

HELMUT BÖRSCH-SUPAN

Caspar David Friedrichs Gedächtnisbild für den Berliner Arzt Johann Emanuel Bremer

Das in der Farbtafel abgebildete 43,5 × 57 cm große Gemälde wurde kürzlich von der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten in Berlin erworben¹. Es ist der Forschung bisher verborgen geblieben und auch in literarischen Quellen – zeitgenössischen Ausstellungsbesprechungen, Briefen oder Sammlungsverzeichnissen – nicht erwähnt. Das Bild tauchte vor dem Zweiten Weltkrieg wahrscheinlich in Berlin auf und fiel durch Erbschaft an den Vorbesitzer. Mehr ist über die Herkunft nicht bekannt.

Es ist, wie alle Gemälde Friedrichs, nicht signiert. Bisher ist es auch nicht gelungen, Naturstudien nachzuweisen, die für das Bild benutzt worden sind. Handschrift, Farbigkeit und Motivwahl verbinden es jedoch mit dem gesicherten Oeuvre des Malers, so daß kein Zweifel an der Autorschaft Friedrichs bestehen kann. Der strähnige, dünne Farbauftrag und das Überwiegen von Brauntönen im Vordergrund, kontrastierend mit reichem Kolorit im Himmel, sind charakteristisch für die Werke des zweiten Jahrzehntes². Das Grundmuster der Raumorgani-

1 Caspar David Friedrich, Gartenterrasse. Garden Terrace. *Potsdam-Sanssouci, Staatliche Schlösser und Gärten.*



sation fast aller Landschaften Friedrichs, die Aufteilung des Bildraumes in zwei Zonen von gegensätzlicher Wirkung – einen begrenzten, in der Vorstellung begehbaren Vordergrund, der oft den Charakter eines Innenraumes hat, und einen unermeßlichen, nur im Schauen erfahrbaren Hintergrund – ist auch hier zu beobachten³, obgleich der mit Pappeln bestandene Uferstreifen die Gegensätzlichkeit der Raumqualitäten abschwächt und einen mehr fließenden Übergang von vorn nach hinten schafft. Diese Zwischenzone welligen Terrains ist für den Gesamteindruck wichtig, weil sie die dogmatische, auf dualistischem Denken beruhende Strenge der Bildsprache Friedrichs hier mit dem Ziel einer versöhnlich-elegischen Wirkung mildert. Der locker fließende Rhythmus der Pappeln, den im Hintergrund die frei gruppierten Vertikalen der Stadtsilhouette und der Schiffsmasten variieren, wird wie eine Lösung von dem Gesetz der Symmetrie empfunden, das den Vordergrund beherrscht. Ähnliche Kompositionsgedanken sind in vielen Bildern Friedrichs zu beobachten, zum Beispiel im Dresdener »Friedhofseingang«⁴, im »Abend« des Tageszeitenzyklus in Hannover⁵ oder in dem Osloer Gemälde »Greifswald im Mondschein« von 1817⁶, das auch im Sujet und im Kolorit eng verwandt ist.

Das Motiv der mit Wein berankten Laube im Vordergrund hat Friedrich wohl bald nach 1818 in dem seit 1945 verschollenen Gemälde »Die Gartenlaube«⁷ verwendet, wozu er als Kontrastmotiv des Hintergrundes ebenfalls gotische Architektur gewählt hat, und zwar die in der Phantasie des Malers zu einem neugotischen Bau veränderte Nikolaikirche von Greifswald. Weinranken als Rahmung eines Fensters, aus dem eine Frau und ein Mädchen, eng aneinandergeschmiegt, herauschauen, begegnen auch in dem 1931 im Münchner Glaspalast verbrannten Gemälde »Die Abendstunde« von 1825⁸. Die Weinranken des hier zur Diskussion stehenden Gemäldes zeichnen sich jedoch vor den beiden Vergleichsbeispielen durch die Verbindung mit einer Pergola aus, die an südliche Landschaften denken läßt.

Die Dreiteilung des Vordergrundes durch die beiden vorderen Stützen der Pergola und die Begrenzung dieser Raumzone durch eine Mauer mit einer Pforte erinnert an die 1811 gemalte »Gartenterrasse« in Potsdam (Abb. 1). Da dieses Bild einen heiteren Grundton besitzt und auf den ersten Blick außerhalb des melancholischen Gedankenkreises der Kunst Friedrichs zu liegen scheint, hat man es zu Unrecht bisher nur aufgrund seiner malerischen Qualitäten gewürdigt, ja sogar als Vedute angesehen⁹, obgleich das im Muster des Tores eingelassene Kreuz auf einen religiösen Sinn verweist. Es ist der Hintergrund mit seiner lichterfüllten Weite und dem Reichtum der Aussicht mit Bergen, Häusern und Bäumen, der dem Bild seine heitere Note verleiht. Der Vordergrund, ein kleines Stück nach geometrischen Gesetzen geregelter Natur, ist dagegen verschattet. Die Statue, wohl eine Flora, und das lesende Mädchen sind Beigaben, die trotz ihres Reizes vielleicht doch eher negativ bewertet sein sollen: als totes heidnisches Götterbild und in das Buch vertiefte, die Natur nicht wahrnehmende

Städterin. Die Pforte mit dem Kreuz würde den Ausweg aus dieser Verstandeswelt und den Zugang zu einer höheren Form der Existenz bedeuten, als deren Boten die kleinen Vögel aufzufassen wären, die in den Zweigen und auf dem Weg sitzen¹⁰. Es wäre hier zu viel gewagt, in Analogie zu anderen Werken Friedrichs den Hintergrund als Vision einer jenseitigen Welt zu deuten; die kleinen Häuser, aus denen der Rauch aufsteigt, und die Natürlichkeit der Landschaft lassen den Hintergrund eher als eine irdische Welt des Friedens erscheinen, an deren Realisierung Friedrich glaubt¹¹. Dennoch ist die Grenze zwischen realisierbaren politischen Idealen, Utopien und Jenseitsvorstellungen bei Friedrich durchaus fließend.

