

Friedrich, Caspar David, dt. Maler, Zeichner, Radierer, * 5. 9. 1774 Greifswald, † 7. 5. 1840 Dresden (begr. am 10. 5. 1840 auf dem Trinitatis-Friedhof Dresden-Johannstadt). Sechstes von zehn Kindern des Seifensieders und Lichtgießers Gottlieb Adolf F. und seiner Ehefrau Sophie Dorothea, geb. Bechly. Die Mutter ebenso wie mehrere Geschwister sterben früh. Traumat. Erlebnis durch den Tod des Bruders Johann Christopher, der ihn aus dem Wasser rettet und dabei selbst ertrinkt. Tod wird zentrales Thema von F.s Kunst. Das pommersche Greifswald ist bis 1815 schwed., und F. fühlt sich zeit lebens dieser Herkunft verbunden, wenn er auch ab 1798 durchgehend in Dresden lebt. F. lernt 1790–94 beim Greifswalder Universitätszeichenlehrer Johann Gottfried Quistorp und kopiert nach dem Standardvorlagewerk von Johann Daniel Preißler (hrsg. 1728–31). Da Quistorp auch Mathematiker und Baumeister war, lernt F. schon hier Perspektive und Entwurfszeichnungen. Quistorp dürfte ihm empfohlen haben, an die nach Pariser Vorbild organisierte Kopenhagener KA zu gehen, die als ein europ. Zentrum der Perspektivlehre galt. F. studiert dort von 1794–98, absolviert die Freihandzeichenklasse, die Gips- und Modellklasse, lernt u. a. bei dem klassizist. Akad.-Dir. Nicolai Abraham Abildgaard. Doch in Kopenhagen spielt auch die Lsch. eine bes. Rolle. F. wird hierbei v.a. von Jens Juel, Christian August Lorentzen und Erik Pauelsen beeinflusst. Lsch.-Zchngn und Aqu. entstehen. F. pflegt den Kontakt zu dän. Künstlern durchgehend, auch später in Dresden (er wird mehrmals besucht von Johann Ludwig Lund und korrespondiert ab 1799/1800 mit

ihm bis 1821; Lund vermittelt 1816 die Begegnung mit Christoffer Wilhelm Eckersberg in Dresden; ab 1813 besteht auch Kontakt zum dän. Philosophen F. C. Sibbern und zum dän. Dichter und Wissenschaftler Henrich Steffens, 1817 zum Schriftsteller Pedder Hjort). Am 5. 5. 1798 kehrt F. aus Kopenhagen nach Greifswald zurück, verweilt dort nur kurz, um sich dann einige Monate in Berlin aufzuhalten. Hier wahrsch. Kontakt zum Greifswalder Jugendfreund, Buchhändler und Verleger Georg Andreas Reimer. Denkbar ist bereits hier beider Kontakt zu Friedrich Schleiermacher, der in den Sommermonaten 1798 seine Reden „Über die Religion“ konzipierte, die von größtem Einfluß auf F. gewesen waren. Reimer, der 1818 bei einem Besuch mit Schleiermacher in Dresden den Kontakt zu F. erneuert, besaß nach 1820 mit über 30 Gem. die größte Slg von F.-Bildern, die je existiert hat. Sept./Okt. 1798 läßt F. sich auf Dauer in Dresden nieder. Auf den Reisen in die Heimat 1801, '06, '09, '15, '18 und '26 dürfte er jeweils auch kurz in Berlin Station gemacht haben, doch überliefern die Quellen keine Details. F. schreibt sich noch 1798 zum Akt-Stud. an der Dresdner Akad. ein. 1799 stellt er auf der Akad.-Ausst. Lsch. in Wasserfarben aus. Er studiert bes. die Dresdner Lsch.-Kunst von Adrian Zingg, versucht sich wie dieser in der Rad., v.a. aber orientiert er sich an dessen Sepia-Zchngn, z.T. große, bis zu einem Meter breite Bll. in hochdifferenzierter tonaler Braunabstufung der Sepiafarbe. Voraussetzung dafür sind F.s beide ersten Rügenreisen des Jahres 1801 (Juni und Aug.), bei denen er eine Fülle panoramartiger Bleistiftumriß-Zchngn mit Ansichten Rügens anfertigt, die über Jahre Vorlagen für seine allg. beliebten Sepien bleiben. Sie wurden z.T. später von Carl Friedrich Thiele in Aquatinta-Rad. reproduziert (1821). Studien in Dresden und Umgebung ergänzen das Repertoire, ebenso bereits ab 1799 nahsichtige Baum-, Pflanzen- und Steinstudien. 