

## ZUR DEUTUNG DER KUNST CASPAR DAVID FRIEDRICHS

Von Helmut Börsch-Supan

Zum Friedrich-Gedenkjahr 1974 ist eine Fülle von Schrifttum verfaßt worden<sup>1</sup>. Unter den erörterten Fragen steht die nach den gedanklichen Motiven – im Sinn von Inhalt wie von Beweggrund – an erster Stelle. Die schon von Zeitgenossen vertretene Anschauung, Friedrich wolle durch Naturschilderungen lediglich Stimmungen ausdrücken<sup>2</sup>, scheint seltener zu werden. Unter den Kunsthistorikern herrscht Einigkeit darüber, daß Gedankliches eine wichtige Rolle spielt. Uneinigkeit besteht jedoch besonders darüber, wo innerhalb seines Oeuvres die Grenze zwischen Allegorie<sup>3</sup> und Abbild oder bedeutungsfreier Ideallandschaft verläuft, ob seine Allegorien eindeutig oder mehrdeutig sind, ob das Oeuvre homogen oder vielschichtig ist und in welchem Maße die Allegorien religiöse und politische Aussagen enthalten. Von der Beantwortung dieser Fragen hängt nicht nur das Verständnis der einzelnen Bilder sondern auch der Person Friedrichs ab.

Beiträge zur Diskussion dieser Fragen sind auf folgende Weise zu liefern: Durch Studium der zeitgenössischen Äußerungen, durch Aussagen Friedrichs selbst, durch Betrachtung seiner Werke – einzeln oder im Zusammenhang von Werkgruppen – und schließlich durch Verständnis der Persönlichkeit, was zwar weniger eine Sache der Wissenschaft als der Menschenkenntnis ist, aber dennoch gerade bei der Beschäftigung mit diesem Künstler unentbehrlich erscheint. Denn aus dem Vergleich von Werk, Biographie und Charakter ergibt sich ein ungewöhnlich einheitliches Bild, was schon den Zeitgenossen aufgefallen war. Hierfür zwei Stimmen: 1817 schreibt ein Rezensent des Kunst-Blattes: »Er ist der Schöpfer einer eigenen Manier, die aus seiner Individualität hervorzugehen scheint, und daher an ihm sehr interessiert, nicht aber ohne Unterschied zur Nachahmung zu empfehlen ist«<sup>4</sup>. Im gleichen Jahr schreibt Johann Gottfried Schadow in einem Brief an Goethe mißbilligend: »Friedrich hat Recht, denn machte er nicht so, wär's gar nichts, und dann ist das Machen mit dem Menschen selbst in Einklang. Er ist durch und durch so!«<sup>5</sup> Friedrich selbst, der mehrfach den

Wert der »Eigentümlichkeit« betont hat, würde diesen Äußerungen zugestimmt haben, denn er schreibt in seinen späten Aphorismen: »Jedes Bild ist mehr oder weniger eine Charakterstudie dessen, der es gemalt, so wie überhaupt in allem Tun und Lassen eines jeden sich der innere geistige und moralische Mensch ausspricht. Je deutlicher aber und bestimmter und übereinstimmender alles Tun und Handeln und Schaffen im Einklang steht, je echter, je bestimmter ist auch wohl der Mensch, entweder gut oder schlecht.«<sup>6</sup>

Nur zu einigen Gemälden sind authentische interpretierende Äußerungen Friedrichs bekannt: Die um 1830 verfaßte Beschreibung eines verschollenen Bildes ›Der Meißner Dom als Ruine‹ (425), die in der konzentrierten Diktion den Sinnzusammenhang der Gegenstände offenbar macht<sup>7</sup>, die ironische Bemerkung zum ›Kreuz an der Ostsee‹ von 1815 (215)<sup>8</sup>, aus der sich ergibt, daß es sich um eine Todesallegorie handelt, und die wichtigste Äußerung und die einzige eigentliche Interpretation, seine Ausführungen zum Tetschener Altar (167)<sup>9</sup>. Hier bezeichnet er die Felsen als Sinnbilder des Glaubens, die Fichten als Zeichen christlicher Hoffnung, die untergehende Sonne als das den alttestamentarischen Gott symbolisierende Licht: »Auf einem Felsen steht aufgerichtet das Kreuz, unerschütterlich fest wie unser Glaube an Jesum Christum. Immergrün, durch alle Zeiten (d. h. Jahreszeiten) während, stehen die Tannen um das Kreuz, wie die Hoffnung der Menschen auf ihn, den Gekreuzigten«. Auch das nicht von Friedrich interpretierte Efeu am Stamm des Kreuzes und die Symbole des Rahmens haben unbezweifelbar eine bestimmte Bedeutung<sup>10</sup>.

Die von Friedrich selbst gegebene Basis zur Deutung seiner Gemälde ist also schmal, sie läßt sich allerdings durch eine sorgfältige Untersuchung seiner übrigen Äußerungen über Kunst erweitern. Kurt Waller, der 1818 den Maler besuchte und Bilder von ihm sah, berichtet Friedrichs Ausspruch: »Ich mache nicht gern den Cicerone«<sup>11</sup>. Friedrich verweist den Betrachter damit auf seine eigene Fähigkeit zu sehen.

Seine Bilder erheben keinen missionarischen Anspruch, sie zielen nur auf Verständigung mit Gleichgesinnten und gleich Empfindenden.

Bei dem Tetschener Altar und dem ›Kreuz an der Ostsee‹ ist der allegorische Gehalt evident und würde wohl auch nicht geleugnet werden, wenn es Friedrichs Äußerungen dazu nicht gäbe<sup>12</sup>. Zu dieser Evidenz gehört wesentlich neben einer Naturferne des Gesamteindrucks die geringe Anzahl der dargestellten Gegenstände und ihre klare Anordnung in Raum und Fläche.

Gleichzeitig mit dem Tetschener Altar entstand 1808 der Rudolstädter ›Morgennebel im Gebirge‹ (166), der im Motivbestand mit dem Altarbild weitgehend übereinstimmt, aber in der Gesamtwirkung sehr verschieden ist, was nicht nur an der veränderten Tageszeit liegt. Auf der Spitze eines mit Nadelbäumen bestandenen felsigen Bergkegels steht – nun allerdings winzig klein und für den flüchtigen Betrachter nicht bemerkbar, sogar in der ersten Veröffentlichung des Bildes nicht erwähnt<sup>13</sup> – ein Kruzifix, über dem der Nebel aufgerissen ist. Ein zierlicher Kranz von Wölkchen umgibt es wie ein Nimbus. Das Gemälde wendet sich durch seine Naturnähe an die sinnliche Erfahrung und scheint kaum über die Nachahmung hinauszugehen. Auf den allegorischen Charakter weist hier nur die Symmetrie der Komposition hin, so wenig, daß er verborgen bleiben kann. Wenn die Genauigkeit der Detailwiedergabe und die Überzeugungskraft der Stimmung hier einen Sinn haben sollen, so scheinen sie die Wirklichkeit des Überwirklichen in der Natur zu bezeichnen. Das Beispiel zeigt, daß man bei Friedrich neben der offenkundigen Allegorie mit der verborgenen rechnen muß.

Wenn in dieser frühen Zeit einige Kritiker die Unnatur seiner Darstellungen verurteilen<sup>14</sup>, andere aber seine Naturwahrheit rühmen<sup>15</sup>, so beziehen sich diese widersprüchlichen Urteile eben auf diese beiden verschiedenen Arten von Allegorie.

Dem Rudolstädter Bild in der Suggestion des Natürlichen verwandt ist der Münchner ›Sommer‹ von 1807 (164). Er unterscheidet sich jedoch von der Nebellandschaft durch die Fülle verschiedener Dinge, die das Auge beschäftigt und von der Frage nach einer Symbolik ablenkt. Einzelheiten wie das Taubenpaar und einige Blumen geben sich zwar durch ihr Herausgehobensein als bedeutungsvolle Gegenstände zu erkennen, anderes wirkt jedoch als bloße

Aufzeichnung eines Natureindrucks. Als Einzelbild genommen gibt es nur die Ahnung eines tieferen Sinnes. Durch den Vergleich mit dem 1931 verbrannten zugehörigen ›Winter‹ (165) gewinnt die Aussage jedoch an Bestimmtheit, da die Einzelheiten zum Teil als Gegensatzpaare aufeinander bezogen sind: Hier ein sich umarmendes Liebespaar, dort ein einsamer alter Mönch. Hier eine Birke und eine Pappel, zwei Bäume, deren Kronen einen einzigen Umriß bilden und so das Motiv des Paares aufgreifen, dort eine einzelne abgestorbene und verstümmelte Eiche. Hier eine blühende Kulturlandschaft mit Feldern und Wiesen, dort eine Klosterruine, aber in dieser wohl erhalten ein Kruzifix als Hinweis darauf, daß Tod und Kälte nicht der definitive Abschluß sind, sondern daß die göttliche Liebe – und hier liegt eine Entsprechung zu der irdischen Liebe des Gegenstückes – ein Leben nach dem Tod verbürgt. Die Kontrastierung beider Bilder reicht bis in den formalen Aufbau. Hier eine vergleichsweise lockere Raumgestaltung, von der man sich vorstellen kann, Friedrich habe sie in der Natur so vor Augen gehabt, und ein lebhaftes Kolorit, das seine Herkunft von den frühen Deckfarbeneduten nicht verleugnet, dort eine fest gespannte flächige Komposition, offenbar das Resultat strengen bildnerischen Denkens, verbunden mit einer monotonen Farbgebung. Der Betrachter wird zu ganz verschiedenen Weisen des Sehens aufgefordert, die zwei – aus einer einzigen Idee gewonnenen – Aspekten der Natur entsprechen. Im ›Sommer‹ ist das Gedankliche verschleiert, was sinnvoll ist, da in der Blüte des Lebens das Geistige vom Sinnlichen überlagert wird, im ›Winter‹ dagegen ist sie hart und deutlich ausgesprochen. Christian August Semler, der diese Bilder 1808 im Atelier des Malers sah, hat den Symbolgehalt angedeutet: »Seitdem Friedrich in Öl malt, hat er an den Farben ein neues Mittel zu allegorischen Andeutungen gewonnen, wovon er sich viel verspricht«<sup>16</sup>.

Eine präzisere, wenn auch dichterisch ausgeschmückte Interpretation einer verschollenen Variante des ›Sommer‹ (154) als Sepiablatt gibt der Friedrich befreundete Naturphilosoph Gotthilf Heinrich von Schubert im Rahmen einer ausführlichen Erklärung eines Zyklus aller vier Jahreszeiten. (Der zugehörige ›Winter‹ (156) weicht von der ehemals Münchner Komposition ab.): »Der klare Quell (der im ›Frühling‹ dargestellt war) wuchs bald zum Flusse an, das innre Streben, stärker und kräftiger geworden,

führte uns immer ferner mit sich hinaus. Zwar vorüber waren schnell die Stunden der Morgenröte, es blieben fern hinter uns die grünen Hügel der Kindheit, mit ihren Frühlingsblumen und dem Traum von spielenden Lämmern; doch heiterer und herrlicher scheint die zum Scheitel steigende Sonne, und der grünende Pfad ist noch durch keine Klippen unterbrochen. Wenn sich dann, in den Stunden des glänzenden Mittags, die Welt so frei und blühend dem inneren Sinn öffnet, wenn dem kühnen Gemüth, das noch nirgend die Gränze seines Strebens gefunden, das ferne hohe Gewölk noch als fernes Gebirge erscheint, das es zuletzt noch zu erreichen wähnt, da scheint in der süßen Zeit der Rosen alles tiefe Sehnen sein Ziel gefunden zu haben. Dort wo die Lilie der Rose sich vermählt, wo jene schlanken Bäume mit dunkelgrünen Zweigen sich umfassen, schlingt die jugendliche Liebe ihren Arm um uns. Da bedarf der als dann vollkommen seelige Sinn nicht mehr der Welt außer sich, wir träumen nur von der stillen einsamen Hütte auf dem grünen Hügel, von dem ländlichen Liede der Turteltaube, und dem einsamen Thale; vergessen ist auf Augenblicke alles fernere Streben, und wir ruhen zum ersten, und vielleicht wohl zum letzten Male aus, in einer gänzlich seeligen Gnüge. Denn siehe unter den Rosen und Lilien stand auch die hohe Sonnenblume, welche mit treuem Haupt dem Gang des ewigen Lichtes folgt. Ein tieferes Sehnen in uns ward noch nicht befriedigt, und mit ernstem Ruf weckt es das ewige Ideal von neuem auf<sup>17</sup>. Schubert benutzt die – nur selten zitierten – Deutungen als anschauliche Beispiele seiner Lehre von einem Zusammenhang, »der zwischen einem künftigen höheren und einem vorhergehenden niederen Dasein«<sup>18</sup> statt findet. Ein durchgehendes Motiv des Zyklus ist der Fluß von der Quelle bis zur Mündung im Meer. Daß damit der Lauf des Lebens gemeint ist, kann keinem Zweifel unterliegen. »Mahomets Gesang« von Goethe ist eine literarische Parallele. In der Zeichnung des »Herbst« (1755) erwähnt Schubert Herbstzeitlose und schreibt dazu: »Blühe dann ab arme Zeitlose, wenn der Winter naht, einzige späte Blüthe, welche keine Früchte trägt. Deine Früchte, du wunderbare Blume! wird jenseits des Winters ein neuer ferner Frühling reifen«<sup>19</sup>. Ohne Kenntnis dieses Textes würde man es schwerlich wagen, eine Herbstzeitlose in einem Bild Friedrichs als Hinweis darauf zu deuten, daß menschliches Da-

sein im Jenseits seine Vollendung findet. Bemerkenswert ist Schuberts Erläuterung auch für Friedrichs Anweisung, die dargestellten Dinge als im Wandel begriffen und im Hinblick auf einen zukünftigen Zustand zu betrachten, eine Sehweise, die dem modernen Publikum gänzlich fremd ist.

Die Betrachtung von Zyklen und Bildpaaren verhilft am leichtesten zum Verständnis von Friedrichs Symbolsprache, weil die hier aufgezeigten Entwicklungen und Antithesen nicht nur die Bedeutung einzelner Dinge durch Position und Negation verdeutlichen, sondern auch der Sinn der Form als Syntax dieser Bildersprache deutlich wird<sup>20</sup>. Die Berücksichtigung der Form erst eröffnet den Einblick in das eigentlich Künstlerische von Friedrichs Allegorik. Bis gegen 1812 sind die weitaus meisten seiner Gemälde als Bilderpaare entstanden. Das zeigt, wie wichtig ihm die Darlegung von Gedankengängen war. Mehrfach sind die Gegenstücke jedoch schon bald und offenbar mit Billigung des Künstlers voneinander getrennt worden, ein Hinweis darauf, wie wenig ihm an einer Enträtselung seiner Bilder durch das Publikum lag<sup>21</sup>.

Leicht faßlich ist der religiöse Gedankengang in zwei Winterlandschaften in Schwerin (1793) und Dortmund von 1811 (1794), zu denen vermutlich als eine Herbstlandschaft noch ein drittes Bild in Winterthur gehört<sup>22</sup>. Auf dem Schweriner Bild steht ein Wanderer, auf Krücken gestützt, neben bizarren, kahlen Eichen und inmitten von Baumstümpfen und schaut in die trostlose Schneewüste hinaus. Es ist wohl unumgänglich, dieses Bild, das, wie ein Korrespondent des Journals des Luxus und der Moden von 1813 schreibt, »durch . . . tiefe Symbolik aus dem Kreise der Landschaftsmalerei gänzlich herausgehoben«<sup>23</sup> ist, als Ausdruck der Verzweiflung angesichts des Todes zu deuten. Das Dortmunder Gegenstück gibt die christliche Antwort darauf. Der Mann hat seine Krücken weggeworfen, er sitzt, an einen Fels gelehnt, betend vor einem Kreuzifix, das von Fichten hinterfangen wird. Im Hintergrund erscheint schemenhaft die gotische Kirche als Vision, hier keine Ruine sondern ein intakter Bau. Der Sinn des Bildes ist der, daß Christus im Tod als Tröster erscheint und auf ein ewiges Leben verweist. Was Felsblock und Tanne bedeuten, läßt sich Friedrichs Deutung des Tetschener Altars entnehmen, in dessen Ideenkreis das Bild gehört. Sie sind Symbole des Glaubens und der Hoffnung.

Die Eichen des Gegenstücks können bei dieser Antithese nur einen negativen Symbolgehalt besitzen. Ihre bizarre Form drückt die Verzweiflung der Heiden angesichts des Todes aus. In beiden Bildern scheint alles Dargestellte wie auch die Form restlos dem Ausdruck eines klaren Gedankens zu dienen, wie es ein anonymes Autor 1843 beschreibt, »kein einziger Strich seines Pinsels« sei »ohne Beziehung auf das Ganze geschehen«<sup>24</sup>.