In dem von Friedrich häufig verwendeten Motiv der fernen Stadtsilhouette mit gotischen Architekturen ist die Mehrdeutigkeit dieser Hieroglyphe deutlicher nachzuweisen. In dem Sepiablatt »Herbst« aus der Jahreszeiten- und Lebensalterfolge in der Hamburger Kunsthalle von 1826 (Abb. 2) überwiegt eindeutig der politische Gehalt. Nach den Kriegen, deren Strapazen in der beschwerlichen Bergwanderung symbolisiert sind, strebt das Paar an den Denkmälern für die Gefallenen vorbei der Stadt zu, die das Sinnbild einer in Frieden lebenden Menschengemeinschaft ist. Was hier als ein irdisches Ziel erscheint, das menschlicher Aktivität erreichbar ist, wird in dem Leningrader Bild »Auf dem Segler« (Abb. 3) in eine dem Willen entzogene Sphäre entrückt und damit umgedeutet¹². Nur im Schauen konzentriert sich das Paar auf die ferne Stadt, der es im Schiff, dem geläufigen Symbol des Lebens, zutreibt. Die Stadt ist hier ein eschatologisches Sinnbild, dessen Aussage durch den Hafen mit den vor Anker liegenden Schiffen noch verdeutlicht wird. Der Hafen als Symbol für das Ziel des Lebens ist eines der vertrautesten Zeichen der Bildersprache Friedrichs. Es sei hier nur an den »Abend« der in Seestücken dargestellten Tageszeiten- und Lebensalterfolge erinnert, wo ein Boot in den Hafen einläuft, während das Segel eingezogen wird¹³, oder an das große Dresdener Bild »Schiffe im Hafen am Abend«, wo ein kleines Boot im Vordergrund mit der Aufschrift »Max v. Speck« nicht nur die Widmung des Bildes an den passionierten Kunstsammler, sondern auch ein Memento mori bedeutet¹⁴.

Die Stadtsilhouette im Hintergrund des neu bekanntgewordenen Bildes ist sowohl durch ihre architektonische Erscheinung als auch durch den Hafen mit den Schiffen, deren Segel eingezogen sind, dem Leningrader Bild enger verwandt als dem Hamburger Blatt, so daß auch hier die Stadt als Vision des Jenseits verstanden werden muß¹⁵. Der Mondschein und die Abtrennung der Stadt durch das Gewässer verstärken ihre überwirkliche Erscheinungsweise. Die Schatten, die das Gartentor auf den Weg wirft, machen den von Friedrich vielfach erstrebten Eindruck einer Ausstrahlung des Hintergrundes nach vorn – also in einer der perspektivischen Raumflucht entgegengesetzten Richtung – besonders sinnfällig.

Die Deutung des Bildes würde kaum über diese allgemeinen Gedanken hinauszuführen sein, wäre nicht in dem gußeisernen Tor der Name »Bremer« zu lesen¹⁶, der die Aussage der Land-



2 Caspar David Friedrich, Herbst. Sepiazeichnung. Autumn. Sepia drawing. Hamburg, Kunsthalle.

schaft mit einer bestimmten Person oder Familie verknüpft. Auszuschließen ist wegen der Idealität der Landschaft und des Anspruches der Kunst Friedrichs die an sich naheliegende Erklärung, hier habe jemand den Vorgarten seines Hauses malen lassen. Mit Ausnahme des bereits genannten Bildes »Schiffe im Hafen am Abend«, das gewissermaßen als zu Lebzeiten gemaltes Gedächtnisbild angesehen werden kann, kommen Namensinschriften in Gemälden Friedrichs sonst nur auf Denkmälern und Grabsteinen vor: bei den »Gräbern gefallener Freiheitshelden«¹⁷, bei »Kügelgens Grab«¹⁸ und bei »Huttens Grab«¹⁹. Es liegt daher nahe, auch in der Gartenpforte mit dem Namen »Bremer« ein Denkmal für einen Verstorbenen zu vermuten.

Der Verzicht auf die Eindeutigkeit eines Grabdenkmals und die Verbindung des Todesgedankens mit einem so alltäglichen und freundlichen Motiv würde anderen bereits beobachteten Zügen des Bildes entsprechen, dem fließenden Ablauf des Raumes und der Verschlüsselung des eschatologischen Gehaltes im Bild der Hafenstadt. Indem der Maler das Schicksal eines einzelnen Menschen in einen Zusammenhang mit der Unendlich-

keit der Landschaft bringt, relativiert er zwar die Bedeutung des Individuums, zugleich aber wird auch durch die Auffassung der Natur als Gleichnis für das Menschliche diesem ein eigenes Gewicht verliehen.

Die Idee, einem Verstorbenen ein Gartentor als Denkmal zu widmen, ist der Zeit nicht fremd. In einer für das Empfinden der Romantik besonders charakteristischen Weise hat Friedrich Wilhelm III. von Preußen zum Andenken an die Königin Luise im Park von Schloß Paretz ein gußeisernes Gartentor errichten lassen²⁰. Es erinnert an den letzten Besuch des Königspaars auf ihrem in den Jahren von 1797 bis 1805 oft bewohnten Landsitz am 20. Mai 1810. Damals hatte die Königin ergriffen den Sonnenuntergang erlebt und einen Satz ausgesprochen, der später wie eine Vorahnung ihres baldigen Todes verstanden werden mußte: »Die Sonne eines Tages geht dahin – wer weiß, wie bald die Sonne unseres Lebens scheidet.« Das Holzgattertor, durch das die Königin den Park verließ, wurde 1811, ein Jahr nach ihrem Tod, auf Anordnung Friedrich Wilhelms III. durch ein betont schlichtes Gedenktor aus Eisen nach dem Entwurf des Bauassessors Rabe ersetzt.