1801 erste Begegnung mit Philipp Otto Runge in Greifswald, die ab 1802/03 in Dresden vertieft wird, wo Runge an seinen „Tageszeiten“ arbeitet, die F.s ab 1803 entstehende *Jahreszeiten*-Zyklen beeinflussen. Dresden ist zu diesem Zeitpunkt ein Zentrum der lit. Romantik, zu Ludwig Tieck etwa besteht ab 1802 enger Kontakt, nachdem F. im Frühjahr von Greifswald aus noch einmal auf Rügen gewandert war. Ab 1803 hat F. eine Sommerwohnung in Loschwitz, er zeichnet weiter Sepien und erobert sich die Sächs. Schweiz. 1805 beginnt die langjährige Freundschaft mit dem Maler Gerhard von Kügelgen. Zwei im Aug. 1805 zu Goethes Weimarer Preisaufgaben geschickte Zchngn werden überraschend prämiert, obwohl sie mit dem gestellten Thema nichts zu tun haben (*Prozession bei Sonnenaufgang; Sommer-Lsch. mit abgestorbener Eiche*). Von da an ist Goethe an F. interessiert, kauft später für Weimar mehrere seiner Bilder, fordert ihn 1816 auf, Wolkenbilder für ihn zu malen, was F. ablehnt. Goethe hofft, F. aufgrund von dessen genauer Naturbeobachtung aus dem Romantikerkreis herauslösen zu können. Goethes Kunstdatlas Meyer hatte schon früh F.s atmosphär. Darst. gelobt. Tatsächlich existiert von 1806 ein Skizzenbuch F.s

mit sorgfältigen Wolken-Zchnn nach den Empfehlungen von Pierre Henri de Valenciennes' Traktat „Éléments“ von 1799/1800, das bereits 1803 auf Deutsch erscheint und von größtem Einfluß auf F. gewesen ist (z.B. in den Anweisungen zum Nebelmalen). 1805/06 entstehen seine berühmten, mehrfach ausgestellten Fensterseprien, die so etwas wie eine kunsttheoret. Grundlegung seiner Kunst darstellen. 1806 weitere Reise nach Neubrandenburg, Greifswald und Rügen. Bekanntschaft mit dem Naturphilosophen Gotthilf Heinrich von Schubert. Erst 1806/07 beginnt F. mit der regelmäßigen Ölmalerei, die feine Lasurtechnik dürfte von der Sepiatechnik beeinflusst sein. Kleine Nebel-Lsch. entstehen. 1807 und '08 Reisen nach Nordböhmen. Der *Tetschener Altar* entsteht 1807/08, er löst eine vehemente Kritikerdebatte aus (sog. Ramdohr-Streit) und wird zum entscheidenden romant. Programmbild. Ursprünglich vorgesehen für den schwed. König Gustav Adolf IV., auf den er seine Hoffnungen als letzten verbliebenen Gegner Napoleons nach dessen Besetzung von Dresden und Pommern setzt, sieht er in ihm eine Reinkarnation des großen Protestantenfreesers Gustav Adolf II. und fühlt sich mit Gustav Adolf IV. in den protestant.-pietist., auch von Herrnhutertum geprägten Glaubensüberzeugungen verbunden. Im Tetschener Altar, in dem sein Gegner, der Kammerherr von Ramdohr, die Lsch. gänzlich unstatthafterweise auf die Altäre kriechen sah, revoltiert F. gegen alle klass. Lsch.-Auffassungen, was Aufbau, Perspektive und Gattungsverständnis angeht. Das Bild wird schließl. für Graf und Gräfin von Thun und Hohenstein gemalt und kommt in Schloß Tetschen im Schlafzimmer der Gräfin zur Aufstellung, nachdem F. es altarbildmäßig inszeniert und Weihnachten 1808 in Dresden öff. in einer privat organisierten Ausst. vorgestellt hat. Nach den Angriffen Ramdohrs verteidigen ihn 1809 in ausführl. Texten seine Freunde, der Maler Ferdinand Hartmann, der Maler Gerhard von Kügelgen, der Literat Christian August Semler und General Otto August Rühle von Lilienstern. Für die gräfl. Auftraggeber malt F. auch ein Bilderpaar zur Hochzeit 1808 mit Riesengebirgs-Lsch., die trotz des freudigen Anlasses doch auf die Vergänglichkeit alles Irdischen und die einzig mögliche Tröstung nach dem Tode verweisen. Pendants gab es schon unter F.s Sepien, und Pendantbilder wird er sein ganzes Leben verfolgen, nicht selten antwortet dabei in dialekt. Weise das zweite auf das erste Bild. Am ausgeprägtesten ist das 1808/10 bei dem *Mönch am Meer* und der *Abtei im Eichwald* der Fall. Der *Mönch am Meer*, ein zumindest viermal grundlegend überarbeitetes Bild, dessen Vokabular immer mehr reduziert wurde, bis Strand, Mönch, Meer und Himmel übrigblieben, ist das vielleicht radikalste Bild der Kunstgeschichte bis zu diesem Zeitpunkt. Zu dem 1810 in der Berliner Akad. ausgestellten Bild bemerkt Heinrich von Kleist, es sei, „wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären“, Brentano sieht im „Mönch“ eine Sehnsucht ausgesprochen, der jedoch ein Abbruch getan werde. Kleist dagegen wertet es in Kants Sinn als ein erhabenes Bild, wo der Mensch