Die Eiche kann hier nicht, wie sonst in dieser Zeit allgemein üblich, als ein Symbol der Stärke oder gar des Deutschtums verstanden werden<sup>25</sup>. Schon im ›Winter‹ von 1808 war sie als ein negatives Symbol im Zusammenhang mit der Ruine erschienen. Es fällt daher schwer, den verstümmelten Eichen des ›Hünengrab im Schnee‹ von 1807 (162) eine geradezu entgegengesetzte patriotische Bedeutung zu geben, wie es immer wieder versucht wird<sup>26</sup>, wenn auch eingeräumt sei, daß sie hier fester im Boden verwurzelt sind und auch die Gesamtform des Bildes statisch und stabil erscheint. Aber es deutet andererseits nichts auf eine Hoffnung für die Zukunft. Der Hintergrund ist vernebelt. Die beiden Raben verkünden Unheil. Die Nacht bricht herein. Es ist ein Bild völliger Erstarrung. Maße und Entstehungszeit sprechen für eine Zugehörigkeit zu dem »Ausblick in das Elbtal« (163), einem Bild, das den Gedanken des Tetschener Altars variiert und als christliche Perspektive der Aussichtslosigkeit des Heidentums gegenübergestellt ist<sup>27</sup>. Wenn man bedenkt, daß Friedrichs erste Ölgemälde zumeist als Paare entstanden sind und daß er bei der Wahl der Formate um 1810 zu bestimmten Standardgrößen gelangte, die Maße des ›Hünengrab im Schnee‹ von 61 x 80 cm jedoch mit dem ›Ausblick in das Elbtal‹, sonst aber mit keinem anderen Gemälde Friedrichs übereinstimmen, so gewinnt die Vermutung einer Zugehörigkeit zusätzliche Wahrscheinlichkeit. Winter und Sommer als Gleichnisse für die Abfolge von zwei religionsgeschichtlichen Epochen zu sehen, entspricht durchaus der Denkweise Friedrichs. Das Heidentum kann im ›Hünengrab im Schnee‹ stolz und heroisch im Unterschied zum Schweriner Bild präsentiert werden, weil es sich hier um eine, wenn auch überwundene, aber doch achtungsgebietende geschichtlich notwendige Entwicklungsstufe handelt, wogegen dort der Irrtum des dem Christentum fern stehenden Einzelnen gemeint ist. So muß die besondere Deutungsnuance eines Sym-

bols wie der Eiche hier aus dem jeweiligen Zusammenhang und unter Berücksichtigung der jeweiligen Form durch die Anschauung neu erschlossen werden. Der abgebildete Gegenstand kann nie blindlings einem starren Begriff gleichgesetzt werden. Das bestätigt Friedrich auch mit seinem Ausspruch: »In jedem einzelnen Gegenstand aber liegt eine Unendlichkeit der Auffassung und Vielseitigkeit der Darstellung«<sup>28</sup>. Wenn man diese Stelle als Bestätigung des Künstlers für eine Vielzahl von gänzlich verschiedenen Bedeutungen bei jedem einzelnen Ding nimmt, was bisweilen geschieht, so wird der Zusammenhang des Zitats übersehen. Zuvor heißt es: »Und es möchte wohl eine unbillige Forderung unserer Zeit zu nennen sein und als Schuld unserer Erziehung erkannt werden können, von einem alles zu fordern, allumfassend zu sein. Die Natur gab nicht einem alles, aber jedem etwas«. Und es folgt der Satz: »Ich erkenne und ehre auch darin eine Größe, wenn jeder, wie schon gesagt, die ihm von der Natur angewiesene Grenze erkennt und sich bescheidenlich darin zu halten weiß«. Friedrich verteidigt sich mit diesem Ausspruch nur gegen den oft erhobenen Vorwurf der Eintönigkeit in der Wahl der Motive, die beim Überblick über das Gesamtwerk in der Tat auffällt und nicht mit dem ökonomisch bedingten Spezialistentum von Landschaftsmalern gleichgesetzt werden darf<sup>29</sup>.

Die Antithese von Eiche und Fichte findet sich auch in den ›Zwei Männern in Betrachtung des Mondes‹ von 1819 (261) und der späteren Berliner Variante (404). Die Wanderer – Friedrich selbst und sein Schüler August Heinrich<sup>30</sup> – stehen im Schutz der Fichte, während die unbelaubte Eiche schon halb entwurzelt ist und in den Abgrund zu stürzen droht. Friedrich hatte die Eiche, die er nach einer Naturstudie vom 25. April 1809 in Dresden<sup>31</sup> bereits in dem Schweriner Winterbild links dargestellt hatte, im unteren Teil ihres Stammes um der hier gewollten Aussage willen wesentlich verändert. In Analogie zu dem Schwerin-Dortmunder Bilderpaar bietet sich folgende Deutung an: Die Wanderer auf dem steinigen Lebensweg am Rand des Abgrundes unter der Fichte als Zeichen christlicher Hoffnung betrachten den Mond als Christussymbol, der die Todesnacht erhellt, und den Abendstern, der identisch mit dem Morgenstern ist und so ein neues Leben verheißt. Diese Deutung hat gegenüber anderen Versuchen den Vorzug, daß

sich alle Gegenstände und auch die Bildform, für die der Gegensatz von Ruhigem und Bizarrem charakteristisch ist, erklären lassen. Der Fels neben der Eiche rechts wäre nicht recht verständlich, würde man ihn als Symbol des Glaubens wie im Tetschener Altar verstehen, als Teil eines Hünengrabes erhält er jedoch einen der Eiche entsprechenden Hinweis auf überwundenes Heidentum. Evident ist das allerdings erst, wenn erkannt wird, daß der Fels tatsächlich die Hälfte eines (spiegelverkehrt wiedergegebenen) Hünengrabes ist<sup>32</sup>. Das war wohl – ebenso wie die Benennung der Figuren – auch zeitgenössischen Betrachtern nur dann deutlich, wenn sie mit dem Schaffen und Denken Friedrichs eng vertraut waren. Darin zeigt sich der Monologcharakter des Bildes, das nur bedingt eine Mitteilung ist. Die Interpretationen, die dem Gemälde eine politische, auf die Demagogenvorfolgung bezügliche Bedeutung geben und sich dabei auf einen von Karl Förster mitgeteilten Ausspruch Friedrichs vor dem Bild berufen<sup>33</sup>, übersehen Friedrichs Ironie und lassen den genauen Wortlaut bei Förster unberücksichtigt: »Die machen demagogische Umtriebe, sagte Friedrich, wie (sic!) zur Erklärung«<sup>34</sup>.

Die eigenwillige, jeder ikonographischen Tradition widersprechende Symbolik der Eiche macht auch verständlich, warum Friedrich in seinen unbestreitbar patriotischen Allegorien immer nur Fichten als Gleichnis nationaler Tugenden dargestellt hat, jedoch – mit Ausnahme von einigen abgeschlagenen Ästen in ›Grabmale alter Helden‹ (205) – niemals Eichen. Verfolgt man einzelne Motive wie z.B. die Eiche durch das gesamte Oeuvre Friedrichs, so lassen sich das Konstante und das Veränderliche der Bedeutung durch Betrachtung der jeweiligen Erscheinungsweise und der Zusammenhänge erkennen<sup>35</sup>. Eine Eiche kann beispielsweise belaubt oder entlaubt, voll entwickelt, verstümmelt oder abgestorben, in unterschiedlicher Beleuchtung und verschiedener Entfernung, einzeln oder in einer Gruppe dargestellt sein, immer ergeben sich neue Nuancen der symbolischen Bedeutung.

Die ›Zwei Männer in Betrachtung des Mondes‹ scheinen in einem einzigen Bild zusammenzufassen, was vorher in Paaren auseinandergelegt und gegenübergestellt ist. Auch in anderen Fällen hilft bei der Interpretation einzelner Bilder der Vergleich mit thematisch verwandten Zyklen und Bilderpaaren.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Potsdamer Hafenbild (220) – um 1816 – ist der zerstreute Zyklus von Tageszeiten in Seestücken (234–237) entstanden. In dem Potsdamer Bild ist das Paar in altdeutscher Tracht in dem Boot vorn genau so gekleidet wie das Paar, das im ›Morgen‹, im ›Abend‹<sup>36</sup> und in der ›Nacht‹ des Zyklus dargestellt ist. Dessen Sinn erschließt sich relativ leicht. Der ›Morgen‹ ist der Aufbruch zur Lebensfahrt in einem kleinen Fischerboot, das sich nicht weit von der Küste entfernt. Der ›Mittag‹ mit zahlreichen Schiffen unterschiedlicher Größe in der Nähe der Küste veranschaulicht die Betriebsamkeit des Lebens. Im ›Abend‹ kehrt das Boot mit dem Paar in den Hafen zurück und steuert auf den Anker als Symbol der Hoffnung auf ein ewiges Leben zu. Ein Ausdruck von Resignation und Erschlaffung liegt in der kargen Komposition. Man wird den Hafen hier als ein Sinnbild des Todes verstehen müssen. Die ›Nacht‹ zeigt im Gegensatz zu den drei vorhergehenden Bildern keine Küste sondern nur die Wasserfläche, die von dem durch die Wolken brechenden Mond beleuchtet wird. Das Paar wird in einem kleinen Boot von vier Ruderern zu einem Ziel gebracht, das im Bild selbst nicht sichtbar ist, aber doch vermutet werden kann, nämlich zu einem auf der Reede liegenden Hochseeschiff. Ein verwandtes, ungefähr gleichzeitiges Seestück der Sammlung Georg Schäfer (239), Gegenstück zu einem Bild mit Fischerbooten (238), die in der Nähe der Küste operieren, stellt die gleiche Situation deutlicher dar. Der erneute Aufbruch des Paares, nun zu einer Reise anderer Art als im ›Morgen‹, kann wohl nur als der Übergang zu einem ewigen Leben verstanden werden. Dieses nicht mit letzter Deutlichkeit auszusprechen sondern es den Betrachter ahnen zu lassen, entspricht dem künstlerischen Takt Friedrichs.

Der Gegensatz Fischerei und Hochseeschiff und damit die Gegenüberstellung von täglicher Arbeit und weiter Reise als eines besonderen Ereignisses findet sich bereits in den beiden Wiener Seestücken von 1807 (158, 159) vorbereitet, wo das eine Bild einen Fischer mit seinem Gerät am Ufer stehend zeigt, das andere ein Boot darstellt, das von einem steinigen Strand zu einem tiefer bildeinwärts im Nebel liegenden größeren Schiff fährt. Ohne Kenntnis der Schäferschen Gegenstücke wäre eine Deutung des Wiener Bildpaares schwierig<sup>37</sup>. Angesichts dieser Vergleichsbeispiele fügen sich in dem Potsdamer Hafenbild die

besonderen Umstände und Einzelheiten zu einem analog ausdeutbaren Sinngefüge zusammen: die abendliche Tageszeit, das Schiff, das links kalkfater und damit zu einer neuen Reise seetüchtig gemacht wird, die Passanten, die im Vordergrund bildeinwärts, vielleicht zu dem rechts liegenden Schiff gerudert werden, dessen Bug im Unterschied zu den übrigen Schiffen in die Tiefe zeigt. Die Vorstellung der hereinbrechenden Nacht, gleichzeitig mit dem Aufbruch, wird verbunden mit dem Hinweis, daß die Sichel des zunehmenden Mondes die Nacht erhellen wird. Die Klarheit des formalen Aufbaues – mit der leichten Betonung der rechten Seite – würde diesem ikonographischen Sinnzusammenhang gemäß sein.

Die Deutung eines Bildes wird bisweilen erleichtert, wenn es in einen Zusammenhang von thematisch verwandten Stücken eingeordnet werden kann, wo bestimmte Gedanken klarer geäußert sind. Friedrich selbst hat auf derartige Zusammenhänge innerhalb seines Werkes verwiesen: »Ein Wort gibt das andere, wie das Sprichwort sagt, eine Erzählung die andere und so auch ein Bild das andere«<sup>38</sup>. Der »Mondaufgang am Meer« von 1822 in Berlin (299) ist z. B. aus dem Gemälde gleichen Titels in Leningrad von 1821 (281) entwickelt und geht weiter zurück auf das »Kreuz an der Ostsee« von 1815 (215) sowie eine verschollene, nur in Beschreibungen bekannte Sepiazeichnung von 1806 (148), wo der Vollmond die Segel der Schiffe beleuchtet, die sich bei ruhiger See von der Küste entfernen, und am flachen, sandigen Uferstreifen zwischen Steinen ein Anker liegt. Da auch auf den beiden Vorläufern des Berliner »Mondaufgang am Meer« das eindeutige Symbol des Ankers erscheint, läßt sich aus diesem Umstand eine Deutungshilfe auch für das Berliner Gemälde gewinnen. Eine Interpretation des riesigen Felsens, auf dem die Staffagefiguren sitzen, als Fels des Glaubens wie im Tetschener Altar wird dadurch bestätigt<sup>39</sup>.

Der unvorbereitete Betrachter – auch dem zeitgenössischen erging es wohl so – verfügt nicht über die Deutungshilfen, die der Vergleich des einzelnen Bildes mit dem gesamten Oeuvre des Künstlers und das Verfolgen eines Motivs durch das gesamte Schaffen bieten. Er kann sie nur durch anhaltende Reflexion ersetzen, wie sie normalerweise jedoch nur dem Besitzer möglich ist, oder allenfalls auf ehemals allge-

mein verbreitetes Bildungsgut zurückgreifen, wie es beispielsweise in der geistlichen Literatur des Barock begegnet. Daß der präzise Sinn den Zeitgenossen im allgemeinen verborgen geblieben ist, belegen Quellen. So gibt es nur relativ wenige genaue Interpretationen aus der Umgebung des Malers. Das Wissen von dem allegorischen Charakter seiner Landschaftsmalerei war jedoch verbreitet. Wiederholt wurde sogar in dieser neuen Auffassung der Landschaft die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Künstlers erkannt. Die Worte »Poesie« und »poetisch« wurden immer wieder mit seiner Malerei verbunden, um ihre Gedanklichkeit zu bezeichnen. An einer Auswahl von Zitaten sei dieses Wissen der Zeitgenossen belegt. Ein Berichterstatter des »Morgenblattes« schreibt 1807: »Friedrich hat sich ein eigenes Kunstreich zugeeignet, in dem er unumschränkt waltet und herrscht . . . jede seiner Arbeiten spricht dem Gemüthe durch einen höhern idealischen Sinn zu«<sup>40</sup>. Christian August Semler hat sich mehrfach über die Allegorik bei Friedrich ausgesprochen, 1808: »Er hat uns schon mehrere Male gezeigt, wie gut sich auch in die Landschaft ein allegorischer Sinn legen läßt. Meistens deutet er schwermüthige und religiöse Ideen an, zu deren Darstellung die düstere und dürftige Natur des Nordens, wohin er uns gewöhnlich versetzt, so vorzüglich geeignet ist«<sup>41</sup>. 1809: »Was man auch über Friedrichs Altarbild und übrige Landschaften urteilen mag, immer bleibt sein Streben nach dem Höhern und Vollkommenern sehr achtungswerth und es wäre zu wünschen, daß sein Beispiel unter den Landschaftsmalern, die dazu Beruf haben, viel Nachfolger fände, die uns in ihren Kompositionen mehr, als gewöhnlich geschieht, zu denken gäben; brauchten sie dazu auch nicht die Allegorie, erweckten sie auch nicht gerade christliche religiöse Vorstellungen«<sup>42</sup>. Die Weimarer Kunstfreunde schreiben 1809: »Ein Künstler, der mit Ernst und Treue sich zur Natur hält, der in seinen Werken das eigne Innere entfaltet, nach der Bedeutung strebt«<sup>43</sup>. In der »Zeitung für die elegante Welt« heißt es zu einem verschollenen Bilderpaar, nun genauer auf einen Inhalt eingehend: »In solchen Szenen, wo Grab und Wiedererstehen, Leben und Tod, Erstarrung und Erwärmung miteinander im Kampf liegen, wo über dem Verödeten und Vergänglichlichen das Belebende und Ewigdauernde siegreich, wie der Gedanke über dem Stoff schwebt, ist unser F. ein unübertroffener Meister«<sup>44</sup>. Ein Bericht-

erstatte der gleichen Zeitung, vielleicht Friedrich Wilhelm Gubitz, schreibt 1816: »Die Schauer sind es gewohnt, die Bilder von Friedrich immer parabelhaft zu glauben und so werden auch hier die Sinne angestrengt«<sup>45</sup>. Heinrich Meyer führt 1817 aus: »Kurz nach Runge glückte es . . . Friedrich . . . bekannt zu werden vermittelt bewunderungswürdig sauber getuschten Landschaften, in denen er, teils durch die Landschaft selbst, teils durch die Staffage, mystisch-religiöse Begriffe anzudeuten suchte . . . Darum hat auch Friedrich von Personen, welche die bezelten Allegorien entweder nicht faßten oder nicht billigten, viel Widerspruch erfahren . . . Wie wenig ist nicht der wackere Friedrich ermuntert worden; aber er wendete sich dennoch nicht von seinen mystisch allegorischen Landschaften«<sup>46</sup>. Das »Literarische Conversationsblatt« von 1821 meint: »Friedrichs Werke sind mehr Dichtungen als eigentliche Landschaften, man möchte sie übergehende Akkorde zwischen Poesie und bildender Kunst nennen«<sup>47</sup>. Das »Kunst-Blatt« von 1828 bemerkt mit einem kritischen Unterton: »Dieser sinnvolle Maler gibt sich gern der Neigung hin, dem, was in der gewöhnlichen Naturanschauung als untergeordnet, oder als Bestandtheil eines andern erscheint, eine selbstständige Bedeutung zu geben, oft sie auch hinein zu legen«<sup>48</sup>. Bei Adolph Schöll im »Museum« von 1833 ist diese Kritik verschärft: »Es gibt noch eine andere Ungewöhnlichkeit landschaftlicher Auffassung . . . die gleichsam die ernste und nüchterne Seite dieser Abfangung der Natur im Sonderbaren ausmacht, indem sie dieselbe durch eine, vielleicht präcise Auswahl, zur Dollmetscherin charakteristischer Seelenstimmungen und Gedanken befähigt«<sup>49</sup>. C. A. Nilson schreibt 1833: »Seine Bilder erscheinen als Hieroglyphen der Natur, deren eigenthümliche Zustände der Künstler bedeutsam hervorhebt, indem er zugleich seine eigenen Gedanken und Zustände auf entsprechende Darstellungen des Naturlebens überträgt«<sup>50</sup>. In einem Aufsatz der »Blätter für literarische Unterhaltung« von 1843 heißt es: »Außer der Naturtreue und Schönheit der äußern Komposition forderte er von jeder Landschaft, die ihn völlig befriedigen sollte, daß entweder eine besondere Idee das Bruchstück zu einem lebendigen Ganzen umschaffe oder doch sonst ein eigenthümliches Wesen im Allgemeinen solchem eine höhere Bedeutung ertheile«<sup>51</sup>.

