in Friedrichs Zyklen eine lehrhafte Ikonografie im Sinne lutherischer Bildprogramme.

Bereits 1803 entstehen Zyklen mit Jahreszeitendarstellungen in Sepiatechnik, auf deren Entwürfe er teilweise zurückgreift und sie modifiziert. Eine davon wurde 1808 von dem Naturphilosophen Gotthilf Heinrich Schubert gedeutet (Börsch-Supan). In den Bilderzählungen, deren Motive aufeinander verweisen, bestimmen Anfang und Ende den Ablauf in Raum und Zeit, natürliche Prozesse des Wachsens und Vergehens erhalten eine religiöse Dimension; die Blätter basieren auf einem austarierten, geometrischen Ordnungsgefüge, einzelne Motive der Zyklen finden sich auch in anderen seiner Bilder und Pendants. Zwischen dem ersten und dem letzten Blatt entwickelt der Maler die Spanne zwischen früh und spät, zwischen Motiven wie jung und alt, Frühjahr und Winter, Quelle und Fluss usw. Um 1816–18 entsteht eine Folge von vier Ölbildern, die Tageszeiten anhand von Meeresstränden, Häfen und der offenen See zeigen, 1820–21 führt Friedrich dieses Thema in vier Ölbildern mit den Sujets von Berg- und Flusslandschaften aus.

Der späte »Tages-, Jahreszeiten- und Lebensalterzyklus«, um 1826 entstanden (Hamburg, Kunsthalle – eine identische Folge soll 1834 entstanden sein), wird im gleichen Jahr auf der Akademieausstellung in Dresden vorgestellt. Die Folge ist auf sieben Blätter (Sepiazeichnungen in brauner Tusche und Bleistift) erweitert; sie erzählt, ebenso wie frühere Zyklen, Lebensgeschichte. Seiner Religionsphilosophie entsprechend, erweitert der Maler die Folge über den Raum und die Zeit des irdischen Daseins hinaus. Verbindende Elemente zwischen den einzelnen Blättern sind das Wasser (der Verlauf von der Quelle bis zum Meer), die Tageszeiten (der Lauf der Sonne), die Jahreszeiten und die Lebenszeit eines Paares. Er beginnt mit dem Blatt »Meer mit aufgehender Sonne«, einem Bild aus der Genesis. Es folgt der »Frühling«, eine Metapher für den Anfang des Lebens: Zwei Kinder spielen in der Morgensonne an einer Flussquelle. Der »Sommer« zeigt das Paar in einer hügeligen Wiesenlandschaft. In »Herbst«, einer Gebirgslandschaft, läuft das Paar an einem Sarg vorbei auf die entfernte Silhouette einer Kathedrale zu. In »Winter« sitzt das gealterte Paar vor einem offenen Grab. Die untergehende Sonne, eine Kathedralruine und zwei kahle Bäume symbolisieren die abgelaufene Lebenszeit, Meer und Horizont verweisen auf ein transzendentes Jenseits. Die beiden letzten Blätter sind auf Tod und Auferstehung bezogen: Zwei »Skelette in einer Tropfsteinhöhle« und zwei »Engel in Anbetung« in einem undefinierbaren Wolkenraum.

Unter den »dunklen« Bildern Friedrichs, die nach seiner Erkrankung entstehen, befinden sich bemerkenswerte Arbeiten wie die »Verschneite Hütte« (1826–27; Berlin, Nationalgalerie) oder das »Meeresufer im Mondschein« (1836; Hamburg, Kunsthalle). Sein Verhältnis zu Tod und Auferstehung wird in Arbeiten wie »Der Kirchhof« (um 1825–30; Bremen, Kunsthalle) oder »Friedhofseingang« (um 1830; Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister) deutlich, deren Bildstruktur auf der Gliederung eines Triptychons basiert.

Zu seinen faszinierendsten späten Arbeiten zählt »Das große Gehege bei Dresden«. In einem organischen, austarierten Bildgefüge, in dem Hyperbelkurven den atmosphärischen Eindruck des Schwebens akzentuieren, ist die Farbe in unterschiedlichsten goldgelben Tönen des Himmels über einer dunklen, braun-grünen Flusslandschaft Hauptausdrucksträger und Gestaltungsmittel. Der Rezipient wird über ein Geflecht von Wasser und Erdbänken (die Elbe) in den kurvigen Bildraum

hineingezogen, kommt aber nirgends an.