das Überwältigende aufgrund seiner pathet. Selbstüberhebung, nach Kant aufgrund seiner Verstandesleistung, ertrage. Für F. jedoch scheitert der Mensch angesichts der übermächtigen Natur Gottes in seinem Drange, wie er in einem später wieder entdeckten Text zum „Mönch“ formuliert hat. Demütige Selbstbeschränkung bleibt ihm und die im zweiten Bild, der „Abtei“, ausgesprochene Hoffnung, im Durchgang durch den Tod zum ewigen Leben zu kommen. Diese Hoffnung bringt F. ästhet. zur Anschauung. Während der „Mönch“ als Bild ordnungslos ist, ist der „Abtei“ ein hochdifferenziertes Ordnungsgesetz eingeschrieben, bestehend aus Mittelachsbetonung, Goldenem Schnitt und Hyperbelform, die F. im Sinne romant. Mathematik eines Novalis und v.a. Schleiermacher als Idealform zur Verkörperung des Unendlichen versteht, da die Arme der Hyperbel sich ihren Asymptoten unendlich annähern, ohne sie je zu erreichen. Ebenso ist es um das Streben des Menschen zu Gott bestellt. Dieses protestant. Grundmodell der auf Erden nicht mögl. Glaubensgewißheit, der nur die Hoffnung bleibt, findet in F.s Bildformen immer wieder Ausdruck. 1809 – der „Mönch“ ist bereits begonnen, die „Abtei“, obwohl sie eher fertig sein wird, noch nicht – ist F. wieder in Neubrandenburg, er macht v.a. Eichenstudien, die er schon für die „Abtei“ genutzt, aber auch in späteren Bildern verwenden wird. Der Vater stirbt. 1810 wandert F. mit seinem jüngeren Kollegen Georg Friedrich Kersting, der auch in Kopenhagen studiert hat, durch das Riesengebirge. Resultat ist 1810/11 der *Morgen im Riesengebirge*. Kersting dagegen malt mehrere Darst. von F. im Atelier, die ostentativ die Friedrichschen geometr. Strukturverfahren vorführen. Im Herbst 1810 – der „Mönch“ und die „Abtei“ stehen noch auf der Staffelei – besuchen nacheinander Johanna Schopenhauer, Friedrich Schleiermacher, Goethe und der Buchhändler Karl Friedrich Frommann F.s Atelier und berichten von dem, was sie gesehen haben. Auf der Berliner Ausst. kauft der preuß. Kronprinz die Bilder, am 13. 10. 1810 erscheint der von Kleist stark überarbeitete Aufsatz von Brentano in den Berliner Abendblättern, am 12. Nov. wird F. zum auswärtigen Mitgl. der Berliner Akad. gewählt. Vieles spricht dafür, daß es Schleiermacher gewesen ist, der, im Minist. für die Berliner Kunst-Ausst. zuständig, F. überredet hat, die Bilder, noch dazu verspätet, in die Berliner Ausst. zu schicken. 1811 unternimmt F. eine Harzreise, er besucht Goethe in Jena. 1812 erwirbt Friedrich Wilhelm III. den *Morgen im Riesengebirge*. F. beginnt Bilder zum Freiheitskrieg zu malen, lernt 1813 Ernst Moritz Arndt kennen, weicht während der frz. Besetzung Dresdens ins Elbsandsteingebirge aus. 1814 nimmt er mit dem *Hermannsgrab* und dem *Chasseur im Walde* an der patriot. Ausst. zur Feier der Befreiung Dresdens teil. Im Sommer 1815 ist er erneut in Greifswald und unternimmt die fünfte Rügenreise. Er wird am Projekt der Ausgestaltung der Greifswalder Marienkirche beteiligt. Auf Rügen zeichnet F. die Kreidefelsen (Klein Stubbenkammer), worauf er beim *Kreidefelsen auf Rügen* (um 1818) zurückgreifen wird. 1816 ist er Mitgl. der Dresdner Akad. mit relativ geringem Gehalt.