Bemerkenswert für den Prozeß des Vergessens die-

ser Allegorik nach Friedrichs Tod ist eine Rezension der Deutschen allgemeinen und historischen Kunstausstellung in München von 1858: »Vielleicht ist jedoch das Betonen des religiösen Elementes den Bildern mehr von der Nennung ihrer Entstehungszeit angedichtet als aus ihnen herausgesehen. Die drei vorliegenden Beispiele wenigstens sind für unser Gefühl die einfachsten Naturklänge, so rein und unabhängig«<sup>52</sup>.

Besonderes Gewicht kommt den Stimmen aus dem engeren Kreis um Friedrich zu, auch ablehnenden, wie der Ludwig Richters, der 1825 in Rom notierte: »Das ist nicht der Ernst, nicht der Charakter, noch der Geist und die Bedeutung der Natur, das ist hineingezwungen. Friedrich fesselt uns an einen abstracten Gedanken, gebraucht die Naturformen nur allegorisch, als Zeichen und Hieroglyphen, sie sollen das und das bedeuten; in der Natur spricht sich aber jedes Ding für sich aus, ihr Geist und ihre Sprache liegt in jeder Form und Farbe«. An anderer Stelle schreibt er: »Ich selbst suchte eine kurze Zeit lang mir einzureden, daß das Höchste für die Landschaftsmalerei in solchen symbolisierenden Naturbildern erreicht sei, welche abstracte Gedanken durch Landschaften versinnlichen«<sup>53</sup>. Die mit dem Maler befreundete Louise Seidler bemerkt: »Er liebte es, seinen Kunstschöpfungen einen höheren Gedanken unterzulegen, erst das Verständnis dieser Tendenz macht seine Bilder dem Beschauer wert«<sup>54</sup>. Der ebenfalls befreundete Maler Wilhelm Wegener schreibt: »Ihm dient die Natur nur als Mittel, als Symbol des Gedankens und der Idee, die er ausdrücken will. Seine künstlerischen Bestrebungen hängen eng mit der romantisch-poetischen Richtung seiner Zeitgenossen zusammen«<sup>55</sup>. Der Schwede Per Daniel Amadeus Atterboom vermerkt 1817 über Friedrich, den er einen »Metaphysikus mit dem Pinsel« nennt: »Redet nicht die ganze Natur zu uns in Sinnbildern? Der Künstler, der das poetisch (prophetisch) erfassen kann, kann auch poetisch malen. Bekräftigen nicht Friedrich bei den Deutschen und Fahlcrantz bei den Schweden mit vielen Beispielen diese Lehre?«<sup>56</sup> Der Däne Niels Lauritz Høyen besuchte Friedrich 1822/23 und hebt besonders den religiösen Sinn seiner Malerei hervor: »Wie sonderbar es auch klingen mag, es ist doch wahr, daß jede von seinen Landschaften voller Religiosität ist, und es ist eben sein tiefes Gefühl der endlosen Liebe, welche Gott in der Natur offenbart hat, die ihn dazu ge-

bracht hat, Landschaften als Altarbilder auszuführen«. Und er fährt fort, Friedrichs Kunstwollen mit seinem Charakter verbindend: »Sein Künstlerleben ist ein herrlicher Beweis seiner eigenen Grundsätze; keine Mode, keine Not haben ihn dazu gebracht, seine Überzeugungen zu verlassen. Seine Umstände sind höchst bedrängt gewesen; lange hat es gedauert, bis er anerkannt wurde, und dennoch ist er ruhig seinen Weg gewandert; so dürfte es jeder Künstler tun«<sup>57</sup>. Präziser als Høyen charakterisiert Otto Heinrich Graf von Loeben die Religiosität der Malerei Friedrichs als eine Reflexion über Leben, Tod und ewiges Leben und trifft damit auch die Bedeutung von endlicher und unendlicher Räumlichkeit in seinen Landschaften: »In des Malers Friedrichs Werken sehen wir die Landschaften Betrachtungen des inneren Lebens werden, ein allgemeines Streben allegorisieren, und deusame Verwahrer einer geheimnisvollen Runenschrift der Natur seyn. Sie schließen sich der Poesie näher an. Ihr innerstes Wort ist nicht Freude und Frohgefühl; sondern Sehnsucht und tiefinniger Ernst. Es ist, als sprächen sie: einst blühet die Kunst, und der Mensch; wir eilen und sterben, und der verklärte Scheideblick sagt das Geheimniß des Lebens das wir gelebt, und die Hoffnung, die sich in uns wiedergebirt; bald weicht der Tod, das Labyrinth ist durchwandert, und nicht fern ist die Heimath. Auf Landschaften erregt der Blick ins Unendliche, z. B. Luft, Meer, stille Wehmuth; die Beschränkung durch Berge, Bäume, Felsen, nahe Gegenstände erregt dagegen heimliche Lust. Jener Empfindung des Verlierens in das Unendliche, in welches die Kunst uns vertieft, geht allemal ein Todesverlangen und ein Sterben im Innern voraus, wenn auch schneller als wir selbst es oft bemerken können; wir müssen hinüber, fort, um hineinzukommen; hingegen wo die Kunst den Zauber der Selbstbeschränkung übt, concentriert sich das Leben mehr in sich selbst, in Fülle des Brauns und des Grüns, des fröhlich überhin gebreiteten Goldes, in lebende Stille der Genügsamkeit; und an diesem Bestreben stärkt sich unsere Lebenskraft zu ihrem ewigen Kampfe zwischen dem Unendlichen, das sie als Heimath rastlos hinüberruft, und dem Beschränkteren und Endlichen das erst erobert und in seiner wahren Bedeutung ergriffen werden muß«<sup>58</sup>. Auf der gleichen Linie liegen die bereits erwähnten Interpretationen Gotthilf Heinrich von Schuberts, der Friedrichs Landschaften als Beispiele

für die Ahnungen des Überirdischen und Zukünftigen im Irdischen und Gegenwärtigen erwähnt.

Vielleicht das wichtigste Zeugnis für die Ausdeutbarkeit von Friedrichs Malerei ist jedoch die Aussage, die Ludwig Tieck 1834 zurückblickend auf den Jahrhundertbeginn gemacht hat: »Friedrich strebt . . . ein bestimmtes Gefühl, eine wirkliche Anschauung, und in dieser festgestellte Gedanken und Begriffe zu erzeugen. So sucht er also in Licht und Schatten belebte und erstorbene Natur, Schnee und Wasser, und ebenso in der Staffage Allegorie und Symbolik einzuführen, ja gewissermaßen die Landschaft, die uns immer als ein so unbestimmter Vorwurf, als Traum und Willkür erschien, über Geschichte und Legende durch eine bestimmte Deutlichkeit in der Phantasie zu erheben. Dies Streben ist neu, und es ist zu verwundern, wie viel er mehr wie einmal mit wenigen Mitteln erreicht hat«<sup>59</sup>. Tiecks Aussage ist in der Friedrichliteratur selten zitiert worden. Es ist, als wirke das Urteil Cornelius Gurlitts über diese Stelle immer noch nach. Gurlitt war sich der Objektivität seiner vom Impressionismus geprägten Anschauung über Friedrich so sicher, daß er zu schreiben wagte: »Man konnte den Maler nicht gut stärker mißverstehen«<sup>60</sup>.

Auch der so viel Gelehrsamkeit und wissenschaftliche Emsigkeit vorweisende Katalog der Hamburger Friedrich-Ausstellung spart Tiecks Feststellungen aus. Aus anderen Motiven als Cornelius Gurlitt verwirft Werner Hofmann die von Tieck bezeugte Vorstellung einer zielstrebigem, konsequenten, sich ihres Wollens bewußten Künstlerpersönlichkeit. Was Høyen an Friedrich faszinierte gilt für Hofmann nicht, wenn er schreibt: »Was Goethe wie selbstverständlich von der Kunst fordert – deutliche, klare, bestimmte Darstellungen –, erwartet man von den Aussagen der historischen Forschung. Sofern darunter definitorische Eindeutigkeit zu verstehen ist, erfüllen die folgenden Seiten diese Erwartungen nicht. Künstler, die sich Goethes Forderung zu eigen machen, mögen auch einen geschlossenen Deutungsumriß ohne Zwang ertragen. Friedrich gehört nicht zu dieser Kategorie. Seine künstlerischen Absichten sind komplex, um nicht zu sagen widersprüchlich, die Ergebnisse sind vieldeutig«<sup>61</sup>. Hofmann wird gerade Friedrichs Kunstverstand, den er betonen möchte, nicht gerecht, wenn er die religiöse Allegorie nur bei den Bildern zugibt, die Merkmale der »Archaisierung und Überhöhung«

tragen, nicht aber die subtileren Verschlüsselungen von Gedanken gelten läßt. Wo Hofmann die Grenze zwischen Allegorie und Abbildung sieht, verdeutlicht er an dem Holzschnitt ›Frau mit dem Raben am Abgrund‹ (61) und der zugehörigen Zeichnung vom 29. Dezember 1801 (56). Er bestreitet, daß die geöffnete Truhe, vor der die Frau mit schmerz erfüllttem Gesichtsausdruck steht, an einen Sarg erinnern solle und den gleichen Gedanken wie der Abgrund im Holzschnitt ausspreche. Nur diesem billigt er einen Symbolgehalt zu. Betrachtet man nur diesen Holzschnitt und diese Zeichnung, so mag Hofmanns Argumentation überzeugen, wenn auch dann der Ausdrucksgehalt des Blickes auf der Zeichnung völlig unerklärt bleibt. Zufällig sind aber auch zu den beiden anderen zugehörigen Holzschnitten (60, 62) Zeichnungen vorhanden, die sich, vom Gestaltungsprozeß her gesehen, ganz ähnlich zu den Endergebnissen verhalten. Bei der Dresdner Zeichnung (51), wo auf einem Felsblock neben einem abgestorbenen, von Efeu umwundenen Baum eine Frau sitzt und in die untergehende Sonne schaut, und bei dem ehemals Bremer Blatt (57), wo ein schlafender Knabe einen Baumstumpf als Kopfstütze benutzt und ein Rabe auf einer Baumruine sitzt, ist es kaum möglich, den gedanklichen Gehalt der Zeichnungen zu leugnen. Die Grenze zwischen Allegorie und Abbild oder beiläufiger zeichnerischer Notiz dürfte daher an einer anderen Stelle verlaufen als Hofmann vermutet.

Bei dem Hamburger Aquarell ›Landschaft mit Pavillon‹ von 1797 (12) meint Hofmann, durch das Fehlen einer sakral überhöhenden Bildform sei die Möglichkeit gegeben, eine profane Thematik aus dem Bild abzulesen. Er sieht hier den Gegensatz von Hütte und Palast gestaltet und führt als literarische Parallele ein bei Hirschfeld zitiertes Gedicht an, wo der Hirt sein Dasein in einer freundlichen Natur mit dem Leben eines Höflings in einem Schloß vergleicht und Zufriedenheit mit seinen Lebensbedingungen bekundet<sup>62</sup>. Diese Deutung läßt sich mit dem anschaulichen Befund nicht in Einklang bringen. Die armselige Hütte im öden Vordergrund neben zwei absterbenden Bäumen kann nicht eine Naturidylle wiedergeben. Lebendige Vegetation findet sich nur im Hintergrund, in dem Landschaftsgarten, zu dem der Zugang über eine Brücke durch ein Gatter abgeriegelt ist. Man muß in der Vorstellung den Bildraum durchwandern, sich an jeden dargestellten Ort zu

versetzen suchen und jedes Hindernis für die vorgestellte Bewegung zur Kenntnis nehmen, um den Sinn der Landschaft zu erfassen, eine Art des Sehens, die auf den Zusammenhang der frühen Arbeiten Friedrichs mit der Erlebnisweise des englischen Landschaftsgartens deutet, den dieses Aquarell auch als Motiv wiedergibt. Der Pavillon, der zu diesem Park gehört, ist nur ein Aussichtspavillon mit einer betretbaren Plattform als Dach, kein Palast. Um den Sinn dieses Gebäudes ganz zu verstehen, muß man bedenken, daß er in Klampenborg bei Kopenhagen stand und den Blick auf den Sund gestattete. Das später bei Friedrichs Staffagefiguren so häufige Motiv des freien Blicks in die Ferne und speziell auf das Meer ist damit in gewisser Weise bereits vorbereitet. Was für viele Arbeiten Friedrichs aus der reifen Zeit gilt, scheint hier bereits zuzutreffen: Die Kenntnis topographischer, historischer oder biographischer Zusammenhänge, die nicht immer sichtbar sein müssen, hilft bei der Deutung.

Auch im Hinblick auf die übrigen gleichzeitigen Parkansichten aus der Umgebung Kopenhagens (7–10) und auf die spätere Verwendung der Motive Brücke, Hütte, Felsen, absterbende und gedeihende Bäume, ärmlicher Vordergrund und freundliche Natur im Hintergrund scheint eine religiöse Bedeutung des Blattes wahrscheinlicher. Hirschfeld bietet Belege dafür, daß Ausblicke in angenehme Landschaften als Vorahnung eines ewigen Lebens empfunden wurden. Über Klostergärten schreibt er: »Welch ein erfrischender Blick in die Herrlichkeit der Schöpfung! Doch der weise Klosterbewohner siehet hier mehr, als was bloß das Auge entzückt, weiter, als sein sichtbarer Bezirk reicht.

Die finstre Decke der Zukunft  
wird aufgezo-gen; er siehet  
Ganz andere Scenen der Dinge,  
und unbekante Gefilde

In dem Reiz dieser Ansichten schwebt vor ihm ein Bild von den nahen Wohnungen des Himmels, ein Vorschimmer aus den Gegenden, wo ein ewiger Frühling vor ihm blühen, und eine Heiterkeit ohne Untergang ihn umlächeln wird.«<sup>63</sup>.

An einem Aussichtsturm in der Nähe von Hannover rühmt Hirschfeld folgende Inschrift:

Wenn schon ein Blick in diese Welt,  
Die reizend vor uns lieget,

So sehr vergnüget;  
 Wie werden uns die Gegenden entzücken,  
 Wo Licht und Herrlichkeit und Pracht  
 Den Raum des weiten Himmels schmücken;  
 Wo – Doch wer malet in der Nacht  
 Das Bild vom ungesehenen Tage?  
 Empfinde selbst, was noch kein Auge sah!  
 Die Aussicht auf dies Glück ist da!  
 Es ist dir nah!<sup>64</sup>

Hofmann vertritt den Standpunkt, die Inhalte von Friedrichs Malerei seien vielfältig (ohne diese Vielfalt an Beispielen aufzuzeigen), und er glaubt dementsprechend, Friedrich habe ein breites Wissen von den kunsttheoretischen Ideen seiner Zeit besessen, er sei ein »belesener und informierter« Künstler gewesen. Gewiß hat sich Friedrich mit Ideen seiner Zeit befaßt, aber er ist mit ihnen wohl eher durch das Gespräch als durch Lektüre vertraut geworden. Jedenfalls läßt sich aufgrund der bekannten Quellen kein Buch nennen, das Friedrich gelesen oder besessen hat. Seine geringe Wertschätzung der Bildung verrät sich in einem der späten Aphorismen: »Möchte man doch nicht so viel um die Bildung dieses jungen Menschen sich bekümmern und ihn selber seinen selbstgewählten Weg ungestört gehen lassen und nicht die wohlwollende Lehre mit Füßen treten: daß nur der Mensch, seinem Gefühle überlassen, sich selbst bilden kann«<sup>65</sup>.