Frühere Entwürfe Schinkels hatte der König als zu reich zurückgewiesen. Ein Naturerlebnis, das auf ein persönliches Schicksal bezogen wurde – nicht eine Tat –, ist damit zum Anlaß für die Errichtung eines Denkmals geworden. Man kann dieses Gartentor auch als ein im romantischen Sinn verwandeltes Triumphtor verstehen, bei dem die deklamatorische Verherrlichung einer Person zugunsten des persönlich gefühlten Ausdrucks liebender Hochachtung und der Trauer über den Verlust dieses Menschen zurückgenommen ist. Dem Park und der freien Landschaft werden durch das Tor die gleichnishaftige Bedeutung von irdischer und überirdischer Welt gegeben. Diese Unterscheidung von Bedeutungen in der Landschaft erinnert lebhaft an die Aufteilung des Landschaftsraumes in Gemälden Friedrichs in einen diesseitigen Vordergrund und einen als jenseitige Welt gekennzeichneten Hintergrund.

Es ist bei der Popularität der Königin und der Anteilnahme, die ihr Tod auslöste, nicht ausgeschlossen, daß Friedrich von der Paretzer Gartenpforte Kenntnis erhalten und deren Idee für die Gestaltung des Gemäldes verwendet hat, zumal es für einen Berliner Auftraggeber bestimmt war. Die Inschrift »Bremer« bezieht sich auf den Berliner Arzt und Pharmakologen Johann Emanuel Bremer, der am 6. November 1816 siebenzigjährig in Berlin starb²¹. Man darf also eine Entstehung des Bildes in der Zeit um 1817 vermuten, womit der stilistische Befund übereinstimmen würde.

Johann Emanuel Bremer (Abb. 5), der aus Rügenwalde in Vorpommern stammte, aber bereits vor 1779²² nach Berlin übersiedelte, war Arzt des Friedrichs-Waisenhauses, des Bürgerhospitals, des Arbeitshauses und »Erster Armen-Arzt«. Seine Bedeutung für die Medizingeschichte Berlins besteht in seinem Wirken für die Pockenschutzimpfung, für die er mit Energie gegen die Vorurteile der Bevölkerung warb. Hauptsächlich seiner Initiative ist die Gründung der Berliner Impfanstalt im Jahr 1802 zu danken, deren Vorsteher er bis zu seinem Tode war. 1804 erschien seine Schrift »Die Kuhpocken«, die mit einem Staatspreis ausgezeichnet wurde und seinen internationalen Ruf als Impfspezialist festigte. Welche Bedeutung dem Kampf gegen die Blattern in dieser Zeit beigemessen wurde und mit welcher Anteilnahme man die Erfolge der Medizin auf diesem Gebiet aufnahm, geht zum Beispiel daraus hervor, daß in Berlin der 15. Jahrestag der Entdeckung der Kuhpockeninokulation durch den englischen Arzt Edward Jenner am 14. Mai 1811 als das Jennerfest feierlich begangen und aus diesem Anlaß von der Loosschen Münzanstalt eine Gedenkmedaille herausgegeben wurde. Bremer war, nach dem Wortlaut eines Schreibens von Friedrich Wilhelm III. zu urteilen, in dem er ihm den Titel eines Hofrates verlieh, eine geschätzte Persönlichkeit²³. Der Nachruf auf ihn in der Spenerschen Zeitung hebt seinen »regen Sinn für jegliches Nützliche und Gute, die gewissenhafteste Berufstreue und das thätige Bemühen, menschliches Elend zu mindern«, ferner »seine uneigennütige Hingebung« und seinen »rastlosen Eifer für das Beste der Armen« hervor²⁴. Daß er sich besonders der ärmeren Bevölkerungsschichten annahm, muß in den Augen Friedrichs, dessen sozia-

les Verhalten durch viele Zeugnisse belegt ist, ein Verdienst gewesen sein, das eines Denkmals würdig war.

Nach dem Tod Bremers wurde sein Sohn August Wilhelm Eduard sein Nachfolger als Direktor der Schutzblattern-Impfanstalt und Arzt des Friedrichs-Waisenhauses²⁵. Er hatte sich außer durch seine Fähigkeit als Arzt durch die Teilnahme an den Befreiungskriegen, für die er mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet wurde, Ansehen erworben und scheint später dem Kreis der demokratisch Gesinnten um Georg Andreas Reimer nahegestanden zu haben, der bei seinem Tode 1842 nicht weniger als 33 Gemälde Friedrichs hinterließ²⁶.

Eine direkte Beziehung Friedrichs zur Familie Bremer läßt sich nur in einem Brief des Malers vom 24. November 1808 an seinen Bruder Christian nachweisen, der sich damals in Lyon aufhielt²⁷: »Wenn Du nach Paris kommen solltest, so erkundige Dich nach dem Herrn von Klinkowström; auf der dortigen Malerakademie wirst Du ihn erfragen können, und grüße ihn von mir, und sag ihm, daß Herr Bremer und Herr Baron von Schiemann auch in Paris sind.«

Daß sich die Erwähnung des Namens »Bremer« tatsächlich auf den Berliner Arzt bezieht, wird durch die Verbindung mit dem Namen »Schiemann« bewiesen. Karl Christian Schiemann, der 1763 in Mitau geboren wurde, war nach seinem vierzehnmönatigen Aufenthalt in Deutschland seit 1800 in seiner Heimatstadt für die Verbreitung der Pockenschutzimpfung tätig und begründete dort 1804 eine Impfanstalt²⁸. Ebenso wie Johann Emanuel Bremer veröffentlichte er Aufsätze über die Vaccination in Hufelands »Journal für praktische Heilkunde«. Das Adelsprädikat mag Friedrich seinem Namen irrtümlich beigegeben haben²⁹. Zwar ist von einer Reise Bremers des Älteren und Schiemanns nach Paris nichts bekannt, sie kann aber durchaus stattgefunden haben, denn die medizinische Wissenschaft war in Paris damals fortgeschrittener als in anderen Teilen Europas und übte eine starke Anziehungskraft auf Studierende aus. So schreibt August Wilhelm Eduard Bremer, der sich nach seinen Studien in Berlin und Göttingen 1807–1811 anschließend ein Jahr in Paris aufhielt, über die medizinischen Vorlesungen, die er besuchte, an seinen Vater: »Wir hören hier, wie weit die Deutschen noch in allem zurück sind.«³⁰ Es ist auch denkbar, daß sich die Briefstelle Friedrichs auf eine schon 1809 geplante Reise des jüngeren Bremer bezieht, die dann erst 1812 zustande kam.