1817 lernt F. Carl Gustav Carus kennen, der, als Amateur, sein Schüler wird und ihn ärztl. betreut. F. liefert Entwürfe für die Innenausstattung der Marienkirche in Stralsund, die seine Ausb. für den archit. Entwurf zeigen. Anfang 1818 heiratet er Caroline Brunner, bis 1824 bekommen sie drei Kinder. Im Sommer 1818 unternehmen sie ihre Hochzeitsreise zu Verwandten in Neubrandenburg, Greifswald und Wolgast. Das große Aqu. mit F.s Fam.-Mitgl. auf dem Marktplatz von Greifswald entsteht, vielleicht F.s einzige später entstandene Vedute. F. zeigt seiner Frau Rügen. Im Sept. sind sie wieder in Dresden. F. lernt den norweg. Maler Johan Christian Clausen Dahl kennen, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verbinden wird. Es entsteht der *Wanderer über dem Nebelmeer*, ein Bild, das für die Forsch. den deutlichsten Beleg dafür liefert, daß ein Gutteil seiner Bilder als sublim verstanden werden muß. Zweifel sind angebracht, bei diesen wie bei allen anderen als erhaben gedeuteten Bildern. Der „Wanderer“ montiert eine Fülle seiner direkten Naturstudien: Der Felsen, auf dem der Wanderer steht, stammt vom Fuße der Kaiserkrone in der Sächs. Schweiz, wie eine Zeichnung von 1813 belegt. Die hochgestaffelten Bergschichten zeigen den Gamrich b. Rathen, den Wolfsberg b. Krippen, rechts den Zirkelstein, schließl. einen der böhm. Kegelberge. Das heißt, F. nutzt zu versch. Zeiten aufgenommene Natur-Mon. und fügt sie, geometr. Formen und Gesetzen folgend, einem abstrakten, allein bildbedingten Ordnungsgefüge ein. Ungewöhnl. ist die große pathet. Figur beim „Wanderer“, zu rechtfertigen scheint sie für den demütigen F. nur, wenn es sich, wie man vermutet hat, um einen bereits Verstorbenen handelt, dessen Gedenken also angesichts der Allmacht der Natur berufen wird. Ähnlich verhält es sich beim ebenfalls zu diesem Zeitpunkt entstandenen *Kreidefelsen auf Rügen*. Wieder greift F. auf genaue Naturstudien zurück, instrumentalisiert sie jedoch nach abstrakten Gesetzen neu. So schneidet das Meer am tiefsten in den Kreidefelsen an der Stelle, wo die linke Senkrechte des Goldenen Schnitts ihren ästhet. Ort hat. Und obwohl der Kreidefelsen von dem mit F. wohlvertrauten Pfarrer und Dichter Gotthard Ludwig Theobul Kosegarten (F. hat mehrfach bei ihm in Altenkirchen auf Rügen übernachtet) als bes. erhaben besungen wird, konterkariert F. dies, indem er den auf die Knie gegangenen Reisenden, wohl F. selbst, ängstl. über den Rand des Felsens schauen läßt. Links ist vermutl. F.s Frau, rechts der Bruder in alt-dt. Tracht dargestellt, die zu tragen an der Dresdner Akad. seit dem E. der Freiheitskriege verboten war und die F. ständig dennoch weiterhin in seinen Bildern zeigt. So kombiniert er in diesem Bild zwei Blickerfahrungen: die ängstl. in die Tiefe und die in der Ferne zur Ruhe kommende durch den Bruder. Damit ist nicht Pathos, sondern Reflexion der Sichtweisen thematisiert. In den Jahren nach den Freiheitskriegen hat F. sich noch einmal festigen können. Er fertigt Studien von Figuren in alt-dt. Tracht auf Pauspapier zur direkten Übertragung ins Gemälde. Viel spricht dafür, daß sie, bei F.s Unsicherheit im Figürlichen, unter Benutzung opt. Hilfsmittel entstanden. Ferner entsteht eine Reihe klei-

ner See- und Schiffsbilder, bei denen er seine abstrakten Strukturierungsprinzipien noch einmal zuspitzt. Bei der *Frau am Meer* z.B. fällt die Horizontlinie mit der unteren Waagerechten des Goldenen Schnittes zusammen, der Felsen von Kap Arkona auf Rügen markiert genau die halbe Bildbreite, und die wie an einer Perlenkette gezogenen Segelschiffe bilden mit ihren Mastspitzen eine aufsteigende, mit den Schiffsrümpfen eine absteigende Hyperbel. So winzig die Bilder sind, etwa 20 × 30 cm, durch die prävalente Bildordnung haben sie einen großen Atem. Radikal auch die Ausschnitthaftigkeit von *Auf dem Segler*, ebenfalls um 1818. Dem Fragmentarischen der nahen Wirklichkeit wird die Horizontvision der Kathedralbauten, als handele es sich um ein schwebendes himml. Jerusalem, als Zukunftsvision gegenübergestellt. Das sich an den Händen haltende Paar, mit Sicherheit F. und seine Frau, ist in ein absolutes Ordnungsgerüst gebracht: ihrer beiden Augenhöhe ist durch die untere Senkrechte des Goldenen Schnittes markiert, exakt in der Mitte zw. ihren Köpfen verläuft die linke Senkrechte dieses ästhet. befriedigenden Teilungssystems. So ist die Bindung der beiden auf ewig gestiftet. 