Die beiden einzigen Ideenkomplexe, die Friedrich in seinen schriftlichen Äußerungen als Motive seiner Kunst benennt, sind Religion und Politik, wobei letzterer eine weit geringe Bedeutung als ersterer zukommt. In den Aphorismen um 1830 heißt es: »Daß die Kunst aus dem Inneren des Menschen hervorgehen muß, ja von einem sittlich religiösen Wert abhängt, ist manchen ein töricht Ding«<sup>66</sup>. »Der edle Mensch [Maler] erkennt in allem Gott, der gemeine Mensch [auch Maler] sieht nur die Form, nicht den Geist«<sup>67</sup>. »Ich muß bei diesem Bilde von XX wiederholen, was ich schon oft und vielfältig gesagt habe, nämlich daß die Kunst nicht eine bloße Geschicklichkeit ist und sein soll, wie selbst viele Maler zu glauben scheinen; sondern so eigentlich und recht eigentlich die Sprache unserer Empfindung, unsere Gemütsstimmung, ja selbst unsere Andacht, unser Gebet sein sollte . . . So betet der fromme Mensch und redet kein Wort, und der Höchste vernimmt ihn; und so malet der fühlende Künstler, und der fühlende

Mensch versteht und erkennt es, aber auch der Stumpfer ahnet es wenigstens«<sup>68</sup>. »Ich fordere von einem Kunstwerk Erhebung des Geistes und – wenn auch nicht allein und ausschließlich – religiösen Aufschwung«<sup>69</sup>. Noch bestimmter über den religiösen Sinn seiner künstlerischen Tätigkeit und ihre Beziehung auf den Tod, und zwar seinen eigenen, spricht er sich in den wohl relativ frühen Versen aus:

Warum, die Frag' ist oft zu mir ergangen  
 Wählst du zum Gegenstand der Malerei  
 So oft den Tod, Vergänglichkeit und Grab?  
 Um ewig einst zu leben,  
 Muß man sich oft dem Tod ergeben<sup>70</sup>.

Bedenkt man diese Aussage recht, so wird das Malen zu einer religiösen Handlung. Die Identifizierung mit einem Mönch, die Friedrich im ›Mönch am Meer‹ vornimmt, bestätigt den unmittelbaren Bezug der Kunst auf Gott<sup>71</sup>. Die Radikalität der formalen Aussage in diesem Bild unterstreicht die Entschiedenheit der Überzeugung. Friedrich ist zwar später wieder zu reicherem, weniger dogmatischen und asketischen Darstellungen gelangt, die vielleicht differenzierteren religiösen Anschauungen entsprachen, ein Gesinnungswandel ist jedoch weder an seinen Werken noch an seinen Worten nachweisbar. Wäre Friedrich in seiner religiösen Haltung ambivalent, so wäre das Bild von seinem Charakter, das von den Zeitgenossen so überzeugend gezeichnet worden ist, ebenso zu überprüfen wie die Glaubwürdigkeit der (nicht für die Öffentlichkeit bestimmten) Aufzeichnungen Friedrichs.

Um den Grad der Verbindlichkeit von Friedrichs religiösen Forderungen an die Kunst festzustellen, ist die Untersuchung gerade auch solcher Werke notwendig, die eine genaue Abschrift der Natur sind oder zu sein scheinen. Erik Forssman hat erkannt, daß die beiden Wiener Fensterausblicke in Sepia von 1805/06 (131, 132) das linke und rechte Fenster von Friedrichs Atelier von ein und demselben Standpunkt aus gesehen darstellen<sup>72</sup>. Durch Kerstings Wiedergaben des Raumes ist die Genauigkeit der Abbildung verbürgt<sup>73</sup>. Der zeitgenössischen Kunstkritik waren die Zeichnungen nur Geschicklichkeitsbeweise für die Beherrschung der Perspektive und die Fähigkeit, Spiegelungen darzustellen<sup>74</sup>. Das Fortwirken der Bildidee in der ›Frau am Fenster‹ (293) von 1822

läßt jedoch an einer vordergründigen Auffassung des Motivs zweifeln. Die Bedeutung erschließt sich auch hier leichter durch den Vergleich der beiden Blätter. Links, wo sich der Arbeitsplatz des Malers befindet, durch den Malstock und die Pappe vor den unteren Scheiben gekennzeichnet, ist die Perspektive durch die Schrägsicht kompliziert. Auf dem Fensterbrett liegt ein Billett mit Namen und Adresse des Malers. Der Blick geht auf die Elbe, wo reger Schiffsverkehr herrscht. Man sieht diesseitiges und jenseitiges Ufer. Auf dem Wandpfeiler, von dem die andere Hälfte im Gegenstück erscheint, ist ein Spiegel angebracht, in dem man den Rahmen der gegenüberliegenden Tür erkennt. Darunter hängt ein Schlüssel, den man als zugehörig zu der im Rücken des Betrachters befindlichen Tür ansehen kann. Dem Schlüssel entspricht an der gleichen Stelle im Gegenstück die Schere. Bei der Kargheit des Raumes drängt sich die Bedeutsamkeit dieser drei Dinge auf. Nimmt man den Innenraum als Gleichnis für die Gegenwart, den Arbeits- und Lebensraum des Malers, dann erklären sich die drei Dinge gegenseitig. Der Schlüssel und die Tür im Rücken verweisen auf ein Stadium vor dem Eintritt in diese Lebensverhältnisse, wenn nicht auf die Geburt, die Schere wird zur Schere der Atropos. Diese Deutung bestätigen sowohl die übrigen Details wie die so verschiedene Komposition beider Zeichnungen. Im rechten Blatt begegnet uns eine feierliche Bildform ohne Archaisierung und Überhöhung als nüchterne Realität, frei auch von der Kompliziertheit des linken Blattes. Mit dieser Welt identifiziert sich Friedrich eigentlich, denn im Spiegel erscheint, kaum erkennbar, sein Selbstbildnis. Arbeit und Kontemplation sind in dem Bilderpaar wie in manchen anderen Werken Friedrichs gegenübergestellt. Der Blick ins Freie bedeutet auf dem rechten Blatt die Aussicht auf die Freiheit, die der Tod gibt. Das am diesseitigen Ufer liegende Schiff spielt auf die Überfahrt zum Jenseits an, eine Vorstellung, die beispielsweise in einer Choralstrophe von Johannes Franck eine Entsprechung hat: »Komm o Tod du Schlafes Bruder, komm und führe mich nur fort, löse meines Schiffleins Ruder, bringe mich an sichern Ort«<sup>75</sup>. Pappeln, die Zypressen des Nordens, kommen wegen ihres gerade zum Himmel strebenden Wuchses bei Friedrich immer wieder in Verbindung mit der Todesthematik vor<sup>76</sup>. Trifft diese Deutung zu, so muß man sich freilich vergegenwärtigen, welche Schichten berührt

werden, wenn Friedrich seine alltägliche Umgebung ohne sie zu verändern zur Metapher seines religiösen Schicksals erhebt. Diese Deutung des Malerateliers steht jedenfalls in Einklang mit seinen oben zitierten Versen. Der unvorbereitete Betrachter, der Friedrichs Atelier nicht kennt, kann nicht so weit sehen. Daß es Friedrich mehr um ein monologisierendes Aussprechen von Gedanken und Empfindungen als um eine Mitteilung ging, belegt auch der Umstand, daß er auf der Dresdner Akademieausstellung von 1806 nur das rechte Atelierfenster zeigte.

Die »Wiesen von Greifswald« (285) in der Hamburger Kunsthalle wird man bei flüchtiger Betrachtung unter die Veduten zählen, die eine Stadt topographisch getreu abbilden. Die kürzlich bekannt gewordene Naturstudie, die für das Bild benutzt ist, bestätigt die vergleichsweise große Genauigkeit der Wiedergabe<sup>77</sup>. Während Friedrich sonst Stadtbilder in der Regel veränderte und besonders barocke Zutaten an gotischen Bauten durch neugotische Erfindungen ersetzte, ist hier die geschichtliche Dimension des Stadtbildes im Sinne eines Porträts festgehalten. Wäre das Bild nicht mehr als eine Vedute, so hätte Friedrich hier bei einem seiner malerisch vollkommensten Werke seine Grundsätze verlassen.

Als Friedrich dieses Bild um 1820/22 malte, muß er sich einer anderen 1817 entstandenen Ansicht von Greifswald (224) erinnern haben, bei der er für die Stadtsilhouette die gleiche Naturstudie benutzt hat. Das in Oslo befindliche Gemälde, in der Idee dem ungefähr gleichzeitigen Gedächtnisbild für Johann Emanuel Bremer (228) eng verwandt, mischt Phantasie und Wirklichkeit und ist leicht als Allegorie zu erkennen. Hinter einem sumpfigen Vordergrund mit vertäuten Fischerbooten und einer Schranke von Netzen, Hinweisen auf die beendete Arbeit des Tages, dehnt sich die vom Mond beschienene Wasserfläche bis zu der fernen Stadtsilhouette. Ein Boot scheint zu dieser Stadt aufzubrechen. Anstelle einer Deutung könnte man Verse eines unbekanntes barocken Dichters zitieren, die durch Johann Sebastian Bachs Vertonung in der Kreuzstabkantate Berühmtheit erlangt haben: »Und wenn das wütenvolle Schäumen ein Ende hat, so tret ich aus dem Schiff in meine Stadt, die ist das Himmelreich, wohin ich mit den Frommen aus vieler Trübsal werde kommen«. Greifswald war Friedrichs Vaterstadt. Er konnte sie mit vollem Recht als »seine« Stadt bezeichnen. Die Heimat wurde so

für ihn jenseitige Heimat in christlichem Sinn wie heimgehen eine Metapher für sterben ist. Das erklärt den merkwürdigen Umstand, daß in Friedrichs gemaltem Oeuvre außer Greifswald, Neubrandenburg und Dresden keine benennbaren Stadtansichten vorkommen<sup>78</sup>. Nur diese Städte konnte er als seine Heimat bezeichnen: Neubrandenburg, weil beide Elternteile aus dieser Stadt stammten, Dresden, weil er sich diese Stadt zur zweiten Heimat erwählt hatte.

Vor diesem Hintergrund fällt es schwer, in den ›Wiesen bei Greifswald‹, deren Format größer als das des Osloer Bildes ist, eine im Gehalt anspruchslosere Darstellung der Vaterstadt zu sehen. Der Vergleich mit der Naturstudie ergibt bei dem Gemälde drei ins Auge fallende Unterschiede. Der verschattete unebene Vordergrund, dessen Dunkelheit durch nichts motiviert ist, tritt sehr viel stärker als Kontrast zum Mittel- und Hintergrund in Erscheinung. Die beiden springenden Pferde, ein Ausdruck von Vitalität, der überrascht und absichtsvoll wirkt, sind hinzugefügt und genau unter der Marien- und der Nikolaikirche angeordnet. Die beiden Kirchen sind in den Proportionen gelängt, wodurch die Erscheinung der Stadt gesteigert wird. Die Metaphorik dieses Bildes wird deutlich, wenn man sich in die Situation des Wanderers versetzt, der auf die Stadt zugeht, wenn man also auch hier eine Zeitvorstellung einbringt. Nachdem der Wanderer den unebenen, im Schatten liegenden Vordergrund verlassen hat, geht er auf dem besonnten Rasen angenehm wie auf einem Teppich zur Stadt. Sein Glücksgefühl steht im Einklang mit der Freude der Pferde, die die Assoziation des Paradieses erwecken können. Die Zuordnung zu den Kirchen unterstreicht die religiöse Motivation dieser Freude. Die einladende Stadt kann so zum Gleichnis für das Himmlische Jerusalem werden. Man hat gegen diese Deutung eingewandt, der verschattete Vordergrund sei ein konventionelles Repoussoirmotiv<sup>79</sup>. Friedrich hat jedoch alle traditionellen Kompositionsmittel neu durchdacht und nur dann verwendet, wenn sie in seinem Sinn bedeutungsvoll waren. Er verspottet die Künstler, die nach Rezepten komponieren<sup>80</sup>. So gibt es andere Gemälde, bei denen er wider die Regeln den Vordergrund aufhellt<sup>81</sup>.

Ein anderes Beispiel für die Vereinbarkeit von Allegorie und Vedute ist die ›Landschaft mit zerfallener Mauer‹ (496), die in ihrer ganz unpräzisen Schlichtheit und der Leichtigkeit des malerischen

Vortrags zunächst außerhalb jeder Möglichkeit einer symbolischen Deutung zu stehen scheint. Dem Blatt liegt vermutlich im Ganzen eine verschollene Naturstudie zugrunde<sup>82</sup>. Hier findet sich gewiß nichts von sakraler Überhöhung der Form. Das etwas geöffnete Tor, geöffnet, weil es morsch ist und nicht mehr schließt, also wegen seines Alters den Weg in den Hintergrund freigibt, lädt den Wanderer ein, die freie Weite des sonnenbeschieneenen Tales jenseits der abschränkenden, Schatten werfenden Mauer zu betreten. Um die Bereiche diesseits und jenseits der Mauer als Diesseits und Jenseits im religiösen Sinn, die Blumen als Vergänglichkeitssymbole, das Tor als Metapher für den Tod und Dresden in der Ferne als die himmlische Heimat zu verstehen, muß man sich die früheren Gestaltungen Friedrichs vergegenwärtigen, in denen das Motiv Tor in einer Mauer oder in einem Zaun vorkommt. In einer Zeichnung vom 7. August 1802 (81) endet der Weg, der als der Lebensweg gedeutet werden kann, für das Auge unmittelbar hinter einem Tor. Ein absterbendes Bäumchen, ein ruinöses Dach, in der Ferne eine Kirche widersprechen einer allegorischen Deutung nicht, doch mag man hier daran zweifeln. In einer Zeichnung der Ruine Heiligenkreuz bei Meißen in der Hamburger Kunsthalle (118) ist das Tor, das ins Licht und ins Freie führt, in Verbindung mit der Ruine und dem Mönch nicht ohne Bedeutung. In der ›Gartenterrasse‹ von 1812 (199) ist dem Tor, das trennend und verbindend zwischen dem verschatteten Park im Vordergrund und einem freien, lichten Hintergrund steht, mit einem Kreuz verziert, das gewiß kein bedeutungsloses Ornament ist. Vergleichbar ist die Gestaltung des Gedächtnisbildes für Johann Emanuel Bremer (228), wo dessen Name im Tor erscheint und die Todessymbolik unbezweifelbar ist<sup>83</sup>. Dann folgt in den zwanziger Jahren eine Reihe von Friedhofsbildern: Kugelgen Grab von 1822 (290), der Karlsruher »Kirchhofseingang« (291) aus dem gleichen Jahr, wieder mit verschattetem Vorder- und durchlichtetem Hintergrund<sup>84</sup>. Spätestens 1825 ist der unvollendet geliebene Dresdner ›Friedhofseingang‹ (335) begonnen. Der Leipziger ›Friedhof im Schnee‹ von 1827 (353) schließt sich an. Um 1825/30 ist der Bremer ›Kirchhof‹ (357) mit seinem lose in den Angeln hängenden, brüchigen Tor entstanden, nachweislich eine genaue Aufnahme nach der Natur, zugleich aber ein Bild mit unbestreitbarem Bedeu-

tungsgehalt. Das kleine verlorene Bild aus Bautzen (332) mit der Silhouette Dresdens im Hintergrund steht dem Hamburger Aquarell in der Schlichtheit der Auffassung am nächsten. Überall geht es um Trennung und Verbindung von zwei Sphären von verschiedener Qualität. Das Hamburger Aquarell, ein Alterswerk des Malers, steht, soweit wir sehen, am Ende dieser Motivreihe. Es wäre merkwürdig, wenn sie mit einer beiläufigen Darstellung ohne Bedeutungsgehalt abschliesse. Das kleine Format, die anspruchslose Technik, die Leichtigkeit der Handschrift, der Verzicht auf Eingriff in das Gesehene durch Komposition, statt dessen die schlichte Hinnahme der Natur als Offenbarung Gottes hat als Ausdruck der Gelassenheit des Alters gegenüber dem Tod einen tiefen Sinn, der Friedrich wohl zuzutrauen ist. So wird auch das zentrale Motiv des Tores verständlich. Weil die Pforte morsch ist, schließt sie nicht mehr und öffnet dem Wanderer von selbst den Weg ins Freie. Da es sich um eine Vergegenwärtigung seines eigenen bevorstehenden Todes handelt, ist es wohl verständlich, wenn Friedrich diese Aussage behutsam vorträgt und sie als Naturstudie tarnt, um sie nur dem Einfühlsamen zugänglich zu machen. Kunstwerke dieser Art sind nichts weniger als Ausstellungskunst, die sich dem Betrachter im Augenblick erschließen soll.