Im Hinblick darauf, daß das Gemälde zum Gedächtnis an einen Verstorbenen geschaffen wurde, kann die Bedeutung einiger Motive noch genauer erläutert werden. Die kleinen Bäume in der Form schlanker Pyramiden diesseits der Mauer sind vermutlich Koniferen³¹, wie sie hauptsächlich auf Friedhöfen angepflanzt werden. So stellt sich bei der Mauer selbst zwanglos die Assoziation einer Friedhofsmauer ein³². Auch die mit Wein berankte Pergola kann eine auf den Tod bezogene Deutung

Farbtafel: Caspar David Friedrich.
Gedächtnisbild für Johann Emanuel Bremer.
Picture in memory of Johann Emanuel Bremer.
Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten.



3 Caspar David Friedrich, Auf dem Segler. On the sailing-ship. Leningrad, Ermitage.

erfahren. Weinlauben sind als Ruheplätze nicht nur in südlichen Gegenden als künstlerisches Motiv, das Geborgenheit und Ruhe ausdrückt, verständlich. Romantischem Sehen war es leicht, dieses Motiv als Hinweis auf die »ewige Ruhe« zu deuten. So hat Schinkel beispielsweise in dem dritten, auf Anregungen des preußischen Kronprinzen zurückgehenden Entwurf für das Grabmal Barthold Georg Niebuhrs auf dem Bonner

Friedhof von 1834, dem bedeutendsten von insgesamt vier Entwürfen, das kolumbarienartige Grabgehäuse mit einer Ruhebänk und einem laubenartigen, von Wein berankten Dach ausgestattet³³. Die Erinnerung an Italien, die bei Schinkels Gestaltung wachgerufen wird, ist allerdings auch durch die Tätigkeit Niebuhrs als preußischer Gesandter bei der päpstlichen Kurie begründet. Bei Friedrich überrascht ein italieni-

ches Motiv, es sei jedoch angemerkt, daß Friedrich gerade im Sommer 1816 eine Aufforderung seines Freundes Johann Ludwig Gebhardt Lund erhalten hatte, zu ihm nach Rom zu kommen. Friedrich antwortete darauf zwar ablehnend, aber nicht ohne Empfänglichkeit für die Landschaft des Südens³⁴.

Als Gedächtnisbild für einen Toten steht das Gemälde nicht vereinzelt im Werk Friedrichs da. 1822 malte der Künstler für die Witwe des ermordeten Gerhard von Kügelgen dessen Grab auf dem katholischen Friedhof der Friedrichstadt in Dresden³⁵. Anders als im Gedächtnisbild für Bremer ist das Motiv des Todes hier unverschlüsselt dargestellt. Das Memento mori, mit Nachdruck durch das offene Grab im Vordergrund ausgesprochen, überwiegt hier den Denkmalsgedanken. Zum Gedächtnis an ein verstorbenes Kind ist möglicherweise das Dresdner Gemälde »Friedhofseingang« konzipiert worden, das dann unvollendet in Friedrichs Atelier stehenblieb³⁶. Auch dieses Bild ist mehr Erinnerung an den Tod als an das Leben und Wirken eines Menschen. Das Gedächtnisbild für Bremer ist dagegen eher einigen mit den Freiheitskriegen zusammenhängenden Schöpfungen zuzurechnen. Durch die außerordentlichen Opfer, die in dieser Zeit gebracht worden waren, fühlte sich wie mancher andere Künstler auch Friedrich dazu aufgerufen, auf seine Weise diese Leistungen zu würdigen. So hat er um 1815 eine Anzahl von Denkmalsentwürfen gezeichnet³⁷, daneben jedoch auch seine Landschaftsmalerei für die Aufnahme dieses Gehaltes ausgebildet. Das Hamburger Gemälde »Grabmale gefallener Freiheitshelden« ist die erste dieser Denkmalslandschaften, bei der allerdings ungewiß bleibt, ob sie bestimmten Personen oder ganz allgemein den Gefallenen der Napoleonischen Kriege gewidmet ist³⁸. Das Andenken Scharnhorsts ehrte ein verschollenes Gemälde von 1814, das nur aus einer Beschreibung bekannt ist³⁹. Im Juli 1820 sah Karl Förster in Friedrichs Atelier als neues Werk eine Landschaft zum Gedächtnis an einen bei Waterloo gefallenen jungen Freiwilligen, die ihren Gedankengehalt als Denkmal offenbar allein mit den Mitteln der Landschaft ausdrückte. Förster beschreibt das Bild folgendermaßen: »Im Vordergrund ein Hügel wie ein zerstörtes Hünengrab, dann mehr links ein hölzerner Steg und drei Weiden, deren Äste zum Teil zerrissen herabhängen. Der Hintergrund eine von Weiden durchschnittenene Ebene, ohne menschliche Figuren.«⁴⁰

Angesichts dieser Beschreibung stellt sich die vorläufig nicht zu beantwortende Frage, ob sich nicht unter den Landschaften Friedrichs, die lediglich einen allgemeinen Gedanken auszusprechen scheinen, noch andere befinden, die als Denkmäler für bestimmte Personen gedacht sind.