1819 malt F. eine der Ikonen der dt. Romantik *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, auch hier ist die Bildordnung absolut, es ist ein Freundschafts-, ein Sehnsuchts-, ein Hoffnungsbild, das polit. oder relig. und zuletzt als sinnoffen im Sinne romant. Lit.-Theorie gedeutet wurde. Damit ist ein zentrales Problem der F.-Forsch. markiert. Gibt es Kriterien für eine objektiv nachvollziehbare Sinnlektüre? Offenbar gibt es nur im Detail studierte Naturpartikel, die einer ästhet. Ordnung integriert werden. Deren Nachvollzug durch den Betrachter eröffnet Reflexionsräume, die Ordnung bestimmt nicht definitive Sinnsetzung. Die Richtung, in der die Bedeutung zu suchen ist, wird angegeben, nicht das Ziel. 1820 wird F. von Peter von Cornelius besucht, der die *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* auf der Staffelei sieht und indirekt in seinem Bericht von diesem Besuch das Zeichenproblem F.scher Sinnsetzung bestätigt. F. zieht in diesem Jahr mit seiner größer gewordenen Fam. in eine nahe gelegene größere Wohnung, An der Elbe 33. Sein kahles Atelier, in dem ihn nichts vom Prozeß der Bildschöpfung ablenken soll, richtet er bis in die Klapppläden der Fenster zur Erzeugung des indirekten Malerlichtes wieder so ein wie zuvor. Das Prinzip seiner Bildproduktion bleibt bis zum Schluß erhalten. Im Dez. erhält er Besuch von Großfürsten Nikolaus von Rußland, des späteren Zaren Nikolaus I., der durch seinen Agenten Žukovskij Bilder von F. ankaufen läßt. Vasilij Andreevič Žukovskij lernt bei F. Zeichnen, offenbar v.a. auch die Verwendung opt. Hilfsmittel. Über Žukovskij wird der Zarenhof später F.s verarmte Fam. unterstützen. 1822 entsteht das Bilderpaar *Der einsame Baum* und *Der Mondaufgang am Meer*, eine Morgen- und eine Abendsszene, bei der das Abendlicht im Scheitel der sich tiefenräuml. entfaltenden Himmelshyperbel den aufgehenden Mond zeigt. Zwei Frauen am Ufer und ein älterer Mann auf großen rundgewaschenen Felsbrocken Rügens erwarten die Ankunft zweier großer visionärer

Segelschiffe, von denen das vordere sein Segel ins Innere der Himmelshyperbel streckt, in dem sich – in gleichem Abstand vom Mond – auch die Köpfe der beiden Frauen befinden. Derartige Konstruktionen, die dem Bild einen fortdauernden Schwebecharakter verleihen und darauf zielen, über das bloße Abbild hinauszudeuten, zeichnen viele Bilder im Spätwerk F.s aus. Ein unmerklicher Sog bei völliger reflexiver Stille eröffnet den Betrachtern Denk- und Fühlräume. 1823 kehrt Dahl mit einer Fülle von Ölskizzen aus Italien zurück und zieht ins Haus F.s An der Elbe 33 ein. Sie stellen mehrfach zusammen aus, bekommen gemeinsame Aufträge. Für kurze Zeit läßt sich F. 1824 dazu verleiten, selbst Naturölskizzen zu malen, doch nimmt er bald wieder davon Abstand, weil er in ihnen aufgrund der mangelnden künstler. Ordnungsvorgabe keine vollgültigen Kunstwerke sieht. Carl Blechen, auf dem Weg nach Italien, besucht Dahl und F. und wird stark von Dahls Ölskizzen beeinflusst. 1824 zum außerordentl. Prof. an der Dresdner KA berufen, wird er allerdings dann nicht Nachfolger des verstorbenen Landschaftsmalers Johann Christian Klengel; offenbar gibt es nach wie vor Vorbehalte wegen F.s polit. Position, da er von seinem Bekenntnis für die Ideale der Freiheitskriege nicht läßt. 1823/24 entsteht *Das Eismeer*, oft verwechselt mit dem verschollenen Bild der *Geschweiferten Hoffnung*, das der Kunstförderer und -theoretiker Johann Gottlob von Quandt in Auftrag gegeben hatte, eben der Quandt, für den F. später ausführl. Gem.-Beschr. verfassen wird. Er wollte offenbar ein nordisch-erhabenes Bild von F. und es einem als schön verstanden ital. Bild von Johann Martin von Rohden gegenüberstellen. Von daher hat man immer auch *Das Eismeer* als Verkörperung des Erhabenen verstanden, was angesichts der kalte-starreren, sich auftürmenden, übermächtigen Eisblöcke richtig ist, doch opt. Brüche zw. Vordergrundebene und eigentl. Auftürmung verweigern die ungebrochene An-eignung des Bildes; es vermitteln allein wieder ästhet. Hilfen: Die Spitze des gewaltigen Eiszackengebildes markiert die linke Senkrechte des Goldenen Schnittes, doch das Verhältnis von Gegenstand und Bildordnung bleibt widerständig, eine Aufhebung und damit ästhet. Erhebung über den Gegenstand wird verweigert. Das beläßt das „Eismeer“ in seiner Unnahbarkeit. 