In der ersten Hälfte der 1830er-Jahre erweitert Friedrich seine Lichtregie mit von zwei Seiten ansichtigen Transparentbildern, die je nach Beleuchtung eine Szene als Morgen- oder als Abendlandschaft erscheinen lassen. Zum Beispiel erscheint die »Gebirgige Flusslandschaft« (um 1830–35; Kassel, Staatliche Kunstsammlungen) einerseits als Morgenansicht bei Auflicht, andererseits als Abendansicht bei Durchlicht. Der Maler wollte mit derartigen Inszenierungen eine Synästhesie von optischen und akustischen Effekten (Bild und Musik) erzielen und sie in einem speziell dafür eingerichteten Raum aufführen. Eine weitere Arbeit soll für den russischen Zarensohn entwickelt worden sein.

In den letzten Jahren Friedrichs entstehen einige eindrucksvolle, prägnante Sepien mit Symbolen des Todes, der Vergänglichkeit und der Hoffnung auf Erlösung wie »Sarg am Grab« (1836; Moskau, Puschkin-Museum) und »Eule am Grab« (um 1836–37; Moskau, Puschkin-Museum).

KRITIK UND KUNSTTHEORETISCHE NOTIZEN

Mit seinen Werken macht Friedrich deutlich, dass er sich nachdrücklich gegen klassizistische und italienische Moden seiner Kollegen, insbesondere gegen Josef Anton Koch, die Nazarener und das Biedermeier wendet. In einer Art fiktiven Rezension, die er im Auftrag des Kunstmäzens Johann Gottlob von Quandt (1787–1859) schreibt, den »Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern« (1830; Dresden, Kupferstichkabinett), finden sich auch wichtige kunsttheoretische Notizen von Friedrich selbst, u. a. zum »Tetschener Altar«, zum »Mönch am Meer« und der »Abtei im Eichwald«.

BILDNERISCHE STRATEGIE

Individuelle Facetten

Friedrich entwickelt eine ganz eigene künstlerische Variante innerhalb der romantischen Bewegung des 19. Jahrhunderts. Vor dem Hintergrund seiner Religionsphilosophie zeigt sein Werk individuelle Facetten, die einerseits – oft symbolisch verschlüsselt – auf zeitgenössische Ereignisse bezogen sind, andererseits auch in der bildlichen und literarischen Auseinandersetzung mit Kollegen bestehen. Er erweitert diese Bezüge in eine metaphorische Bildsprache mit Verweischarakter.

Bildbühne

Gegenüber dem zentralperspektivisch ausgerichteten Bildraum des 18. Jahrhunderts versperrt Friedrich dem Betrachter den Zugang zu ihm: Er versperrt die Bildbühne, gliedert sie in verschiedene Ebenen, Staffelungen und Strukturen. Es entsteht eine Spannung zwischen Immanenz und Transzendenz, die er durch eine gezielte, faszinierende Lichtregie und differenzierte Farbigkeit steigert. Dem Betrachter eröffnen sich gleichzeitig mehrere Wahrnehmungsräume.

Die Umsetzung seiner Religionsphilosophie zeigt sich in einem stabilen, exakt austarierten geometrischen Ordnungsgefüge auf der Basis von Goldenem Schnitt und

Hyperbelformen, von Symmetrien, Vertikalen und Horizontalen; manche Arbeiten lassen sich auf die Grundformen eines mittelalterlichen Triptychons zurückführen (Busch, Hofmann). Dieser Raster – und das macht sein Werk so modern – ist auf bildimmanente Gesetzmäßigkeiten einer abstrakten, geometrischen Bildordnung abgestimmt, die Transzendenz ermöglicht. Es entstehen nahezu abstrakte Arbeiten wie »Ziehende Wolken« (um 1821; Hamburg, Kunsthalle), »Mond über dem Riesengebirge« (1810; Weimar, Staatliche Kunstsammlungen) oder das doppelseitig gemalte Transparent »Gebirgige Flusslandschaft« (um 1830–35), das aufgrund seiner Technik als Tages- oder Abendszene sichtbar wird.