Friedrich war nicht der erste Künstler, der zur Ehrung einer Persönlichkeit nicht nur ein Denkmal in einer Landschaft malte, sondern die Landschaft selbst als Denkmal gestaltete. Johann Friedrich Weitsch hat zum Beispiel bereits 1787 eine Landschaft zum Andenken an Friedrich den Großen gemalt, deren Einzelheiten sinnbildlich zu verstehen waren⁴¹. Das Grab des Königs war in einem Eichenhain dargestellt. Eine alte, vom Blitz getroffene und abgestorbene Eiche symbolisierte das

Lebensschicksal des toten Königs, während eine junge Eiche, auf der sich ein Adler niederließ, auf den Nachfolger deutete. Im Hintergrund erschien ein Regenbogen als Ankündigung der auf Frieden bedachten Regierung Friedrich Wilhelms II.

Nach den Befreiungskriegen scheint die als Denkmal gemeinte Landschaft in stärkerem Maße nur in Dresden im Umkreis Friedrichs gepflegt worden zu sein. Kerstings Gedächtnisbild für Körner, Friesen und Hartmann in der Nationalgalerie sowie die Gedächtnisbilder von Carus für Goethe und für Caspar David Friedrich gehören in diesen Zusammenhang.

In dieser Untersuchung ist der Name Schinkels zweimal genannt worden, und damit ist eine bisher kaum beantwortete Frage angerührt: das wechselseitige Verhältnis von Schinkel und Friedrich. Nichts deutet darauf hin, daß beide Künstler sich persönlich nahegekommen sind. Weder eine Äußerung Schinkels über Friedrich noch eine Bemerkung Friedrichs über Schinkel ist bekannt, und doch müssen beide Künstler, wie ihre Werke zeigen, voneinander gelernt haben. Es scheint, daß das Gedächtnisbild für Bremer über die genannten Berührungspunkte hinaus einen Beitrag zu diesem Thema leistet. Wesentliche Motive des Bildes von Friedrich sind auch in dem nach Wolzogen 1815 gemalten, jetzt verschollenen Bild von Schinkel »Spreeufer bei Stralau« (Abb. 4) enthalten⁴²: die Weinlaube im Vordergrund, die Pappeln am Ufer, das Wasser, die ideale Stadtsilhouette in der Ferne und die Abendstimmung. Auch die Verschränkung von Vedute und idealer Landschaft erinnert an Friedrich. Formal ist die scherschmittartige Behandlung des Vordergrundes wohl kaum ohne die »Gartenterrasse« denkbar, die von Friedrichs Werken in königlichem Besitz dem Landschaftsempfinden Schinkels wohl am meisten entsprach. Auch das Motiv der Vogelpaare könnte eine Erinnerung an Friedrich sein.

Gravierender jedoch als derartige motivische und formale Parallelen ist die Konzeption des Bildes auf eine doppelte Bedeutung hin. Vordergründig gesehen, ist das Bild Schinkels eine Berliner Betrachtern geläufige Szene: die Heimfahrt einer Gesellschaft von einem Ausflug nach Stralau. Die Veränderung der Silhouette Berlins, die Bereicherung der Landschaft durch eine dem Marmorpalais in Potsdam verwandte Architektur und das ohne sichtbare Verankerung im Boden dargestellte Laubendach geben jedoch einen ersten Hinweis auf eine tiefere Bedeutungsschicht. Die Melancholie der Abend- und Abschiedsstimmung überlagert den genrehaften Gehalt und läßt die Assoziation an Styx und Charonsnachen zu⁴³.

Während in dem Gemälde von 1815 die Todesallegorie nur anklingt und in der Zierlichkeit der Pflanzensilhouetten noch ein idyllischer Reiz bewahrt ist, der das Bild zu einem berlinischen »Abschied von Cythera« macht, wird in der späteren Fassung von 1817 der ernste Charakter stärker betont⁴⁴. Die Liebespaare sind durch zwei Waldhorn blasende Männer und die Weinlaube ist durch ein Gewölbe ersetzt, das mit seinen Kassetten die Vorstellung einer Gruft hervorruft. Indem Schinkel den silhouettenartigen Zusammenhang der Formen in der Fläche auflöste und die Dinge statt dessen mehr im



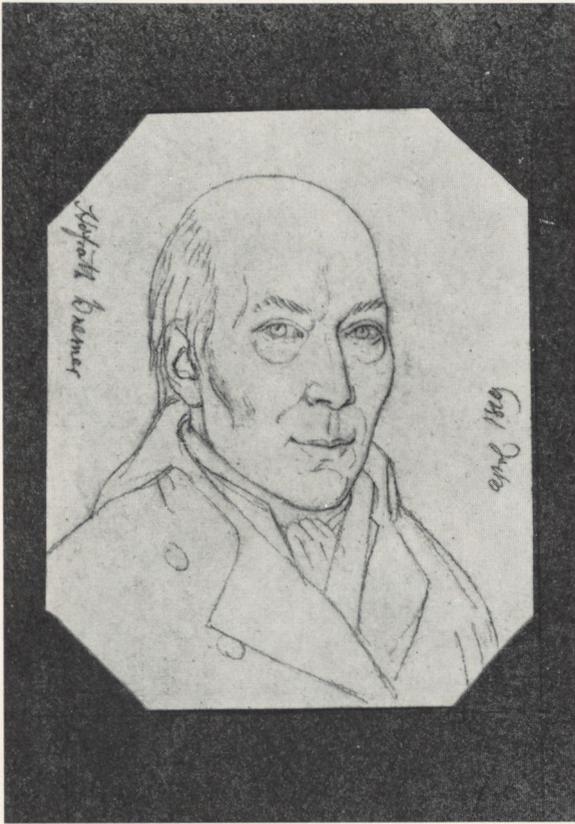
4 Karl Friedrich Schinkel, Spree-Ufer bei Stralau. On the Spree near Stralau. *Ehemals Berlin, Nationalgalerie.*

Raum isolierte, gab er dem Bild ein Pathos, das es noch enger mit Friedrich verbindet.