1824/25 erkrankt F. wiederholt und für längere Zeit. Im Sommer 1826 von der Akad. beurlaubt, begibt er sich zur Erholung auf die siebte Rügenreise. In der Folgezeit verschlechtert sich sein Gesundheitszustand zusehends, zu einer erneuten Kur fährt er 1828 nach Teplitz in Böhmen, ein weiterer Kuraufenthalt in Teplitz folgt 1835, ermöglicht durch Ankäufe des russ. Zaren. In diesem Jahr erleidet F. einen Schlaganfall mit teilweiser Lähmung der rechten Hand. Die Zeichn. die er in Teplitz anfertigt, zeigen einen unsicheren Strich. 1836 verschlimmert sich die Krankheit, er erholt sich bis zum Tod nicht mehr. – In den letzten Jahren stellt F. verstärkt auch außerhalb von Dresden aus: 1826 und '31 im KV Hamburg, 1829 im KV Bremen, 1833 und '37 in Königsberg. Auf den Dresdner Akad.-Ausst. stellt er vermehrt auch ältere Bilder aus. Dennoch

gelingen im Spätwerk noch höchst ungewöhnl. Werke. Neben den kleinen von Dahl angeregten Ölskizzen malt F. 1824 große repräsentative Hochgebirgs-Lsch.: 1824 das 1945 vernichtete sog. *Hochgebirge*, das schon im Jahr der Entstehung von Georg Andreas Reimer gekauft wird. Wie auch der folgende berühmtere *Watzmann* von 1824/25 basiert das eigtl. Bergmassiv in Mittel- und Hintergrund dieses Gem. ungewöhnlicherweise auf Zeichn. befreundeter Künstler, das *Hochgebirge* auf einer 1821 datierten Zeichnung von Carus, der *Watzmann* auf einer aquarellierten, 1820 dat. Zeichn. seines früh verstorbenen Lieblingsschülers August Heinrich, den wir auch als F.s Begleiter auf *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* vermuten dürfen. Beide Male komponiert F. einen radikal von den örtl. Gegebenheiten abweichenden Vordergrund hinzu. Den Bildern haftet etwas Ostentatives, gar Kaltes an, was nicht nur am Gegenstand liegt. Offenbar verfolgen beide Bilder eine programmat. Absicht: Sie sind gegen die Lsch.-Auffassung des Deutschrömers Joseph Anton Koch gerichtet, der in seinen Alpenbildern, z.B. im berühmten „Schmadribachfall“, in atmosphär. Klarheit die Dinge übereinander staffelt, zudem der Lsch. im Vordergrund belebte Staffage und motiv. Vielfältigkeit beigelegt, somit „varietas“ um jeden Preis sucht. F. dagegen kehrt die Kahlheit und gänzliche Verlassenheit, die Unnahbarkeit des Gebirges hervor und macht es damit einerseits zum Ausdruck ertümlischer, die geolog. Struktur betonender Natur, andererseits zu einer Metapher für Todeskälte. Kein Mensch verliert sich in diesen drohenden oder kalt klaren Bereich. Schwer zu dat. sind F.s späte Jahreszeitenzyklen in Sepia. Der Hamburger Zyklus dürfte 1826 zu dat. sein, F. greift, wie so oft, auf alte Entwürfe, hier wohl auf den Zyklus von 1803, zurück und spinnst sie weiter. In dieser Folge verschränkt er Naturzyklisches und Eschatologisches und läßt es zugleich eine Metapher der Weltentstehung, der Schöpfung sein. F.s Gemüt scheint sich im Alter zusehends zu verfinstern, mehr noch als zuvor kreisen seine Themen um Tod, die Auferstehungshoffnung scheint ferner. Direkt greifbar ist sie noch beim *Kirchhof*, der in die zweite Hälfte der 20er Jahre zu datieren ist. Zwar versperren Mauer und Tor den Zugang zum Kirchhof, doch durch die Ritzen des Lattentores und um den Mauerkranz glänzt das Abendlicht, und die Kirchturmspitze mit der goldenen Kugel strebt in den blauen Himmel. Eine hochkomplexe formalästhet. Strukturierung erhebt den scheinbar simplen und unattraktiven Gegenstand gegen seine Erscheinung zum Hoffnungsträger. Gelegentl. gibt es auch noch in den 30er Jahren Ausnahmen von der düsteren Melancholie, die v.a. extrem dunkle, kaum zu durchdringende nächtl. Meerbilder hervorbringt, bei denen Leben und Hoffnung schier erstickt scheinen, wie im Hamburger *Meesufer im Mondschein* von 1836, das noch dazu die für F. gewaltigen Ausmaße von 1,34 m × 1,69 m besitzt. Hier helfen auch die Mondscheinspiegelungen auf dem Wasser kaum noch. Anders dagegen das kleine *Abendstern*-Bild im Frankfurter Goethe-Mus., zw. 1830 und '35 zu datieren. Mutter, Tochter und voraus-