Abstrakte Montagetechnik

Friedrichs Arbeiten sind zeitgebunden, sie beziehen sich, mehr oder weniger verschlüsselt, auf aktuelles Geschehen, das er metaphorisch erweitert (z. B. »Kügelgens Grab«, das auf die Freiheitskämpfe Bezug nimmt). Seine Landschaften, die so authentisch wirken, hat Friedrich bildimmanenten Gesetzen entsprechend oft aus zeitlich und örtlich völlig verschiedenen, früheren Studien montiert. Nachgewiesen wurden einige seltene Adaptionen von Arbeiten von Kollegen, die er in seine Komposition montierte (»Watzmann« u. a.). Friedrichs Bild »Frau am Fenster« erinnert an Bildnisse Georg Friedrich Kerstings, eine gewisse Nähe lässt sich zu den Arbeiten des mit ihm befreundeten Carl Gustav Carus feststellen. Angeregt von dem Norweger Johan Christian Clausen Dahl entstehen einige faszinierende, abstrakte und intensive Farb-Licht-Studien in Öl, z. B. »Abend« (1824; Mannheim, Kunsthalle).

Friedrich kalkuliert die Wirkung seiner Arbeiten, indem er dem Betrachter mehrere Sehweisen innerhalb eines Bildes anbietet (offene Bildstruktur). Bereits zwei frühe Fenstersepien (1805–06) zeigen, dass die bildnerische Strategie des Malers durch starke formale und symbolische Kontraste wirkt (mittels Nah- und Fernsicht, durch den Kontrast von hell und dunkel, von Klarheit und Nebel, Innenraum und Außenwelt). Diese Gegenüberstellungen werden ins Symbolische erweitert: Einer real erkennbaren vorderen Bildzone wird eine in undefinierbarer Distanz sich befindende hintere kontrastiert, die eine unerreichbare, jenseitige, sphärische Zone andeutet. Friedrich erweitert diese »Mehraspektigkeit des Sehens« in der Gegenüberstellung von Bildern, indem er – wie in den Fenstersepien – ein Motiv aus verschiedenen Blickwinkeln heraus variiert oder in den Pendants verschiedene Inhalte (Scheitern und Hoffen, Morgen und Abend) gegenüberstellt. In größeren Serien und Zyklen dehnt er den zeitlichen und räumlichen Ablauf aus. Diese bildnerische Strategie entspricht seinem oben bereits zitierten Aphorismus über die Imagination und glaubhafte Wirklichkeit eines Gedächtnisbildes.

REZEPTION: REPUTATION UND INSTRUMENTALISIERUNG

Friedrichs Werk entsteht vor dem Hintergrund einer als zerrissen empfundenen Gegenwart. Um 1800 vollzieht sich ein gesellschaftlich bedingter Umbruch in der Kunst: Die Ideen der Aufklärung und die demokratischen Ideale der Französischen Revolution wirken auf ein breiteres Bürgertum. Es ist die Zeit Goethes, Schillers, Kants, August Wilhelm und Friedrich Schlegels, Alexander und Wilhelm von Humboldts, der

aufkommenden Wissenschaft, der Beobachtung von Naturphänomenen sowie einer neuen Auffassung von Religion und Naturphilosophie (Schleiermacher, Novalis). Der Bildungskanon des 18. Jahrhunderts wird abgelöst, die Landschafts- und die Porträtmalerei aufgewertet. Mit Johann Wolfgang von Goethes Farbenlehre (1809) sowie Philipp Otto Runge's Farben-Kugel (1810) wird die Farbe ein zentrales Ausdrucksmittel. In der Auseinandersetzung mit Friedrichs Werk (Ramdohrstreit, 1809) wird Landschaft zur führenden Gattung bei der Durchsetzung eines offenen Kunstbegriffs.

Mit dem aufkommenden Realismus, der Düsseldorfer Malerschule, einer breiteren Bildung des Bürgertums, der Weiterentwicklung der Naturwissenschaften, beginnender Industrialisierung und dem Aufkommen der Psychologie als Wissenschaft Ende des 19. Jahrhunderts gerät sein Werk und die Malerei der deutschen Romantik dann in Vergessenheit.

Mit jeweils verschiedenen ideellen und ideologischen Schwerpunkten wird das Werk von Friedrich im 20. Jahrhundert in Verbindung mit existenziellen Krisensituationen instrumentalisiert. Eine größere Öffentlichkeit lernt sein Werk um 1900 kennen – im Zuge einer Neubewertung und historischen Erforschung der Kunst des 19. Jahrhunderts durch Hugo von Tschudis »Die deutsche Jahrtausendausstellung. Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875« in der Königlichen Nationalgalerie in Berlin 1906. Die Sehweise des Impressionismus und vor allem die Bewegung des Symbolismus weckt ein Verständnis für Friedrichs Bildsprache. Seitdem gilt seine Kunst als sublim und wirkt auf Künstler des Expressionismus ebenso wie auf Surrealisten. Der Kunsthistoriker Andreas Aubert titelt 1915 eine erste Monografie gesellschaftspolitisch: »Caspar David Friedrich – Gott, Freiheit, Vaterland«. Im Nationalsozialismus wird der Maler im Sinne der damaligen Kunstideologie instrumentalisiert und daher in Deutschland nach 1945 lange nicht geschätzt. Friedrich und die Strömung der Deutschen Romantik werden mit der existenzialistisch geprägten Kunstströmung des späteren Informel in Zusammenhang gebracht. Der Primat des Sehens und der Empfindung, des »Äußeren Sehens und Inneren Schauens«, der Imagination und die Autonomie des Kunstwerks werden Kriterien für einen Neuanfang in der Bildenden Kunst.