Der Verzicht auf Komposition, auf das Ordnen der Natureindrücke nach einem künstlerischen Willen also, und statt dessen die passive Hinnahme der Natur in der Kontemplation heben die Vedute, so wie Friedrich sie versteht, auf die höchste Stufe der Landschaftsmalerei, obgleich sie scheinbar einen niederen Rang einnimmt. Nur so läßt sich verstehen, daß Friedrich, der als der Überwinder der Vedutenmalerei im Sinne Hackerts gefeiert wurde und als der Erfinder einer neuen poetischen Landschaftsmalerei galt, seit etwa 1820 naturgetreue Ansichten malte. Was als Ambivalenz mißverstanden werden kann, ist in Wahrheit Vertiefung der Naturanschauung und eine Schärfung des Sinnes für die Oberfläche als Membrane des Göttlichen in der Natur. Friedrich verhält sich als Künstler hier annähernd so, wie es die in Betrachtung der Natur versunkenen Staffagefiguren auf vielen seiner Bilder tun.

Als reifste malerische Leistung des späten Friedrich gilt das ›Große Gehege‹ (399). Die koloristischen Qualitäten – die Nuancierungen der herbstlichen

Töne zwischen grün, orange und braun und die Kühnheit der Himmelsspiegelungen im Wasser – mögen den modernen Betrachter an die Sensibilisierung der Landschaftsmalerei am Ende des 19. Jahrhunderts erinnern, und man ist leicht versucht, in einer umgekehrten historischen Perspektive das Bild als Vorläufer von Landschaften des Impressionismus und des Jugendstils zu sehen<sup>85</sup>. Auch dieses Gemälde, ein Motiv an der Elbe nordwestlich von Dresden, gehört zu den vedutenartigen Bildern. Hier nimmt die restlos überzeugende Erfassung einer Beleuchtung unmittelbar nach Sonnenuntergang den Betrachter gefangen und hält ihn sozusagen an der Oberfläche fest. Die tiefere Bedeutung des Bildes läßt sich nicht so sehr durch die Vorläufer in einer Motivreihe als durch die einer Kompositionsform erschließen, die Willi Wolfradt das »hyperbolische Schema« genannt hat<sup>86</sup>. Gemeint ist eine sich nach oben wölbende Linienführung des Vordergrundes, der ein nach unten durchhängender Bogen im Himmel antwortet. Sinn dieser Form ist über die räumliche Distanz hinweg eine Annäherung von Himmel und Erde in der idealen Fläche anzudeuten. Diese symbolische Form kommt zuerst andeutungsweise beim ›Mönch am Meer‹ (168) vor, dann beim ›Hünengrab im Herbst‹ (271), besonders ausgeprägt beim Berliner ›Mondaufgang am Meer‹ (299) und bei dem ›Abendstern‹ (389). Im ›Großen Gehege‹ wirkt die Linienführung der Wolkenstreifen und -bänke in Fortsetzung des abfallenden Konturs der Berge rechts wie die Aufzeichnung einer langsam pendelartig schwingenden Bewegung, die zuletzt nach oben führt, während das träge fließende Wasser von rechts kommend dem Betrachter entgegen und nach unten zu strömen scheint.

Wichtig für das Verständnis des Bildes ist die Erfassung des Transitorischen, das durch die Bewegungsimpulse der Form angedeutet wird. Als fixierter Augenblick und als bloßer Klang genommen, bleibt der Sinn des Bildes unzugänglich. Die Bewegungsimpulse der Form sind abgestimmt auf das vom Gegenständlichen vermittelte Zeiterlebnis, das in allen Bildern Friedrichs so wichtig ist. Die Dunkelheit wird hereinbrechen, das Schiff wird in dem seichter werdenden Gewässer auf Grund laufen und scheitern. Die Baumreihe, die sich von links her in das Bild zieht und unvermittelt aufhört, war dem Einheimischen als eine der drei barocken Alleen vertraut, die vom Westufer der Weißeritz strahlenförmig nach

Westen ausgingen und sich in dem flachen, weglosen Gelände verloren. Wer weiß, daß es sich um Wege handelt, die plötzlich aufhören, hat auch hier eine Assoziation von einem Zeitablauf, von einem Ende und einer Fortsetzung des Weges in freien Bahnen, vergleichbar dem Rasenteppich der ›Wiesen bei Greifswald‹. Auch hier ergibt sich die Deutung als Todesallegorie zwanglos, auch in dem Sinne, daß dem Publikum die Möglichkeit einer oberflächlichen Betrachtung der Landschaft als stimmungsvolle Vedute belassen wird.

Die Symbolik der Form tritt bei Friedrich gleichberechtigt neben die Symbolik der Dinge. Auf der Abstimmung beider aufeinander und auf der Nuancierung der gegenständlichen Aussage durch die Form beruht ein großer Teil der künstlerischen Leistung Friedrichs. Die Betrachtung seiner Entwicklung unter formalem Gesichtspunkt offenbart daher deutlich auch seinen inhaltlichen Ausdruckswillen<sup>87</sup>. Die zwischen ca. 1803 und 1806 vollzogene Entwicklung des zweischichtigen Bildraumes, bei dem ein begrenzter, meist verschatteter, betretbarer Vordergrund einem gewöhnlich scharf davon abgetrennten inkommensurablen Hintergrund gegenübergestellt wird, ist kaum anders zu erklären als durch die Absicht, Diesseits und Jenseits im religiösen Sinn durch die beiden verschiedenen Raumqualitäten zu versinnbildlichen. Wenn in einigen Bildern dieser Kontrast gemildert ist und der Raum sich kontinuierlich entfaltet, handelt es sich stets um Darstellungen des Irdischen im Unterschied zu einer transzendenten Landschaft in einem Gegenstück<sup>88</sup>. Die Grenze zwischen beiden Bereichen symbolisiert notwendigerweise der Tod. Oft genug sind gerade an dieser Stelle eindeutige Todessymbole aufgerichtet<sup>89</sup>.

Durch die Kontrastierung der beiden Raumschichten werden Zeitvorstellungen vermittelt, die nicht nur als Folge von Gegenwart und Zukunft erlebt werden, sondern Zeitlichkeit und Ewigkeit bedeuten. Wohl nicht ohne Grund fällt die Entwicklung dieser ›zeithaltigen‹ Raumstruktur mit der Ausbildung der inhaltlichen Zeitthematik in den Tageszeiten-, den Jahreszeiten- und den Lebensalterdarstellungen sowie in den religionsgeschichtlichen Motiven zusammen. Da Friedrich diese aus religiösen Ideen erwachsene Raumstruktur bis zu seinen letzten Werken beibehält, müßten die Interpreten Friedrichs, die eine Vielfalt von Themenkomplexen vermuten, nach-

weisen, daß er symbolische Formen auch ohne oder mit anderer Bedeutung benutzt hat.

Symbolische Formen sind auch symmetrische Figurationen und Reihungen, also Möglichkeiten der Flächenorganisation, die Friedrich immer wieder in vielfältigen Variationen und Kombinationen benutzt hat. Veranschaulicht die Symmetrie feierliche Ruhe, Dauer, Ewigkeit, so suggeriert die Reihung zeitliche Abläufe<sup>90</sup>. Auch diese Kompositionsformen stehen bei Friedrich stets in Einklang mit dem Bildgedanken, sodaß die Betrachtung der Form zum Verständnis der Idee beiträgt. Wo Form und dargestellte Bewegung einander widersprechen und die Form nur ein leeres Schema ist wie z.B. bei dem ›Greifswalder Hafen‹ der Berliner Nationalgalerie<sup>91</sup>, sind Zweifel an der Autorschaft Friedrichs geboten.

Der relativ großen Zahl von Bildern, deren religiöse Symbolik sich auf den ersten Blick zu erkennen gibt, stehen nur vier gegenüber, deren politischer Gedankengehalt ebenso deutlich zutage tritt, der ›Chasseur im Walde‹ (207), die ›Grabmale alter Helden‹ (205), die ›Höhle mit Grabmal‹ (206) und ›Huttens Grab‹ (316). Hinzu kommen noch zwei nur durch Beschreibungen bekannte Bilder, die beide 1814 entstanden sind<sup>92</sup>. Drei dieser vier noch vorhandenen Gemälde stammen ebenfalls aus der Zeit der Befreiungskriege, eines, ›Huttens Grab‹, ist 1823 aus Anlaß zweier Gedenkjahre gemalt, des dreihundertsten Todestages von Hutten und des zehnten Jahrestages der Erhebung gegen Napoleon. Alle mit Sicherheit politischen Allegorien haben also zeitlich fixierte Anlässe.

Diese Werke müssen die Basis für jede Untersuchung über das politische Bekenntnis des Künstlers in seinem Verhältnis zum religiösen bilden, soweit es in der Malerei Ausdruck findet. Beim ›Chasseur im Walde‹ werden Symbole wie Fichte, Baumstumpf und Rabe, die in älteren Werken mit religiöser Bedeutung vorkommen, für patriotische Aussagen benutzt, was möglich ist, weil der Kampf gegen Napoleon als ein Krieg gegen den ›Antichristen‹ verstanden wurde. Auch in der Bremer ›Höhle mit Grabmal‹ sind – neben der Höhle mit dem Grab und den Chasseurs davor – Felsen und Fichten die wichtigsten Motive. Bei den anderen beiden Bildern, den ›Grabmalen alter Helden‹ und ›Huttens Grab‹ ist die politische Bedeutung durch ausführliche Inschriften zu

belegen – was auch für die beiden verschollenen Bilder von 1814 gilt –, wie sie auf anderen Gemälden Friedrichs nicht vorkommen. Bei den ›Grabmalen alter Helden‹ sind die Inschriften deutlich lesbar. Hinzu kommt in diesem die Schlange in den Farben der Trikolore als unübersehbare Provokation. Bei ›Huttens Grab‹ sind die Aufschriften mit den Namen von ›Demagogen‹ und ihren geistigen Vätern so winzig, daß sie nur bei sehr genauem Hinsehen zu entziffern sind. Wie eine empfindliche Reaktion in den ›Blättern für literarische Unterhaltung‹ 1826 anläßlich der Ausstellung des Bildes in Berlin zeigt, sind die Inschriften gelesen und verstanden worden<sup>93</sup>. Friedrich hat seine politischen Überzeugungen zwar nicht lautstark ausgesprochen, sondern – notgedrungen – nur sehr leise, aber unchiffriert und unmißverständlich, sodaß er durchaus das Risiko einging, sich mißliebig zu machen.

In den vier patriotischen Bildern, die alle von einem bekennerrischen Mut zeugen, gibt es keine Raumschicht, die ein Jenseits bedeutet. Sie enden, räumlich gesehen, mit der Grenze, die den Tod symbolisiert: Höhlen, Waldesdunkel, ruinöse Mauer. Zwei der vier Bilder zeigen keinen Himmel, bei den anderen ist nur wenig Himmel dargestellt. Da für Friedrich Himmel stets Himmel im religiösen Sinn ist, muß auch dieses Merkmal als ein Hinweis auf eine vordergründige politische Aussage verstanden werden, die jedoch in allen bekannten Fällen eine religiöse Färbung oder eine Affinität zum Religiösen besitzt, sodaß die patriotischen Gemälde nicht eine völlig von den übrigen Bildern abgeordnete Kategorie darstellen.

So hat Friedrich 1821 und 1828 Varianten der ›Grabmale alter Helden‹ und des ›Chasseur im Walde‹ gemalt, bei denen er auf die politischen Anspielungen verzichtete und wieder zu einer religiösen Symbolik zurückkehrte<sup>94</sup>. Die Unterordnung der politischen unter die religiöse Thematik läßt sich auch an den Bildern mit Staffage in altdeutscher Tracht ablesen, jener von Friedrich seit 1815 bevorzugten Kostümierung, die als Abzeichen einer vaterländischen Gesinnung galt und die nach 1819 als die Tracht der ›Demagogen‹ der politischen Reaktion suspekt war. Peter Märker hat kürzlich zu Recht dieses Faktum betont<sup>95</sup>, er ist jedoch so weit gegangen, außer den offen bekennenden politischen Bildern eine Gruppe von Gemälden mit – nach seiner Ansicht –

chiffrierten politischen Äußerungen zusammenzustellen, die vornehmlich durch die Staffage in altdeutscher Tracht zu erkennen sein sollen. Viele dieser Darstellungen bespricht er jedoch nicht und prüft somit seinen Ansatz nicht an allen Beispielen nach<sup>96</sup>. »Erst wenn man das, was der ›Demagoge‹ betrachtet, mit seinen Augen sieht, mit seinen Erwartungen verbindet, wird man den Bildern gerecht werden«, ist die Überlegung Märkers<sup>97</sup>. Gestützt auf die Feststellung, daß man im Umkreis der ›Demagogen‹ religiöse Metaphern für politische Zukunftsvisionen eines Reiches Gottes auf Erden verwendete, versucht Märker bei der höherwertigen Raumqualität des Hintergrundes die religiöse Bedeutung durch eine politische zu ersetzen und die Ferne als Aussicht auf eine bessere Zeit im irdischen Dasein zu verstehen. Das würde aber nicht nur heißen, daß für Friedrich religiöse Paradiesvorstellungen und eine rein geschichtliche Zielvorstellung miteinander vertauschbar sind, die verschiedenen Formen der Trennung und des Überganges würden Tod ebenso wie Revolution bedeuten können. Es muß bei dieser Anschauung befremden, daß ›Demagogen‹ Natur immer nur betrachten, niemals jedoch in irgend einer Weise tätig sind und in keinem Bild eine Landschaft vor sich sehen, die das glückliche Leben ihrer Bewohner zu erkennen gibt und so das Paradies auf Erden verheißt.

Bei einigen Bildern mit Figuren in altdeutscher Tracht ist bekannt, wer die ersten Besitzer beziehungsweise die Auftraggeber waren. Der Konsul Joachim Heinrich Wilhelm Wagener, der seine Sammlung nach seinem Tod dem preußischen König vermachte und für den Friedrich den ›Mondaufgang am Meer‹ malte, und Zar Nikolaus I. sowie seine Gattin, die vormalige Prinzessin Charlotte von Preußen, die mehrere Bilder dieser Art besaßen, standen dem Kreis der ›Demagogen‹ jedenfalls fern. Zu sehr von modernen Vorstellungen beeinflusst ist Märkers Meinung, auch Frauen in altdeutscher Tracht verträten den Antifeudalismus kämpferisch. So widerspricht er z. B. bei dem Bild ›Die Schwestern auf dem Söller am Hafen‹ von 1820 (263), einer Erwerbung des Zarenhofes, der Deutung als Todesallegorie und vermutet hier eine politische Aussage<sup>98</sup>. Die beiden Blumen, die aus den Ritzen des Steinpflasters genau vor den Frauen aufwachsen und diesen unübersehbar zugeordnet sind, können bereits als Hinweis auf die rasche Vergänglichkeit des Blühenden Märkers Deu-

tung in Frage stellen. Friedrich hat zudem in früheren und späteren Werken deutlich genug seine Ansicht ausgesprochen, die Frau sei ein in höherem Maße religiös empfindendes Wesen, sodaß es schwer fällt, hier in den altdeutsch gekleideten Frauen Kämpferinnen für eine politische Idee zu vermuten<sup>99</sup>.

Wie explizit auch immer das patriotisch-freiheitliche Bekenntnis war, das Friedrich mit den Figuren in altdeutscher Tracht ablegte, es konnte jedenfalls nicht übermäßig provozierend empfunden werden<sup>100</sup>. Wäre Friedrich ein radikaler Verfechter der Ideen der Burschenschaften gewesen, hätte er wohl die Beziehungen zum russischen Zarenhaus schwer mit seinen Gesinnungen in Einklang bringen können, es sei denn, man sieht auch hier mit Werner Hofmann die Widersprüchlichkeit Friedrichs, die auch einen Schatten auf seinen Charakter werfen würde. Um 1830 malte Friedrich sogar für den jungen Großfürsten Alexander vier Transparente, die eine pädagogische Wirkung ausüben sollten<sup>101</sup>. Als Gegensatz zu der Tracht der ›Demagogen‹ sieht Märker im Werk Friedrichs auch eine Philistertracht, deren Abzeichen vor allem der Zylinder ist. So soll in den ›Kreidefelsen auf Rügen‹ (257) der positiv gesehenen Figur des ›Demagogen‹ das Philisterpaar gegenübergestellt sein<sup>102</sup>. Dabei zeigt Märker kaum Sinn für die Zartheit, mit der Friedrich die links am Rand sitzende Frauengestalt in rotem Kleid aufgefaßt hat. In dem ungefähr gleichzeitigen Bild ›Auf dem Segler‹ (256), das auch an den Zarenhof gelangte, würde die ähnlich gesehene Frau in rotem Kleid ihre Philisterhaftigkeit verloren haben, weil sie einem altdeutsch gekleideten Mann die Hand reicht. Diese Beispiele verdeutlichen, wie sehr die Empfindung, die ein Bild hervorruft, wenigstens als ein vorläufiger Leitfaden bei der Entschlüsselung der gedanklichen Motive benutzt werden sollte. Eine Paradoxie, wie sie bei der heiteren Stimmung einer Todesallegorie möglich ist, muß durch einen tieferen Sinn gerechtfertigt sein. So ist auch die klassenkämpferische Idee, die Märker in den ›Lebensstufen‹ (411), einem der rätselhaftesten Bilder Friedrichs, vermutet, schwer mit der friedlichen Abendstimmung zu vereinen. Märker sieht in dem Mann mit dem Zylinder, der den alten Friedrich mit der einen Hand heranwinkt, mit der anderen auf die Kinder des Malers zeigt und so als Vermittler eine Hauptrolle in dem Bild spielt, den Philister, den Vertreter der Konservativen, der den

Vater für das revolutionäre Treiben der Jugend zur Rechenschaft zieht, denn die schwedische Fahne in der Hand des Knaben, der Gustav Adolf heißt, steht für Schweden als freiheitliches Ideal<sup>103</sup>.