laufender Sohn erblicken hinter einem schon überschatteten Sturzacker das im Abendlicht liegende Dresden mit seinen noch fernen Kirchtürmen, darunter die Frauenkirche, aber ohne Laterne. Genau an diesem Punkt jedoch schneiden sich die Hauptlinien des Goldenen Schnittes, die untere Waagerechte und die rechte Senkrechte. Nach kath. Überzeugung materialisiert sich für den Gläubigen über die Laterne das in den Kirchenraum dringende göttl. Licht, Gottes Anwesenheit wird anschaulich. Für den protestant. F. dagegen gibt es keine derartige Vermittlungsform, nur angesichts der Natur selbst scheint göttl. Hoffnung auf, als eine Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod. Zwei absolute Höhepunkte kennzeichnen Friedrichs Spätwerk: *Das große Gehege* (Ostragehege; um 1832) und die sehr persönl. *Lebensstufen* (um 1834/35). Die kuhäugige Konvexwölbung des *Großen Geheges*, die auf die leichte Wolkenwölbung des Himmels antwortet, mag durch eine Linse gesehen sein, doch kann sie die auf Dauer gestellte Schwebeerfahrung vor dem Bild weder erklären noch aufheben. Die *Lebensalter*, auf denen wohl der altersschwache F. in Rückenfigur über vier Fam.-Mitgl., darunter offensichtl. sein jüngstes Kind Gustav Adolph mit der schwed. Fahne, auf das Meer schaut, auf dem sich fünf Schiffe dem Ufer nähern; man mag sie auf die Fünffzahl der Fam. beziehen und in ihnen Verkörperungen der Lebensreise sehen. Wie beim *Großen Gehege* ist der unterschiedl. stark goldgelb überströmte Himmel der wirkl. Träger des Ausdrucks und damit des eigtl. Sinns. In der ersten Hälfte der 30er Jahre hat F. eine Reihe von Transparentbildern gemalt, 1830 wohl angeregt durch Žukovskij und gefertigt v.a. für den russ. Thronfolger Alexander. Selbst wenn die Transparente einer spieler. Mode entstammen, so sind sie doch in ihrer Licht-Schatten-Konfrontation Reflexionsgegenstände für Werden und Vergehen. Im übrigen sollte man das bis heute dem F.-Schüler Ernst Ferdinand Oehme zugeschr. und um 1832 zu datierende Transparent mit der *Ruine Obyin bei Mondschein* (Halle, Staatl. Gal. Moritzburg) wieder an F. zurückgeben – es weist alle Strukturmerkmale in der abstrakt-kompositor. Anlage auf, die so gut wie alle Bilder F.s seit den Fenstersepien von 1805/06 und dem Sommerbild von 1807, einem der ersten Öl-Gem., auszeichnen. Zw. 1829 und 1831 hat F. im Auftrage von Johann Gottlob von Quandt ausführl. Ausst.-Besprechungen vorgenommen, die als Handschrift im Dresdner Kpst.-Kab. erh. sind (krit. Ed. 1999). Sie stellen neben frühen Bemerkungen zum *Tetschener Altar* und zum *Mönch am Meer* und der *Abtei im Eichwald* F.s expliziteste kunsttheoret. Äußerungen dar. Sie sind deutlich antiklass., antital. und v.a. gegen Joseph Anton Koch und die Nazarener gerichtet. ▣ WV siehe Börsch-Supan/Jähniq, 1973. ▣ F. Wiegand (Ed.), Aus dem Leben C. D. F.s, Geschwisterbriefe, Greifswald 1924; H. Börsch-Supan/K. W. Jähniq, C. D. F., M. 1973, 62–221; S. Hinz (Ed.), C. D. F. in Briefen und Bekenntnissen, B. 1984; K.-L. Hoch (Ed.), C. D. F., unbek. Dok. seines Lebens, D. 1985; P. Maisak, Pantheon 48:1990, 66–88; C. D. F., Krit. Ed. der Schr. des Künstlers und seiner Zeitzeugen, I: Äußerungen bei

Betrachtung einer Slg von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern, bearb. G. Eimer (Frankfurter Fundamente der Kunstgesch., 16), Ffm. 1999. ▣ ThB12, 1916. *Boetticher* I. 1, 1891 (Repr. 1948); *Müller/Singer* I, ⁶1922; *Kindler*, ML II, 1965; LDK I, 1968; *Bauer*, GEM III, 1976; *Weilbach* II, 1994; DA XI, 1996; *Bénézit* V, 1999; *Schweers* I, 2002. – W. Wolfradt, C. D. F. und die Lsch. der Romantik, B. 1924; K. Lankheit, Dt. VjSchr. für Lit.-Wiss. und Geistes-Gesch. 24:1950, 129–143; H. Börsch-Supan, Die Bild-Gest. bei C. D. F., M. 1960; *id.*, ZKW 19:1965, 63–76; S. Hinz, C. D. F. als Zeichner, Greifswald 1966; W. Sumowski, C. D. F.-Stud., Wb. 1970; H. Börsch-Supan, BurlMag 114:1972, 620–630; H. Börsch-Supan/K. W. Jähniq, C. D. F. Gem., Druckgraphik und bildmäßige Zchnng, M. 1973; W. Geismeyer, C. D. F., L. 1973; M. Brötje, Jb. der Hamburger KS 19:1974, 43–88; G. Eimer, *ibid.