Ob die motivische Beziehung zwischen den beiden Fassungen des »Spreeufers bei Stralau« und dem Gedächtnisbild für Bremer durch eine direkte Beeinflussung erklärt werden kann, die Friedrich möglicherweise durch die Auftraggeber vermittelt worden ist, oder ob die Ähnlichkeiten durch den gemeinsamen Zeitgeist hinreichend begründet sind, läßt sich nicht entscheiden. Es ist dieses jedoch nicht der einzige Fall, daß eine Anregung Friedrichs durch Schinkel in der Motivwahl vermutet werden kann. So lesen sich die ausführlichen Beschreibungen eines verschollenen Bildes, das Friedrich 1816 in Dresden ausstellte, wie die Schilderung einer Variante von Schinkels 1813 gemaltem »Gotischem Dom am Wasser«⁴⁵. Auch hier bleibt die Frage offen, auf welche Weise Friedrich das Bild Schinkels kennengelernt haben könnte. Eine Beeinflussung Schinkels

durch Friedrich scheint dagegen bei einem wohl um 1826 geschaffenen Lichtschirm im Schloß Charlottenhof vorzuliegen, dessen Glasplatte Schinkel mit einem Paar Schwäne bei Dämmerung zwischen Schilf schwimmend gemalt hat.⁴⁶ Die Verwandtschaft mit dem kürzlich von Marianne Prause als Werk Friedrichs publizierten Gemälde des Goethehauses in Frankfurt ist offensichtlich⁴⁷.

Das Empfinden der Zeit für die geistige Zusammengehörigkeit von Schinkel und Friedrich wird in der an den russischen Dichter Wassilij Joukowski gerichteten Bitte der Zarin Alexandra Feodorowna geborene Prinzessin Charlotte von Preußen, einige Gemälde von Friedrich oder Schinkel für sie zu erwerben, wie mit einem Schlaglicht beleuchtet⁴⁸. Gustav Friedrich Waagen charakterisierte 1844 Schinkels Stil als Maler: »in der Weise wie Friedrich, nur daß hier alle Formen kunstgemäß angegeben sind«⁴⁹.



5 Johann Friedrich Bolt, Johann Emanuel Bremer. Bleistiftzeichnung. Pencil drawing. Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett.

Die Malerei Friedrichs hat im künstlerischen Leben Berlins mannigfaltige Spuren hinterlassen, denen das Gedächtnisbild für Bremer eine neue hinzufügt. Früher als in Dresden ist in Berlin der künstlerische Rang Friedrichs erkannt worden, wie die Ankäufe des preußischen Königshauses⁵⁰ und die von hier ausgehenden Verbindungen zum Petersburger Hof zeigen, und deutlicher als in Dresden scheinen sich in Berlin die unterschiedlichen geistigen Strömungen an der Kunst Friedrichs geteilt zu haben. Es gehört jedoch zu den Merkwürdigkeiten der Biographie des Malers, daß wir nichts über einen Besuch in Berlin wissen und daß keine Korrespondenz mit Persönlichkeiten bekannt ist, die Friedrichs Kunst in Berlin förderten. Er scheint nur durch seine Malerei gewirkt zu haben.

¹ Das Bild ist auf weiß grundierter Leinwand gemalt und doubliert. Der einfache vergoldete Rahmen, bestehend aus einer großen Kehle zwischen zwei Platten und einem Blattstab innen, ist wahrscheinlich der ursprüngliche. Den ersten Hinweis auf das Gemälde verdanke ich Herrn Dr. Eberhard Ruhmer, der großzügig zu meinen Gunsten auf die Publikation des Bildes verzichtete.

² Die Datierung einer in der Malweise und im Kolorit nächst verwandten Gruppe kleinformatiger Seestücke in Hannover, Schweinfurt (Slg. Schäfer), Berlin (Privatbesitz), Zürich (Privatbesitz), Winterthur und Lübeck in die Zeit nach 1815 ist Siegrid Hinz gelungen (Zur Datierung der norddeutschen Landschaften Caspar David Friedrichs. Greifswald-Stralsunder Jahrbuch IV, 1964, S. 250–255).

³ Vgl. dazu H. Börsch-Supan, Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich. Diss., München 1960.

⁴ H. v. Einem, Caspar David Friedrich. 3. Auflage, Berlin 1950, S. 11, Abb. 99.

⁵ v. Einem 1950, S. 89, Abb. 78.

⁶ v. Einem 1950, S. 51, Abb. 41. Zur Datierung siehe Hinz 1964, S. 250.

⁷ P. O. Rave, Caspar David Friedrichs Gartenlaube. Die Kunst für alle, LIX, 1944, S. 85–87; v. Einem 1950, S. 81, Abb. 69.

⁸ K. K. Eberlein, Caspar David Friedrich, der Landschaftsmaler. Bielefeld, Leipzig 1940, Abb. 109.

⁹ K. K. Eberlein, Caspar David Friedrich in seinen Meisterwerken. Berlin 1925, S. 21–22.

¹⁰ Vögel sind in Landschaften Friedrichs vielfach als Verkünder einer Botschaft zu verstehen, z. B. im »Tannenwald mit dem Raben« von 1812.

¹¹ Gotthilf Heinrich Schuberts Beschreibung und Deutung des Blattes »Herbst« aus dem ehemals in der Sammlung Ehlers in Göttingen befindlichen Lebensalter- und Jahreszeitenzyklus (Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. 2. Aufl., Dresden 1818, S. 293) trifft teilweise auch auf die Gartenterrasse zu.

¹² Zur Deutung des Bildes »Auf dem Segler« siehe G. Eimers Aufsatz in der Zeitschrift für Ostforschung IX, 1960, 230–241. Die gotischen Stadtbilder im Werk Friedrichs sind ausführlicher in seiner Arbeit »Caspar David Friedrich und die Gotik« (Hamburg 1963) untersucht. Die Bedeutung der Stadt als eschatologisches Symbol ist bei Eimer jedoch vernachlässigt, da er den Akzent bei seiner Interpretation Friedrichs ganz auf dessen politisches Denken legt.

¹³ v. Einem 1950, S. 42, Abb. 33. Jetzt Zürich, Privatbesitz.