Freiheitsliebe mag mit ausgedrückt sein, aber die Gruppe der fünf Figuren in Beziehung auf die fünf Schiffe läßt kaum die Interpretation als Aussage über einen politischen Konflikt zu. Die beiden Kinder drängen sich zu dem Mann im Zylinder hin und sind ihm offenbar freundlich gesinnt. Zwei Kinder und drei Erwachsene ordnen sich den drei großen und den zwei kleinen Schiffen zu. Die drei großen Frachtschiffe, die der Flußmündung und damit dem Hafen zustreben, dienen dem Verkehr, erfüllen eine Aufgabe und können so die Lebensfahrt des erwachsenen Menschen und seine Arbeit versinnbildlichen, wogegen die beiden kleinen Boote wie zu einer Spazierfahrt in der Nähe der Küste segeln und so den spielenden Kindern zuzugesellen sind. Die beherrschende Rückenfigur des Malers wird man mit dem Schiff zusammensetzen müssen, das der Küste und damit dem Tod am nächsten ist. Ihm sind die Kinder eng verbunden, indem sie genau darunter sitzen und indem die Boote, die den Kindern zugehören, das große Schiff flankieren, sodaß eine Figuration entsteht, die symmetrisch wäre, wenn sich das Schiff der Küste weiter nähern würde. Der Maler mit dem Stock geht bildeinwärts und nach rechts, während sein Lebensschiff ihm entgegenkommt. Beide Bewegungen zielen auf den Mann mit dem Zylinder. So besteht eine komplizierte Wechselbeziehung zwischen den Gestalten und den Schiffen, wobei Vorstellungen von der Veränderung von Standorten einbezogen sind.

Eine Hilfe zur Deutung scheint die Provenienz zu bieten. Das Bild stammt aus der Familie von Friedrichs Bruder Heinrich, dessen Sohn – Karl Heinrich Wilhelm – Friedrichs Patenkind war<sup>104</sup>. Die Verbundenheit Friedrichs mit seinem Neffen belegen Briefe<sup>105</sup>. Über ihn und seinen Vater berichtet eine Nichte des Malers, Lotte Sponholz, in ihrem Tagebuch: »Heinrich, einer der Söhne, stand seinem Vater mit Eifer und Treue bei. Er hatte in der Fremde seine Kenntnisse in seinem Fache bedeutend erweitert, und seine wissenschaftliche Bildung führte ihn selbst auf Verbesserungen. Der Himmel segnete seinen Fleiß; der Wohlstand der Familie hob sich. Als der älteste Bruder bei dem Vater einziehen und das Geschäft übernehmen wollte, trat Heinrich freiwillig zurück,

kaufte am Markt ein großes altertümliches Giebelhaus für 1100 rth und gründete ein eigenes Geschäft. Seine Intelligenz und seine einfachen Sitten nahm er mit auf den Weg, und der Segen folgte ihm. Immer war er der Helfer der bedürftigen Familienmitglieder gewesen; doch vermied er den Schein eines solchen und hielt selbst seinen Rat zurück, der Meinung, jeden seine Kräfte prüfen zu lassen. Trotz der großen Summen, die er jährlich zur Unterstützung verwandte, wurde er ein reicher Mann, übergab seinem Sohn ein blühendes Geschäft, welches damals 36000 rth gerechnet wurde. . . . Der einzige Sohn ist jetzt einer der reichsten Fabrikbesitzer in Pommern«<sup>106</sup>. Es wäre seltsam, wenn der Bruder oder der Neffe des Malers als Vertreter der besitzenden Klasse gerade dieses Bild besessen hätte, das gegen ihren Stand gerichtet sein soll. Bedenkt man einerseits Friedrichs wirtschaftliche Notlage und die Sorge über den Unterhalt seiner Familie im Falle einer Krankheit oder des Todes, andererseits aber des Bruders und des Neffen Vermögen und ihre Wohltätigkeit, so darf man in dem Mann mit dem Zylinder eher den Bruder oder den Neffen sehen und eine Deutung des Bildes im Zusammenhang dieser familiären Verhältnisse suchen. In dieser Gestalt nur aufgrund ihrer Kleidung eine negative Figur zu sehen, verbietet schon der Umstand, daß Friedrich in der 1818 in Aquarell gemalten Darstellung seiner Verwandtschaft auf dem Marktplatz von Greifswald zwei seiner Brüder mit dem Zylinder abbildet. Der strenge Gesichtsausdruck des Mannes sei nicht geleugnet. Ihn »bösaartig verkniffen«<sup>107</sup> oder »mephistophelisch«<sup>108</sup> zu nennen, scheint jedoch zu weit zu gehen. Vergleicht man den Kopf mit dem des vermutlich von Joh. Christian Friedrich Finelius gemalten Porträts von Heinrich Friedrich in der Nationalgalerie Berlin<sup>109</sup>, so ist bei dem breiten knöchigen Gesicht und den energisch ausgebildeten Augenbrauen eine Familienähnlichkeit nicht zu übersehen. Sowohl die Gestalt Friedrichs wie der Mann überschneiden mit ihren Kopfbedeckungen die Horizontlinie. Das heißt in vielen Bildern Friedrichs (besonders beim »Mondaufgang am Meer« (299) im Unterschied zur Staffage des Gegenstückes (298), dem im Irdischen befangenen Menschen): Zuordnung zum Himmel, Religiosität, Teilhabe an göttlichen Offenbarungen<sup>110</sup>. Gesetzt den Fall, hier sei das Hineinragen in den Himmel bedeutungslos und der Mann im Zylinder wäre eine negative Figur, dann

wäre es die einzige im reifen Schaffen des Malers nach den Freiheitskriegen<sup>111</sup>. Im Anschaulichen findet Märkers These lediglich im Gesichtsausdruck eine Stütze. Die Harmonie der Form und der Farben, besonders bei den Reflexen des Abendhimmels im Wasser, das also, was den Gesamteindruck bestimmt, läßt keinerlei Konflikt zwischen Gut und Böse erkennen.

Es fällt schwer, aus den Gemälden Friedrichs eine Gruppe auszusondern, die auf grundsätzlich andere Weise als die übrigen entstanden ist und deshalb auch anders betrachtet werden müßte. Anders verhält es sich bei den Zeichnungen und Aquarellen. Das oben erwähnte Aquarell »Marktplatz von Greifswald« (251) gehört in der Tat zu den Arbeiten Friedrichs, die keine allegorische Bedeutung besitzen. Es läßt sich den bis 1810 entstandenen Porträts zuordnen, die in der Mehrzahl ebenfalls nur Abbildungen von Gesehenem sind<sup>112</sup>. Einige frühe Veduten, die um des Broterwerbs willen entstanden sind, entziehen sich ebenfalls einer Deutung als Sinnbild<sup>113</sup>. Hinzu kommen andere Gelegenheitsarbeiten und beiläufige zeichnerische Notizen. Bei dem umfangreichen Werkkomplex der Naturstudien ist jedoch schon seit den Berliner Skizzenbüchern von 1799 und 1800 die merkwürdige Auswahl des Notierenswerten aus der Fülle des Sichtbaren nur durch eine Absicht zu erklären, diese Einzelheiten später als Symbol in bildhaften Arbeiten zu verwenden. Friedrichs eigentümliche Arbeitsmethode hängt eng mit seiner Auffassung der Landschaft als Allegorie zusammen.

Eine eigene Kategorie bilden noch die Aquarelle der zwanziger Jahre, die insofern eine Sonderstellung einnehmen, als Friedrich ihnen, im Unterschied zu den Gemälden und bildhaften Sepiablättern, Naturstudien ohne Veränderung des sichtbaren Bestandes im Ganzen zugrunde gelegt hat<sup>114</sup>. Hier handelt es sich tatsächlich um Veduten ohne erkennbaren allegorischen Gehalt. In der spätesten Zeit, als Friedrich nicht mehr in Öl malen konnte, hat jedoch offenbar das Aquarell als Ersatz für das Ölbild gedient und eine allegorische Aussage übernommen, der es bereits vor 1820 gedient hatte, freilich in engerer Nachbarschaft zur Vedute als das Ölbild.

Gelegentlich wird die Auffassung vertreten, Friedrich habe seine Bilder so erdacht, daß eine Vielzahl gleichwertiger Deutungen möglich sei. Hans Hofstätter<sup>115</sup> zitiert als Zeugen für diese von ihm vertre-

tene Meinung Christian August Semler, der 1809 über den ›Mönch am Meer‹ schreibt: »Man fühlt sich angezogen, mit ihm – dem Mönch – zu sinnieren; jeder leiht ihm vielleicht andere Gedankenreihen, weil jeder dem großen und ernstesten Gegenstande eine andere geistige Ansicht zu nehmen, durch seine Individualität bestimmt wird; indessen convergieren doch alle diese Gedankenreihen und es gibt einen Punkt, wo sie zusammentreffen«<sup>116</sup>. Im gleichen Artikel ließ Semler im Zusammenhang mit der Besprechung des Tetschener Altars die Vielzahl der divergierenden Deutungen seitens des Publikums gleichberechtigt nebeneinander gelten. Damals kannte er weder Friedrichs eigene eindeutige Erklärung des Altares noch das Gegenstück zum ›Mönch am Meer‹, die ›Abtei im Eichwald‹, die uns heute den Sinn des Bildes zu erschließen hilft<sup>117</sup>. 1826 meint ein anonymes Berichterstatter in den ›Blättern für literarische Unterhaltung‹ über Zeichnungen, die Friedrich in Dresden ausgestellt hatte: »Eigentlich könnten seine Skizzen ebensogut Kunsthieroglyphen oder Rätselspiele heißen, die ein jeder erklären kann wie er will«<sup>118</sup>.

Diese jedem Deutungsversuch gegenüber offene Haltung mag sympathisch sein, weil sie der Versuchung autoritärer Behauptung einer einzig richtigen Interpretation ausweicht, dennoch ist es kaum denkbar, daß es die dem Gedanken des Künstlers entsprechende zutreffende Deutung nicht gäbe. Das Kriterium für richtig oder falsch muß die Schlüssigkeit sein, die in dem sinnvollen Zusammenhang aller Details hinsichtlich ihrer Gegenständlichkeit und ihrer Form und der Übereinstimmung mit der Denkweise des Künstlers besteht, wie sie sich aus anderen Werken ergibt. Ein derartiges Vorgehen ist bei Friedrich möglich, da Leben und Schaffen eine seltene innere Konsequenz aufweisen.

Es gibt Deutungen von Bildern Friedrichs, die zunächst plausibel erscheinen, dann aber doch zu verwerfen sind, weil zu viele Einzelheiten unerklärt bleiben. Als ein Beispiel sei Jens Christian Jensens Interpretation des ›Hünengrab im Herbst‹ (271) angeführt<sup>119</sup>. Jensen sieht in dem Hünengrab das »steinerne Mal«, das »uns aus ferner Vergangenheit überkommen« ist und »gegen die stürmisch andrängende Zeit« standhält. Es symbolisiert »glorreiche völkische Vergangenheit, die bis in die Gegenwart fortwirkt.« Jensen hält das Bild für ein »Bekenntnis Friedrichs zur ungebrochenen Kraft der Deutschen in einer Zeit, als

die restaurativen sogenannten Demagogenverfolgungen einsetzen.« Die Wucht, mit der das Hünengrab die Mitte des Bildes behauptet, scheint für Jensens Deutung zu sprechen. Aber es bleiben verschiedene Fragen offen. Warum ist das Grab von den Stümpfen einer gefällten und einer abgebrochenen Eiche sowie von abgeschlagenen Ästen umgeben? Warum ist als Jahreszeit der Herbst gewählt, auf den der Winter folgt? Warum bietet das Bild keine Perspektive in die Ferne, sodaß dem Vordergründig-Irdischen unmittelbar der Himmel antwortet, der hier, im Unterschied zu den patriotischen Bildern, durch seine dramatische Gestaltung eine große Aussagekraft besitzt? Zwar ist das Hünengrab ein Denkmal der Vorzeit, aber es ist auch ein Grab. Als solches ist es nicht geeignet, die »ungebrochene Kraft der Deutschen« zu symbolisieren, zumal die gebrochenen Eichen in unmittelbarer Nähe das Gegenteil aussagen. Gegenwärtig und zukünftig ist das Hünengrab nur als Geschichte, nicht aber als Zeichen einer lebendig fortwirkenden Idee. Obschon es massig und fest da steht und den Stürmen trotzt, ist der ewige Kreislauf der Natur im Wechsel der Jahreszeiten, auf den die Blumen und die grünen Zweige vor dem Grab anspielen, dauerhafter. Aber diese Unendlichkeit ist nur Gleichnis für die christliche Idee der Ewigkeit. Darauf wird angesichts des bevorstehenden Winters, der den drohenden Tod bedeutet, hingewiesen. Wenn formal die seltsame Wolken- und Lichtformation des Himmels mit ihren durchhängenden Bogen und den seitlich emporschießenden Lichtbahnen dem sich nach oben wölbenden Hügel und dem Deckstein des Grabes antwortet, so ist damit der Dualismus von Geschichte und Ewigkeit, von Irdischem und Himmlischem, von Tod und ewigem Leben angedeutet.

Werner Hofmann ist zuzustimmen, wenn er daran zweifelt, Friedrichs Gesamtschaffen könne in einem ›Deutungsumriß‹ erfaßt werden. Diese Metapher ist insofern treffend, als hiermit ein flaches Bild und eine Fassadenhafte Wirkung der Kunst assoziiert werden. Die von Hofmann geglaubte ›Mehrdeutigkeit‹ der Kunst Friedrichs erscheint indessen nur als eine Summierung solcher flacher Bilder. Es scheint notwendig, eine Allergie gegen den Begriff der Tiefe zu überwinden, was dem modernen Bildbetrachter schwer fällt, da er an die Fassadenwirkung einer dem Publikum sich präsentierenden Ausstellungskunst gewöhnt ist.

Auch ein Bild Friedrichs hat als Gegenstand der

Betrachtung durch das Publikum eine Oberfläche, hinzu kommt jedoch die Dimension der Tiefe, die aus dem Sinn des Bildes für den Künstler – als Andacht oder eine Art Gebet – resultiert und mit seiner Todes- und Jenseitserwartung verbunden ist. Auch diese Dimension kann vom Betrachter erschlossen werden, aber nur durch eine Vergegenwärtigung des Zusammenhanges von künstlerischem Schaffen und Existenzproblematik. Wer die Todesthematik verdrängt, wird schwer einen Zugang zu Friedrich finden<sup>120</sup>.

Die Eigenart der geistigen Tiefendimension von Friedrichs Kunst läßt sich an den Selbstbildnissen erkennen<sup>121</sup>. Um 1810 ist das letzte Selbstbildnis (170) entstanden, bei dem das Gesicht dem Betrachter zugewandt ist. So sehr auch der seelische Ausdruck diese Bildnisse prägt, bleibt doch ein Element von Fassade und ein Rest von Künstlereitelkeit zurück. Vermutlich etwas früher – um 1809 – setzt die Reihe der Selbstbildnisse als vom Rücken oder von der Seite gesehene, jedenfalls den Betrachter ignorierende Staffagefiguren ein, beginnend mit dem ›Mönch am Meer‹ (169). Diese Form des Selbstbildnisses scheint ohne Vorläufer und eine für die Denkweise Friedrichs höchst bezeichnende Erfindung zu sein. Der Künstler, der die Landschaft zeichnet, ist keine wirkliche Vorform, denn entscheidend bei den abgewendeten Selbstbildnissen ist die Kontemplation und jeglicher Verzicht auf die Attitude künstlerischer Bewältigung der Umwelt. Friedrich erscheint nicht als Künstler sondern als Andächtiger vor der Natur.

Dieser besonderen Auffassung vom Künstlertum entspricht eine eigentümliche Haltung gegenüber dem Publikum. Friedrich hat sich nicht um Verständnis des ganzen Publikums bemüht, sondern Mißdeutungen, die seinen Ruhm schmälerten und ihn in finanzielle Not brachten, hingegenommen, ohne öffentlich zu widersprechen<sup>122</sup> oder sich in seiner künstlerischen Aussage den Erwartungen des Publikums anzupassen. Die Kränkungen, die er durch das Unverständnis empfand, hat er in niedergeschriebenen Monologen wie den späten Aphorismen oder in den wohl frühen Versen abregiert:

Doch wenn ich das, was ich mit voller Seel'  
empfundnen  
Was frei, voll Geist, dem Pinsel mir ent-  
schwunden,  
Gezeigt, und ihr seid kalt geblieben  
Konnt's in der Seele mich betrüben<sup>123</sup>.