*, 37–42; P. Märker, Gesch. als Natur. Unters. zur Entwicklungsvorstellung bei C. D. F., Diss. Kiel 1974; C. D. F. 1774–1840 (K Hamburger KH), M. 1974; C. D. F. Das gesamte graph. Werk, M. 1974; R. Rosenblum, Mod. paint. and the Northern Romantic trad. F. to Rothko, Lo. 1975; H. Börsch-Supan, MüJb, 3. F., 27:1976, 199–222; B. Hinz u.a., Bürgerl. Revolution und Romantik. Natur und Ges. bei C. D. F., Gießen 1976; K. Speth, Aurora. Jb. der Eichendorff-Ges. 36:1976, 75–106; H. Gärtner (Ed.), C. D. F. Leben, Werk, Diskussion, B. 1977; B. Ransch-Trill, Kant-Studien 68:1977, 90–99; E. Reitharova/W. Sumowski, Pantheon 35:1977, 41–50; P. Rautmann, C. D. F. Lsch. als Sinnbild entfalteter bürgerl. Wirklichkeitsaneignung, Diss. Hamburg 1976, Ffm. u.a. 1979; J. Traeger, Kleist-Jb. 1980, 86–106; D. de Chapeaurouge, Pantheon 39:1981, 50–55; K.-L. Hoch, C. D. F.s Frömmigkeit und seine Ehrfurcht vor der Natur, Diss. Karl-Marx-Univ. Leipzig 1981; *id.*, Pantheon 39:1981, 229 s., 322–326; G. Eimer, Zur Dialektik des Glaubens bei C. D. F., Ffm. 1982; W. Hofmann, Idea 1:1982, 135–162; K.-L. Hoch, Dt. Pfarrerblatt 84:1984, 167–171; H. Zschoche, Konsthist. tidskr. 54:1985, 160–169; A. Boime, ArtsMag 61:1986/87, 54–63; T. Grütter, Melancholie und Abgrund. Die Bedeutung des Gesteins bei C. D. F., B. 1986; K. L. Hoch, Pantheon 44:1986, 72–75; H. Börsch-Supan, Kleist-Jb. 1987, 52–75; *id.*, C. D. F., M. ⁴1987; W. Busch, in: Romantik, Annweiler 1987, 1–29; T. Mitchell, Art hist. 10:1987, 315–327; H. Börsch-Supan, Berlin in Gesch. und Gegenwart. Jb. des LA Berlin 1988, 51–80; G. Kurz, Jb. des Freien Dt. Hochstifts 1988, 128–140; A. A. Kuzniar, Studies in Romanticism 28:1989, 69–93; K. Wettengl (Ed.), C. D. F. Winter-Lsch. (K Mus. für Kunst- und Kultur-Gesch. Dortmund), He. 1990; C. Schreier, Gießener Beitr. zur Kunstgesch. 8:1990, 99–111; J. E. Howoldt, C. D. F. Seine Zchnng in der Hamburger KH, Ha. 1990; C. Begemann, Dt. VjSchr. für Lit.-Wiss. und Geistes-Gesch. 64:1990, 54–95; C. D. F. Zchnng, Aqu., Druckgrafiken (K), Greifswald 1991; A. Ammer, Athenäum 1:1991, 135–162; C. Bailey/K. Monrad, C. D. F. og Danmark, Kph. 1991; H. Frank, Idea 10:1991, 165–196; R. Prange,

Zs. für Ästhetik und allg. Kunstwiss. 36:1991, 171–198; P. Rautmann, C. D. F. Das Eismeer. Durch Tod zu neuem Leben, Ffm. 1991; J. Zimmermann, in: W. Welsch/C. Pries (Ed.), Ästhetik im Widerstreit. Interventionen im Werk von Jean-François Lyotard, Weinheim 1991, 107–127; W. Schmied, C. D. F., Köln 1992; H. J. Kluge, C. D. F. Entwürfe für Grabmäler und Denkmäler, B. 1993; L. Grote (Einl.), C. D. F. Skizzenbuch aus den Jahren 1806 und 1818, B. 1994; E. Zeeb, in: G. Neumann (Ed.), Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, FiB. 1994, 299–336; H. Dickel, Zs. für Ästhetik und allg. Kunstwiss. 39:1994, 221–238; K.-L. Hoch, C. D. F. in der Sächs. Schweiz, D./Basel 1996; Philipp Otto Runge, C. D. F. Im Lauf der Zeit (K Van Gogh Mus. Amsterdam), Zwolle 1996; H. Frank, in: K. Möseneder (Ed.), Streit um Bilder, B. 1997, 141–160; T. Kellein, C. D. F. Der künstler. Weg (K Bielefeld/Wien), M./N. Y. 1998; J. L. Koerner, C. D. F. Lsch. und Subjekt, M. 1998 (zuerst Lo. 1990); E. Rzucidlo, C. D. F. und Wahrnehmung, M. 1998; H. Zschoche, C. D. F. auf Rügen, Am./D. 1998; W. Hofmann, in: Chateaubriand et les arts (Kongreß 1997), P. 1999, 43–56; J. C. Jensen, C. D. F., Leben und Werk, Köln 1999; H. Zschoche, C. D. F. im Harz, Am./D. 2000; W. Hofmann, C. D. F., Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, M. 2000; Im Lichte C. D. F.s. Frühe Freilichtmalerei in Dänemark und Norddeutschland (K Wander-Ausst.), Ha. 2000; J. Grave, Pantheon 58:2000, 138–149; *id.*, C. D. F. und die Theorie des Erhabenen, Weimar 2001; W. Busch, in: E. François/H. Schulze (Ed.), Dt. Erinnerungsorte, III, M. 2001, 516–530; H. Frank, in: H. Poser (Ed.), Nihil sine ratione. Mensch, Natur und Technik im Wirken von G. W. Leibniz, Hn. 2001, 378–383; C. D. F. Moonwatchers (K Metrop. Mus.), N. Y. 2001; W. Busch, C. D. F., Ästhetik und Religion, M. 2003; B. Verwiebe (Ed.), C. D. F. Der Watzmann (K Alte NG), B./Köln 2004; H. Frank, Aussichten ins Unermeßliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei C. D. F., B. 2004; L. Jordan/H. Schultz (Ed.), Empfindungen vor F.s. Seelandschaft. C. D. F.s Gem. „Der Mönch am Meer“ betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist (K Kleist-Mus.), Frankfurt (Oder) 2004.

W. Busch