¹⁴ Der besondere Sinn des Bildes erklärt möglicherweise den Umstand, daß das Bild nicht in den gedruckten Katalogen der Sammlung Speck von Sternburg erscheint. Nach der Beschreibung im Artistischen Notizenblatt 1828, S. 39 hat es Maximilian von Speck damals neu erworben. Über dessen eigenartige Todesvorstellungen berichtet Friedrich Pecht in seinen Lebenserinnerungen »Aus meiner Zeit«, Bd. 1, München 1894, S. 158. Maximilian von Speck, der »ebenso genial als barock« genannt wird, pflegte Besuchern in einer Kapelle in Lützsena sein Grab zu zeigen und bewahrte das Herz seiner verstorbenen Gattin in Spiritus konserviert in seinem Hause auf.

¹⁵ Möglicherweise schlägt sich in der Stadtsilhouette eine Erinnerung an den Blick auf Stralsund über den Hospitaler Teich hinweg auf die doppeltürmige Nikolaikirche und die Marienkirche nieder, deren Aussehen im Sinne der Neugotik verändert ist.

¹⁶ Der dritte Buchstabe ist ungeschickt retuschiert, so daß er jetzt leicht als »S« gelesen werden kann.

¹⁷ v. Einem 1950, S. 64, Abb. 53. 1812.

¹⁸ v. Einem 1950, S. 101, Abb. 89. 1822.

¹⁹ v. Einem 1950, S. 72, Abb. 61. Um 1821.

²⁰ H. Kania und H. H. Möller, Schinkelwerk, Mark Brandenburg, Berlin 1960, S. 70–74.

²¹ Bei den Nachforschungen zur Biographie Bremers war mir Herr Dr. Manfred Stürzbecher dankenswerterweise behilflich. Das Aktenmaterial der Berliner Impfanstalt über Bremer ist von H. A. Gins in seinem Buch »Krankheit wider den Tod. Schicksal der Pockenschutzimpfung«, Stuttgart 1963, ausgewertet worden. Weitere Angaben bei Hamberger und J. G. Meusel, Das gelehrte Teutschland, Lemgo 1829, XXII, 1, S. 378. Dort irrümliche Angabe des Todesjahres 1817.

²² In diesem Jahr vermählte sich Bremer laut Traubuch der evangelischen Kirchengemeinde Friedrichswerder mit der Apothekerstochter Maria Elisabeth Engert aus Darkehmen. Diese Angaben verdanke ich Herrn Konsistorialrat Themel.

²³ Gins 1963, S. 223.

²⁴ Berlinische Nachrichten für Staats- und gelehrte Sachen 1816, Nr. 135 vom 9. 11.

²⁵ Haberling-Hübötter-Vierodt, Biographisches Lexikon hervorragender Ärzte aller Zeiten und Völker. 2. Aufl. Berlin, Wien 1929, I., S. 688; A. C. F. Callisen, Medizinisches Schriftsteller-Lexikon, Copenhagen 1830, III, S. 122, W. Koner, Gelehrtes Berlin im Jahr 1845, Berlin 1846, S. 44–45.

²⁶ F. A. Dargel, Die Reimer-Auktion 1842. Die Weltkunst VI, 1932, Nr. 3, S. 5.

²⁷ F. Wiegand, Aus dem Leben Caspar David Friedrichs. Geschwisterbriefe. Greifswald 1924, Nr. 3; Hinz 1968, S. 22.

²⁸ Haberling-Hübötter-Vierodt V, 1934, S. 71.

²⁹ In den Adelslexika ist keine Familie von Schiemann erwähnt. Die offenbar nur flüchtige Bekanntschaft Friedrichs mit Schiemann kann mit seinen hauptsächlich durch Gerhard von Kügelgen vermittelten Beziehungen zu Kurland und insbesondere zu der in Mitau ansässigen gräflichen Familie von Medem zusammenhängen, die um 1808 vier Gemälde Friedrichs erworben hat.

³⁰ Gins 1963, S. 330.

³¹ Nicht zu erklären sind die vor dem Original erkennbaren zinnoberroten Punkte an den Spitzen der Bäume.

³² Der Berliner Kunsthändler Wilhelm Weick teilte mir mit, daß er vor dem Zweiten Weltkrieg ein kleines nicht publiziertes und inzwischen verschollenes Gemälde besessen und verkauft habe, das im Motiv sehr verwandt gewesen sei. Hier hätten vor der Mauer Grabsteine gestanden.

- ³³ E. Brues, Schinkelwerk, Die Rheinlande. Berlin 1968, S. 169, Abb. 117.
³⁴ Hinz 1968, S. 30.
³⁵ v. Einem 1950, S. 101, Abb. 89.
³⁶ v. Einem 1950, S. 111, Abb. 99. Artistisches Notizenblatt 1825, Nr. 23, S. 94.
³⁷ G. F. Hartlaub, Caspar David Friedrich und die Denkmals-Romantik der Freiheitskriege. Zeitschrift für bildende Kunst XXVII, 1916, S. 201–212.
³⁸ Die von Eberlein vermutete Beziehung auf Körner und Friesen ist schon durch die Datierung ausgeschlossen.
³⁹ v. Einem (1950, S. 125, Anm. 25) hat zuerst auf das Bild hingewiesen, dessen Bedeutung neuerdings Eimer (1963, S. 19) hervorgehoben hat.
⁴⁰ L. Förster, Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Försters. Dresden 1846, S. 167.
⁴¹ Beschrieben im Katalog der Berliner Akademie-Ausstellung von 1787, Nr. 224. Ein Gedächtnisbild für Raffael Mengs von Johann Friedrich Weitsch besitzt das Kunstmuseum Düsseldorf, dort irrtümlich als Werk von Johann Georg Weitsch.