Mit lakonischer Kürze spricht Friedrich von der Einteilung des Publikums in Verstehende und nicht Verstehende in einem Brief an Louise Seidler vom 9. Mai 1815, wo vom ›Kreuz an der Ostsee‹ die Rede ist<sup>124</sup>: »Am nackten steinigten Meeresstrande steht hochaufgerichtet das Kreuz, denen, so es sehen ein Trost, denen, so es nicht sehen, ein Kreuz.« ›Sehen‹ bedeutet das Zusammenwirken von innerem und äußerem Sehen, also einen komplexen Vorgang, der nicht nur eine Perspektive in den Raum sondern auch in die Zeit und damit auf den Tod hin entwickelt. Der Betrachter wird dadurch total in Anspruch genommen. Das Wort ›Trost‹ hat nur bei einer solchen Interpretation einen Sinn. ›Nicht sehen‹ bedeutet das bloße äußere, sinnliche Sehen, bei dem der Betrachter innerlich teilnahmslos bleibt und daher nichts versteht.

Scheinbar in Widerspruch dazu steht Dahls Tagebuchnotiz vom 5. Dezember 1818: »Er hat ungefähr die selben Ansichten über Kunst wie ich, nämlich das erste bei einem Kunstwerk ist, auf jeden Menschen zu wirken, ohne daß er Kenner ist, das Mechanische und Studierte ist nur mehr für die Künstler oder diejenigen, die sich genauer darauf verstehen«<sup>125</sup>. Dahl, dessen Kunst von der Friedrichs sehr verschieden ist, mag in dem Gefühl, einen Freund gefunden zu haben, zu einseitig die Übereinstimmungen gesehen haben. Dennoch muß die Aussage einen richtigen Kern enthalten. Friedrich hat vermutlich gemeint, daß das Wissen von einfachen Realitäten des Lebens, das jedem und nicht nur einer Bildungselite zugänglich ist, sowie eine Vertrautheit mit der Natur und eine schlichte Frömmigkeit – Eigenschaften, die er dem einfachen Volk eher zutraut als denen, die nach Kunstregeln urteilen – die einzig notwendigen Voraussetzungen zum Verständnis seiner Bilder sind.

Die Anschaulichkeit der Symbolik Friedrichs bestätigt auch Semler, wenn er schreibt: »Denn allerdings liegt in der Harmonie und in dem Contraste der Farben, besonders der Lichter und Lüfte, eine Fülle allegorischer Andeutungen, die auch der schlichte Naturmensch, ohne durch das Studium einer tiefsinnigen Physik und Metaphysik vorbereitet zu sein, ahnen, finden und auslegen kann«<sup>126</sup>. In späteren Aphorismen spricht Friedrich sich gegen die hohe Bewertung des Wissens und für die Erfahrungsmöglichkeiten des Gefühls aus<sup>127</sup>. Bei der Frage nach der Herkunft von Friedrichs Symbolen darf man daher

die Antwort ausschließen, er habe auf ikonographische Überlieferungen, die zu seiner Zeit nur noch Gebildeten zugänglich waren, zurückgegriffen<sup>128</sup>. Sofern Friedrichs Symbole in einer ikonographischen Tradition stehen, war diese noch lebendig, und zwar vor allem im kirchlichem Gebrauch und im Volkstum. Viele Symbole hat Friedrich selbständig aus der Anschauung der Natur geschöpft. Das erklärt, warum er in der Frühzeit nur wenige Gegenstände – hauptsächlich Brücke, Fluß, Berg, Felsblock, kahle und belaubte Bäume – gezeichnet und sich allmählich ein immer größeres Repertoire von Motiven erarbeitet hat, das indessen immer streng begrenzt bleibt. Der Hinweis, bereits vor Friedrich seien Küsten, Häfen, Schiffe, Schiffbrüche etc. gemalt worden, besagt nicht viel, wenn nicht verständlich gemacht wird, mit welcher Intention Friedrich diese Gegenstände ergriffen hat. Eine historische Einordnung Friedrichs wird erst zu leisten sein, wenn das ›Eigentümliche‹ seiner Kunst bis hinab zu ihren Wurzeln im Persönlichen erkannt ist.

Vor einer Erörterung der Verbindung von Friedrichs Denken mit Kunsttheorien der Zeitgenossen und vor einem Versuch, seine Kunst durch die Ideen anderer zu erklären, sollten die Zusammenhänge gesehen werden, die innerhalb des einzelnen Werkes die so präzise Gestalt mit dem entsprechenden Inhalt verbinden, die sich innerhalb des Gesamtwerkes als zielstrebige Entwicklung der Gedanken zeigen und die zwischen Werk und Künstler die Vernunft des Gestaltungsprozesses und dahinter den Sinn des

Schöpferischen andeuten. Bevor durch die Negation dieser Zusammenhänge und die Behauptung einer Widersprüchlichkeit bei Friedrich der Spekulation und den Versuchen, ihn aktuell zu machen, Vorschub geleistet wird, sollte die durch die Quellen und das Werk besser belegbare Hypothese einer das Schaffen durchwaltenden inneren Logik erprobt werden, wenn sich dabei auch die zentrale Idee seiner Kunst, die besondere Religiosität, als etwas Unwiederholbares und vielleicht Singuläres erweisen sollte. Eine Betrachtungsweise, die Landschaften des späteren 19. Jahrhunderts, des Barock oder auch denen von Friedrichs Freunden Carus und Dahl angemessen ist, führt bei diesem nicht zu einem Verständnis, wie umgekehrt die für Friedrich gültige Sehweise bei anderen Künstlern kaum anwendbar ist. Der Betrachter muß sich in der Vorstellung als Wanderer (beziehungsweise als Seefahrer) im Bild bewegen und so den Raum mit seinen Wegen und Unwegsamkeiten erfahren. Das Zeiterlebnis, das auf diese Weise eingebracht wird, ist zu erweitern, indem jede Erscheinung in ihrer Vergangenheit und ihrer Zukunft als veränderlich oder unveränderlich vorgestellt wird. Die auf diese Weise angeregte und über das Sichtbare hinausgeführte Phantasie wird durch die Form geleitet. Um die Aussage der Dinge zu erkennen, ist bisweilen ein Wissen über sie notwendig, über ihren Zweck, ihren tradierten Symbolgehalt oder in einigen Fällen auch über eine Beziehung zu Friedrichs Biographie, im Allgemeinen ist es aber doch die Anschauung, die das Bild erschließt.

#### ANMERKUNGEN

Der Aufsatz, auf den Rat von Freunden verfaßt, ist eine Ergänzung zu den Ausführungen in K.W. Jähnigs und meinem Buch ›Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen‹, München 1973. Die hinter den Bildtiteln in Klammern angegebenen Zahlen beziehen sich auf dieses Werkverzeichnis.

<sup>1</sup> Die wichtigsten Arbeiten sind neben dem Werkverzeichnis (Besprochen von M. Bang in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 36, 1974, S. 291–296 und von E. Reitharová in: Kunstchronik 28, 1975, S. 154–162) W. Geismeyer, Caspar David Friedrich, Leipzig, Wien 1973; H. Börsch-Supan, Caspar David Friedrich, München 1973; Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk. Nachwort von

H.H. Hofstätter, München 1974; J.C. Jensen, Caspar David Friedrich, Leben und Werk, Köln 1974; G. Eimer, Caspar David Friedrich. Auge und Landschaft, Frankfurt a. Main 1974; P. Märker, Geschichte als Natur. Untersuchungen zur Entwicklungsvorstellung bei Caspar David Friedrich, Diss. Kiel 1974; W. Hofmann (Hrg.), Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt (mit Beiträgen von I. Fleischer, B. Hinz, R. Mattausch, J. Schipper, Ch. Uslular-Thiele, K. Wolbert), Frankfurt 1974; E. Schaar, 12 Zeichnungen und Sepien aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1974; Ausstellungskat., Caspar David Friedrich 1774–1840, Hamburger Kunsthalle 14, September bis 3. November 1974 (von W. Hofmann, H.W. Grohn, S. Holsten, E. Reichart, E. Schaar); Ausstellungskat. Caspar

- David Friedrich und sein Kreis, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden 24. 11. 1974–16. 2. 1975 (von P.H. Feist, I. Emmrich, H. J. Neidhardt, S. Hinz); Ausstellungskat. Caspar David Friedrich und die romantische Malerei in Dresden (russisch), Leningrad 1974; Ausstellungskat. Caspar David Friedrich und sein Kreis, Kunsthalle zu Kiel, 19. 4. bis 20. 5. 1975; Ch. Lichtenstern, Beobachtungen zum Dialog Goethe-Caspar David Friedrich. In: Baltische Studien 60, 1974, S. 175–100; H. Gärtner, Caspar David Friedrich 1774 bis 1840. In: Bildende Kunst 1974, S. 367–372; K. Haese, Der Realismus in der Landschaftsmalerei Caspar David Friedrichs. In: Bildende Kunst 1974, S. 373–377; N. Zaske, Das Motiv der Stadt bei Caspar David Friedrich. In: Bildende Kunst 1974, S. 378–382; N. Schneider, Natur und Religiosität in der deutschen Frühromantik, zu Caspar David Friedrichs ›Tetschener Altar‹. In: Kritische Berichte 1, 1974, S. 60–97; H. Börsch-Supan, C.D. Friedrich. Forschung und Verständnis (Referat auf dem Hamburger Kunsthistorikerkongreß 1974). In: Kritische Berichte 2, 1974, S. 74–80; H. J. Kunst, Die politischen und gesellschaftlichen Bedingungen der Gotikrezeption bei C.D. Friedrich und K.F. Schinkel (Resümee des Referates auf dem Hamburger Kunsthistorikerkongreß 1974). In: Kritische Berichte 2, 1974, S. 81–83; P. Rautmann, Der Hamburger Sepiazzyklus. Natur und bürgerliche Emanzipation bei C.D. Friedrich (1774–1840). In: Kritische Berichte 2, 1974, S. 84–118; A. Sérullaz, Un dessin de Caspar David Friedrich. In: Revue du Louvre 1975, S. 55–56; G. Eimer, Thomas Thorild und Caspar David Friedrich (Referat auf dem Hamburger Kunsthistorikerkongreß 1974). In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 19, 1974, S. 37–42; M. Brötje, Die Gestaltung der Landschaft im Werk C.D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 19, 1974, S. 43–88; G. Grundmann, Caspar David Friedrich: Topographische Treue und künstlerische Freiheit, dargestellt an drei Motiven des Riesengebirgs panoramas von Bad Warmbrunn aus. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 19, 1974, S. 89–105; M. J. Liebmann, Joukovsky als Zeichner. Neues zur Frage ›C.D. Friedrich und A. Joukovsky‹. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 19, 1974, S. 106 bis 116. Nach redaktionellem Abschluß sind mir folgende Veröffentlichungen bekannt geworden: M. Tataru, C. D. Friedrich, Bucuresti 1974; W. Schmied, Caspar David Friedrich, Köln 1975; H. Börsch-Supan, L'opera completa di Caspar David Friedrich, Classici dell' Arte Bd. 84, Milano 1975; H. J. Hansen, Kunstwissenschaft und Seefahrt. Betrachtungen anläßlich des Caspar-David-Friedrich-Jahres 1974. In: Stallings maritimes Jahrbuch 1975/1976, S. 98–113.
- <sup>2</sup> z. B. Johanna Schopenhauer (Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 98), Theodor Hell (ebenda S. 84), Otto Friedrich Gruppe (ebenda S. 123), E. A. Hagen (ebenda 126).
- <sup>3</sup> Die Zeitgenossen bevorzugen bei Friedrich den Begriff Allegorie, ohne ihn vom Symbol und der Hieroglyphe abzuheben. So werden auch im folgenden diese drei Worte synonym benutzt.
- <sup>4</sup> Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 87.
- <sup>5</sup> Ebenda S. 21.
- <sup>6</sup> S. Hinz (Hrg.), Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, Berlin 1968, S. 99.
- <sup>7</sup> Hinz 1968, S. 103.
- <sup>8</sup> Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 207.
- <sup>9</sup> Hinz 1968, S. 137.
- <sup>10</sup> P. Märker (1974, S. 46, 47, 134–137) vermutet zu Unrecht, Ramdohr habe für seine Polemik gegen Friedrich eine authentische Interpretation des Künstlers benutzt, wenn dieser die Beschreibung des Bildes mit der Floskel einleitet: »Ich lasse ihn sein Gemälde kommentieren« (Hinz 1968, S. 141). Sowohl der Friedrich gänzlich fremde Stil des folgenden Abschnitts wie die hier behauptete Vorstellung, Friedrich habe das Motiv des Tetschener Altares bei Sonnenaufgang so in der Natur gesehen, was der Vorgeschichte des Bildes widerspricht, lassen Ramdohrs Zitat als Erfindung um eines rhetorischen Effektes willen erkennen.
- N. Schneider (1974, S. 73) hat in waghalsiger Weise versucht, den Tetschener Altar zu einem Dokument für Glaubenszweifel bei Friedrich umzudeuten, indem er von dem Zitat »Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden« die zweite Hälfte unterschlug. Schneiders Verhältnis zu Quellen wird bereits beim Motto seines Aufsatzes deutlich, wo er das bekannte Runge-Zitat »alles ist luftiger und leichter als das Bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft« umändert in »alles ist lustiger und leichter als das Bisherige, es drängt alles zur Landschaft.«
- <sup>11</sup> Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 88.
- <sup>12</sup> Otto Wilhelm Carl von Roeder hat in einem unter dem Pseudonym ›Archibald‹ im Kunst-Blatt 1830 erschienenen Aufsatz über Landschaftsmalerei das ›Kreuz an der Ostsee‹ als Muster einer allegorischen Landschaft beschrieben (Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 116).
- <sup>13</sup> W. Scheidig, Caspar David Friedrich, Morgennebel im Gebirge. In: Zeitschrift für Kunst 1, 1974, 4, S. 7–17.
- <sup>14</sup> So Ramdohr (Hinz 1968, S. 138) oder der Herzog August von Sachsen-Gotha-Altenburg (Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 167).
- <sup>15</sup> So im ›Morgenblatt für die gebildeten Stände‹ 1808 (Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 68) oder die Weimarer Kunstfreunde (ebenda S. 75).
- <sup>16</sup> Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 71.
- <sup>17</sup> Ebenda S. 70, 71.
- <sup>18</sup> Ebenda S. 70.
- <sup>19</sup> Ebenda S. 71.
- <sup>20</sup> In der Hamburger Ausstellung waren um einer konventionell dekorativen Anordnung der Bilder willen die Gegenstücke zumeist auseinandergerissen. Sehr viel verständnisvoller war die Hängung der Ausstellung in Dresden.
- <sup>21</sup> ›Morgen im Riesengebirge‹ (190) und ›Gebirgslandschaft mit Wasserfall‹ (191), ›Winterlandschaft‹ (193) und ›Winterlandschaft‹ (194), ›Gartenterrasse‹ (199) und ›Landschaft mit einer Gartenpartie‹ (200), vermutlich auch ›Hünengrab im Schnee‹ (162) und ›Ausblick in das Elbtal‹ (163).
- <sup>22</sup> ›Landschaft mit Eichen und Jäger‹ (192).
- <sup>23</sup> Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 82.
- <sup>24</sup> Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 132. In diesen Zusammenhang