Zunehmende Beachtung findet Friedrichs Werk seit der Ausstellung 1959 »The romantic Movement« in der Tate Gallery in London und gilt als der wichtigste deutsche Beitrag zur europäischen Romantik. Um 1980 zeichnet der amerikanische Kunsthistoriker Robert Rosenblum eine Entwicklungslinie von Friedrichs »Mönch am Meer« bis hin zur monochromen, transzendentalen Malerei eines Mark Rothko (1903–1970). Retrospektiven in der Tate Gallery London (1972), im Metropolitan Museum in New York (1991 und 2002), im Prado, Madrid (1992), vertiefen die Kenntnis über sein Werk. Eine Werkschau in Dresden und Hamburg anlässlich seines 200. Geburtstages macht Friedrich 1974 allgemein bekannt. Eine große Retrospektive 2006 in Essen und Hamburg zeigt seine internationale Wertschätzung.

Barbara Wucherer-Staar

Literatur

Primärliteratur

- Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, hg. v. Sigrid Hinz (Berlin ²1974)
- Caspar David Friedrich, unbekannte Dokumente seines Lebens, hg. v. Karl-Ludwig Hoch (Dresden 1985)
- Caspar David Friedrich: Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen. I. Äußerungen bei Betrachtung einer Slg von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern, bearbeitet von Gerhard Eimer in Verbindung mit Günther Rath (Frankfurt am Main 1998)
- Caspar David Friedrich: Die Briefe, hg. v. Herrmann Zschoche (Hamburg 2005)

Sekundärliteratur

- Helmut Börsch-Supan u. Karl Wilhelm Jähnig: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen (München 1973)
- Joseph Leo Koerner: Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt (München 1998)
- Wieland Schmied: Caspar David Friedrich (Köln, Neuausgabe 2002)
- Werner Busch: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion (München 2003)
- Empfindung vor Friedrichs Seelandschaft. Caspar David Friedrichs Gemälde »Der Mönch am Meer«, betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist, hg. v. Lothar Jordan u. a. (Frankfurt/Oder 2004)
- Jens Christian Jensen: Caspar David Friedrich. Leben und Werk (Köln 2004)
- Hilmar Frank: Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich (Berlin 2004)
- William Vaughan: Friedrich (London 2004)
- Helmut Börsch-Supan: Caspar David Friedrich (München ⁵2005)
- Werner Hofmann: Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit (München 2005)
- Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik, hg. v. Hubertus Gaßner (München 2006)

Weblinks

<http://bildarchiv.skd-dresden.de/skddb/Start.jsp> (Bildarchiv der Museen Staatliche Kunstsammlungen Dresden; in der »Galerie Neue Meister« lassen sich Bildmotive Friedrichs aufrufen)

<http://www.hamburger-kunsthalle.de/friedrich/index.html> (Seite zur Ausstellung »Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik« in der Hamburger Kunsthalle)

http://www.artcyclopedia.com/artists/friedrich_caspar_david.html (Verweist auf zahlreiche Museen mit Werken Caspar David Friedrichs)

<http://www.caspar-david-friedrich-gesellschaft.de> (Gedenk- und Forschungseinrichtung im Geburtshaus Caspar David Friedrichs)

Der Bezug der Infothek-Texte berechtigt nur zum persönlichen Gebrauch!

Wie gefällt Ihnen dieser Beitrag und was halten Sie von der Brockhaus-Infothek?

Wir freuen uns über Ihre Meinungsäußerung!

F. A. BROCKHAUS GMBH, POSTFACH 10 03 11, 68003 MANNHEIM

FAX: 06 21/39 01-406, E-MAIL: lexikon-auskunft@bifab.de

BESUCHEN SIE UNS IM INTERNET: www.brockhaus.de