- ⁴² A. v. Wolzogen, Aus Schinkels Nachlaß. II, Berlin 1862, S. 329, Nr. 10; IV, Berlin 1864, S. 602, Nr. 13.
⁴³ Zur Symbolik des Motivs der Überfahrt in der Romantik vgl. P. Köster, Wächters Lebensschiff und Richters Überfahrt am Schreckenstein. Zeitschrift für Kunstgeschichte XXIX, 1966, S. 241–249.
⁴⁴ H. Börsch-Supan im Ausstellungskatalog Berliner Biedermeier von Blechen bis Menzel, Bremen 1967, S. 16, Abb. S. 88.
⁴⁵ Zeitung für die elegante Welt 1816, Nr. 159, Sp. 1271/72; Journal des Luxus und der Moden 1816, S. 657; Schorns Kunstblatt 1816, S. 57.
⁴⁶ J. Sievers, Schinkelwerk, Die Möbel. Berlin 1950, S. 260.
⁴⁷ M. Prause, Carl Gustav Carus. Leben und Werk. Berlin 1968, S. 40.
⁴⁸ H. v. Einem, Wassilij Andrejewitsch Joukowski und Caspar David Friedrich. Das Werk des Künstlers I, 1939/40, S. 180.
⁴⁹ G. F. Waagen, Kleine Schriften. Stuttgart 1875, S. 314.
⁵⁰ H. Börsch-Supan, Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs »Mönch am Meer«. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XIX, 1965, S. 74–75.

RÉSUMÉ: HELMUT BÖRSCH-SUPAN, CASPAR DAVID FRIEDRICH'S PAINTING IN MEMORY OF JOHANN EMANUEL BREMER, THE BERLIN DOCTOR

The provenance of a hitherto unknown picture which was recently acquired by the Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin cannot be traced further back than to the owner before the most recent one. Though there are as few relevant studies of nature by Friedrich as mentions by contemporaries, the style of the painting makes it impossible to doubt that Friedrich was its author. On account of its kinship with the Oslo painting "Greifswald by moonlight" of 1817, the picture under discussion must have been painted about the same time. The motif of the vine-clad arbour in conjunction with Gothic architecture occurs in similar form in the "Garden terrace", painted shortly after 1818 and now lost. In its division of the foreground into three parts and in the motif of a wall with a gate, the painting follows the "Garden terrace" of 1811, the significance of whose content has hitherto been underestimated. The gate with the Cross connects the foreground—rationally arranged, a restricted area in the shade—with the open space flooded with light, which may be interpreted as a symbol of an earthly world of peace.

In the Berlin painting, the silhouette of the town in the background along with the ships in the harbour, similar to the Leningrad picture "On a sailing ship", may be understood as a vision of the Hereafter. The moonlight and the scene on the other bank of a body of water emphasize the eschatological significance of the picture. The inscription "Bremer" on the garden gate suggests that the painting should be regarded as a memorial picture, since the inscription of names in Friedrich's pictures is only to be found in the case of such memorials. There is an early 19th century garden gate at Paretz: Friedrich Wilhelm III of Prussia had a cast-iron garden gate with the initials of Queen Luise erected there in memory of his consort, who died in 1810, the design having been furnished by Friedrich Rabe, a young architect. This garden gate may be understood as a gate of triumph, a transformation in accordance with the ideas of the Romantics. It is possible that the Paretz garden gate may have influenced Friedrich's conception, for his picture was commissioned by a Berlin patron. The "Bremer" of the inscription refers to Johann Emanuel Bremer, a doctor and pharmacologist in Berlin, who died there on November 6, 1816. Bremer was known in his day for his work among the poor and as a specialist in inoculation. He was co-founder and first director of the Berlin Institute of Inoculation. Friedrich, whose sense of social responsibility is well known, must have thought that Bremer's devotion to the welfare, particularly of the lower classes, merited a memorial, Bremer's son, August Wilhelm, his father's successor as director of the

Institute of Inoculation, seems to have been in close contact with Georg Andreas Reimer, a publisher who suffered for his democratic principles at the Restoration and who possessed 33 pictures by Friedrich.

If the painting is assumed to have been executed as a memorial various motives in it can be still more clearly interpreted. The pyramidal conifers as well as the wall arouse associations with a cemetery. The vine-clad pergola as a place of rest may also be connected with ideas of death in the same way, for instance as that in one of Schinkel's sketches for Niebuhr's tomb in Rome.

It is surprising to find Friedrich including such a reminiscence of Italy as this pergola, but it may be connected with an invitation to Rome which he received from Lund in 1816, although he did not accept it.

As a memorial the "Bremer" picture is connected with the pictures "Kügelgen's Grave", "Entrance to a cemetery", "Tombs of fallen heroes" and with two others, now lost, painted in memory of Scharnhorst and of a volunteer who fell at Waterloo.

Friedrich's landscape memorials continue a tradition of the 18th century; in particular, a landscape allegory of the death of Frederick the Great by Johann Friedrich Weitsch, exhibited in Berlin in 1787 and now lost, is offered for comparison. In the early 19th century such memorial pictures seem to have been painted above all in Dresden and in the circles round Friedrich, as is proved by examples from the hand of Carus and Kersting.

The memorial picture for Bremer may also help to throw light on relations between Friedrich and Schinkel, a subject which has largely escaped investigation. Several of the motives in Schinkel's "Bank of the Spree at Stralau", painted in 1815 and since then lost, are in accord with the memorial picture for Bremer. The silhouette effect of the foreground recalls the "Garden Terrace". As in the case of Friedrich's memorial, Schinkel's landscape, if its deeper meaning is grasped, makes an eschatological statement, which is still clearer in a second version of 1817. It is impossible to say whether Friedrich's memorial painting owes anything to Schinkel. That Friedrich influenced Schinkel seems to be indicated by a screen in Schloss Charlottenburg, painted by Schinkel in 1826 and depicting two swans in reeds, the motif introduced by Friedrich in a recently published picture in the Goethe Museum in Frankfurt. Although Friedrich's name is never mentioned in Schinkel's writings nor Schinkel's in Friedrich's letters and aphorisms, contemporaries felt that the two artists had something in common intellectually, as is proved by quotations from Tsarina Feodorowna and Gustav Friedrich Waagen. The picture painted in memory of Bremer emphasizes afresh Friedrich's importance for the life of art in Berlin in the early 19th century.