- gehört auch Friedrichs Forderung (Hinz 1968, S. 84): »Nichts ist Nebensache in einem Bilde, alles gehöret unumgänglich zum Ganzen, darf also nicht vernachlässigt werden. Wer dem Hauptteile seines Bildes nur dadurch einen Wert zu geben weiß, daß er andere, untergeordnete Teile in der Behandlung vernachlässigt, mit dessen Werk ist es schlecht bestellt. Alles muß und kann mit Sorgfalt ausgeführt werden, ohne daß jeder Teil sogleich zu sehen sich aufdrängt. Die Wahrhafte Unterordnung liegt nicht in der Vernachlässigung der Nebensache zur Hauptsache, sondern in der Anordnung der Dinge und Verteilung von Licht und Schatten.«
- <sup>25</sup> Vgl. zu diesem Thema A. Müller-Hofstede, *Der Landschaftsmaler Pascha Johann Friedrich Weitsch. 1723-1803*, Braunschweig 1973, S. 174-192.
- <sup>26</sup> Geismeyer 1973, S. 45; Neidhardt, *Kat. der Dresdner Ausstellung 1974*, Nr. 4, Eimer 1974, S. 68.
- <sup>27</sup> Grohn (*Kat. der Hamburger Ausstellung 1974*, Nr. 134) beruft sich bei seiner Datierung des Bildes um 1816/20 auf die Autorität Geismeyers und Sumowskis. Während Geismeyer die Datierung 1815-20 lediglich konstatiert (S. 55 zu Abb. 31), begründet sie Sumowski (Caspar David Friedrich-Studien, Wiesbaden 1970, S. 90) mit einer mehr malerischen Haltung. Vor dem Original wird man das als einen tüpfelnden Farbauftrag präzisieren können, den der Herzog August von Sachsen-Gotha-Altenburg 1810 treffend als mosaikartig beschreibt (Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 167). Immerhin hat Sumowski - wie auch Geismeyer - die stilistische Nähe zu dem »Hünengrab im Schnee« gesehen und dieses Bild konsequenterweise ebenfalls um 1819 datiert, wogegen Grohn die beiden so eng miteinander verbundenen Bilder um ein Jahrzehnt auseinanderreißt.
- <sup>28</sup> Hinz 1968, S. 121.
- <sup>29</sup> Über den Vorwurf der Eintönigkeit hat Friedrich sich auch einmal gegenüber Fouqué geäußert (Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 130).
- <sup>30</sup> Nach der Überlieferung Wilhelm Wegeners (Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 148).
- <sup>31</sup> Caspar David Friedrich. *Das gesamte graphische Werk*, 1974, Abb. 493 (Hinz 508).
- <sup>32</sup> Ebenda Abb. 431 (Hinz 386).
- <sup>33</sup> So zuletzt Märker 1974, S. 129.
- <sup>34</sup> Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 136.
- <sup>35</sup> Das »Verzeichnis der Bildgegenstände« im *Werkverzeichnis* (S. 224-231) hat den Sinn, auf die Wiederholung bestimmter Motive aufmerksam und die Variationsbreite in der Bedeutung der Motive durch den Nachweis ihres Vorkommens nachprüfbar zu machen, nicht aber eine totale Erklärung der Bildsprache Friedrichs durch eine Art Wörterbuch zu geben.
- <sup>36</sup> Das Bild ist kürzlich von P. Nathan, Zürich, erworben und dadurch wenigstens mit der »Nacht« wieder vereint worden.
- <sup>37</sup> Die Gegenüberstellung Fischerboot-Hochseeschiff begegnet in gleicher Bedeutung in einem Bilderpaar in Berliner Privatbesitz (240, 241) und in der »Frau am Meer« (245).
- <sup>38</sup> Hinz 1968, S. 103.
- <sup>39</sup> vgl. H. Börsch-Supan, »Einsamer Baum« und »Mondaufgang am Meer«. Zu zwei Gemälden C. D. Friedrichs. In: Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin Sitzungsberichte NF H. 18, 1970, S. 16, 17.
- <sup>40</sup> Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 67
- <sup>41</sup> Ebenda S. 71.
- <sup>42</sup> Ebenda S. 74.
- <sup>43</sup> Ebenda S. 75.
- <sup>44</sup> Ebenda S. 72.
- <sup>45</sup> Ebenda S. 86.
- <sup>46</sup> Ebenda S. 87.
- <sup>47</sup> Ebenda S. 94.
- <sup>48</sup> Ebenda S. 111.
- <sup>49</sup> Ebenda S. 119.
- <sup>50</sup> Ebenda S. 122.
- <sup>51</sup> Ebenda S. 132.
- <sup>52</sup> Ebenda S. 144.
- <sup>53</sup> Ebenda S. 162.
- <sup>54</sup> Ebenda S. 159.
- <sup>55</sup> Ebenda S. 148.
- <sup>56</sup> Ebenda S. 155.
- <sup>57</sup> Ebenda S. 158.
- <sup>58</sup> Ebenda S. 87.
- <sup>59</sup> Ebenda S. 124.
- <sup>60</sup> C. Gurlitt, *Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts*. 3. Aufl. Berlin 1907, S. 137.
- <sup>61</sup> W. Hofmann, *Zu Friedrichs geschichtlicher Stellung*. In: *Ausstellungskat. Hamburg 1974*, S. 69. Neben Hofmanns Ausführungen ist beispielsweise ein Zitat Friedrichs aus dem Brief vom 8. 2. 1809 zu stellen, in dem er sich gegen Ramdohrs Kritik am Tetschener Altar wehrt: »Jedes wahrhafte Kunstwerk muss nach seyner (Friedrichs) Meynung einen bestimmten Sinn aussprechen; das Gemüth des Beschauers entweder zur Freude oder zur Trauer, zur Schwermuth oder zum Frohsinn bewegen, aber nicht alle Empfindungen, wie mit einem Quirl durcheinandergerührt, in sich vereinigen wollen, und dieser eine Wille muss sich durchs Ganze führen, und jeder einzelne Theil desselben muß das Gepräge des Ganzen haben; und nicht wie viele Menschen, sich hinter schmeichelnden Worten mit heimtückischer Bosheit verstecken.« (Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 183). Das Bild vom Künstler, das der Hamburger Ausstellungskatalog präsentiert, ist verschwommen, weil man sich darauf beschränkt hat, das Phänomen von der Peripherie her anzugehen, und den Kern des Persönlichen ausgespart hat. So ordnet der eigentliche Katalogteil das Oeuvre chronologisch, ohne dabei das künstlerische Wollen und seine Entwicklung deutlich zu machen.
- <sup>62</sup> C. C. L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*. III, Leipzig 1780, S. 168, 169.
- <sup>63</sup> Hirschfeld v, 1785, S. 83.
- <sup>64</sup> Ebenda S. 218.
- <sup>65</sup> Hinz 1968, S. 90.
- <sup>66</sup> Ebenda S. 91, 92.
- <sup>67</sup> Ebenda S. 92.
- <sup>68</sup> Ebenda S. 127.
- <sup>69</sup> Ebenda S. 128. Im Gegensatz zu derart eindeutigen Aussagen Friedrichs warnt Hofmann (1974, S. 76) davor, insbesondere die harmonischen Landschaften mit Rückenfiguren als Darstellung einer religiösen Offenbarung zu deuten. Er möchte

in diesen Bildern lieber das »Randerlebnis des Abgetrenntseins« im »sozialen, künstlerischen und religiösen Bereich« sehen. Es soll nach ihm »die Einsicht in die Unveröhnlichkeit des menschlichen Daseins« vermittelt werden.

<sup>70</sup> Hinz 1968, S. 82.

<sup>71</sup> H. Börsch-Supan, Caspar David Friedrich's Landscapes with Self-Portraits. In: *The Burlington Magazine* 114, 1972, S. 623, 624; ders., *Caspar David Friedrich*, München 1973, S. 80–84; ders., *Die Gemälde C.D. Friedrichs im Schinkel-Pavillon*, Berlin 1973, S. 11–18.

<sup>72</sup> E. Forssman, Fensterbilder von der Romantik bis zur Moderne. In: *Konsthistoriska Studier tillnågna Sten Karling*, Stockholm 1966, S. 289–291.

<sup>73</sup> Exemplare in der Hamburger Kunsthalle (1811), der Berliner Nationalgalerie (1812) und der Mannheimer Kunsthalle (1819).

<sup>74</sup> Kritik der Weimarer Kunstfreunde in der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung 1809, Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 75.

<sup>75</sup> Vgl. zur Symbolik des Schiffes in der Romantik auch P. Köster, *Wächters ›Lebensschiff‹ und Richters ›Überfahrt am Schreckenstein‹*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 29, 1966, S. 241–249.

<sup>76</sup> Vgl. besonders ›Parkpartie‹ (174), ›Gedächtnisbild für Johann Emanuel Bremer‹ (228), ›Abendstern‹ (389).

<sup>77</sup> Ausstellungskat. Hamburg 1974, Nr. 158 mit Abbildung.

<sup>78</sup> Die Marienkirche und der Rote Turm in Halle im Hintergrund des Bildes ›Die Schwestern auf dem Söller am Hafen‹ (263) können kaum als Stadtansicht von Halle angesprochen werden, da der Hafen als phantastische Zutat eine wesentliche Rolle spielt.

<sup>79</sup> M. Henss, *Caspar David Friedrich. Zur Monographie von Helmut Börsch-Supan*. In: *Neue Züricher Zeitung*, 25./26. 1. 1975, Nr. 20, S. 58.

Dem Zwang eines vorgegebenen Designs folgend verfälscht der Umschlag des Hamburger Kataloges die Erscheinung des Gemäldes, indem der Himmel größtenteils weggeschnitten ist. Die Landschaft, die wie durch einen Seshlitz panoramaartig wahrgenommen wird, ist damit säkularisiert.

<sup>80</sup> »Wie der Großvater es gemacht und die Großmutter, so macht's die Menge nach; nicht wie es die Natur zu jeder Stunde lehrt und ein bißchen gesunder Menschenverstand mit ein wenig Überlegung es erheischen. Vorne dunkel und hinten hell! Ob's sein kann, ob's möglich ist, geht uns nichts an – in alten Bildern ist's auch so und damit Punktum.« (Hinz 1968, S. 92).

<sup>81</sup> Z. B. ›Mönch am Meer‹ (168), ›Morgen‹ (234), ›Abend‹ (235), ›Abschied‹ (244), ›Frau am Meer‹ (245), ›Ländliche ebene Gegend‹ (302), ferner fast alle Schneelandschaften.

<sup>82</sup> H. Magirius (Dresden) hat mich darauf aufmerksam gemacht (briefl. Mitteilung vom 5. 2. 74), daß es sich »keineswegs um eine komponierte Landschaft« handelt, wie ich im Werkverzeichnis vermutet hatte. »Es ist der Blick vom Spaargebirge, speziell vom Weinberg, der sich ›Bosel‹ nennt. Im Mittelgrund erkennt man deutlich die noch heute vorhandene Elbinsel Gauernitz, rechts davon die charakteristische Gauernitzer Höhe. Von dem ›Bosel‹ aus liegt tat-

sächlich die Innenstadt [Dresden] vor den Bergen der Sächsischen Schweiz.« Diese Angaben wurden unabhängig davon durch Frau Gisela Helbig (Dresden) bestätigt.

<sup>83</sup> H. Börsch-Supan, *Caspar David Friedrichs Gedächtnisbild für den Berliner Arzt Johann Emanuel Bremer*. In: *Pantheon* 27, 1969, S. 399–409.

<sup>84</sup> Die Widmung an Friedrich Matthias Kramer auf der Rückseite läßt vermuten, daß auch dieses Gemälde ein Gedächtnisbild ist.

<sup>85</sup> So hat z. B. M. Liebmann auf dem Hamburger Kunsthistorikerkongreß 1974 das Bild charakterisiert und eine allegorische Deutung abgelehnt.

<sup>86</sup> W. Wolfradt, *Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik*. Berlin 1924, S. 125.

<sup>87</sup> Die Entwicklung der Formsprache habe ich in meiner Dissertation (*Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, Diss. München 1960) untersucht, ohne damals der Bedeutung der Form genügend Aufmerksamkeit geschenkt zu haben.

<sup>88</sup> ›Böhmische Landschaft‹ (188), ›Dorflandschaft mit Morgenbeleuchtung‹ (298), ›Ländliche ebene Gegend‹ (302).

<sup>89</sup> ›Hünengrab im Schnee‹ (162), ›Winter‹ (165), ›Die Schwestern auf dem Söller am Hafen‹ (263), ›Landschaft mit Sarg, Grab und Eule‹ (460), ›Sarg am Grab‹ (461), ›Eule am Grab‹ (463).

<sup>90</sup> Reihungen gleichartiger Formen in verschiedenen Zeilen mit wechselndem Rhythmus als eine Veranschaulichung verfließender Zeit sind am eindrucksvollsten in dem 1931 verbrannten Bild ›Augustusbrücke in Dresden‹ (384).

<sup>91</sup> Grohn weist im Hamburger Katalog (Nr. 136) polemisch meine Einwände gegen die Autorschaft zurück. Die Schwächen des Bildes, bei dem einzig der Himmel in der Malweise von Friedrich stammen könnte, wurden auf der Hamburger Ausstellung in der Konfrontation mit dem Potsdamer Hafenbild offenkundig. Dem im Werkverzeichnis angeführten, von Grohn nicht wirklich widerlegten Argumenten gegen die Urheberschaft Friedrichs ist hinzuzufügen, daß die statische Kompositionsform der Symmetrie mit einem auseinanderstrebenden Bewegungsmotiv verbunden ist. Das bedeutet das Zusammenbrechen der feierlichen Kompositionsfigur, wenn man sich den folgenden Moment der Bewegung vorstellt. Das gibt es in keinem Bild Friedrichs. Die schematische Wiederholung der geschlängelten Wimpel bei den beiden größeren Schiffen sollte mit der sensiblen Gestaltung des Wimpels in dem ›Segelschiff‹ (216, 217) verglichen werden. Herr Michael Bock, der Restaurator der Nationalgalerie, der mir auch eine Infrarotaufnahme mit Pentimenten im Vordergrund zeigte, wie sie bei Friedrich ganz ungewöhnlich sind, machte mich auf die flache, atmosphärelöse Behandlung der Stadtsilhouette aufmerksam, für die es keine Parallele im Werk Friedrichs gibt. Herr Hans Jürgen Hansen (München) hat mir freundlicherweise die Funktion des Ruderbootes und den Sinn des durchhängenden Verbindungstaus erklärt. In dem Ruderboot wird das Ende des Taus transportiert, um das Vertäuen des mit der Strömung herausstreibenden Schiffes an einer Dalbe oder einem Poller zu erleichtern. Das ausgeladene Schiff wird also nur ein kleines Stück weit aus dem Hafen herausgeleitet. Es ist nicht ein-

- zusehen, warum dieser unbedeutende Vorgang in einer so pathetischen Komposition festgehalten wird. Man könnte diese Diskrepanz von feierlicher Symmetrie und anspruchslosem, beschreibenden Inhalt mit Friedrichs eigenen Worten kritisieren: »In diesem Bild liegt eine strenge, beobachtete oder vielmehr eine strenge beabsichtigte Symmetrie, jedoch nicht aus dem innern Sinn für Symmetrie hervorgegangen, sondern wohl nur aus Nachäfferei entstanden« (Hinz 1968, S. 128). Wenn Grohn auf meinen Einwand, konträre Bewegungen aus dem Bild heraus und in das Bild hinein gäbe es bei Friedrich nicht gleichzeitig, auf das Potsdamer Hafenbild verweist, so mißversteht er dieses Werk. Zwischen Heimkehr und neuem Aufbruch der Schiffe, der als eine Ahnung nur angedeutet ist, liegt dort eine bedeutungsschwere Zäsur.
- <sup>92</sup> »Erdachte Stadt mit Scharnhorstdenkmal« (213), »Stürmische Dämmerlandschaft mit Raben«, Fassung vor der Übermalung (214).
- <sup>93</sup> Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 110.
- <sup>94</sup> »Felsenschlucht« (277), »Frühschnee« (363).
- <sup>95</sup> Märker 1974.
- <sup>96</sup> »Ansicht eines Hafens« (220), »Wanderer am Meer« (222), Tageszeitenzyklus in Seestücken (234-237), »Abschied« (244), »Felsenschlucht« (277).
- <sup>97</sup> Märker 1974, S. 45.
- <sup>98</sup> Ebenda S. 97-99.
- <sup>99</sup> Märker bestreitet (S. 99 Anm. 2), daß es sich bei dem Kreuz hinter der Balustrade um ein Grabmal handelt, weil der Standort dies ausschliesse. In dem ähnlichen verschollenen Bild »Söller vor dem Domplatz im Zwielficht« (219) liegt an eben dieser Stelle ein Friedhof. Sehr ähnlich sind zwei Grabdenkmale in »Kügelgens Grab« (290).
- <sup>100</sup> Julius Schoppe und Karl Wilhelm Gropius konnten sich in dem zwar schon 1818 gezeichneten, jedoch erst 1823-1825 erschienenen Werk »Malerische Ansichten verschiedener Gegenden und Merkwürdigkeiten auf einer Reise durch Oesterreich« in altdeutscher Tracht selber darstellen. Friedrich Preller zeichnete 1829 den hannoverschen Legationsrat August Kestner in altdeutscher Tracht (H. Geller, Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800-1830, Berlin 1952, Nr. 206).
- <sup>101</sup> Vgl. den Brief Friedrichs an Joukowski vom 9. 2. 1830 (Hinz 1968, S. 56).
- <sup>102</sup> Märker 1974, S. 167-174.
- <sup>103</sup> Ebenda S. 183-188.
- <sup>104</sup> K. Wilhelm-Kästner, L. Rohling, K.F. Degner, Caspar David Friedrich und seine Heimat, Berlin 1940, S. 33.
- <sup>105</sup> Hinz 1968, S. 63-65, 72, 73.
- <sup>106</sup> Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 212.
- <sup>107</sup> Märker 1974, S. 186.
- <sup>108</sup> J. Bialostocki, C.D. Friedrich-Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle. In: Kunstchronik 28, 1975, S. 123. Bialostocki akzeptiert die Interpretation Märkers.
- <sup>109</sup> Zuschreibung an Finelius bei Sumowski 1970, S. 175-177, Abb. 392.
- <sup>110</sup> Vgl. z. B. »Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang« (223), »Abschied« (244), »Frau vor der untergehenden Sonne« (249), »Auf dem Segler« (256), »Abendstern« (389), »Abendlandschaft mit zwei Männern« (406).
- <sup>111</sup> Die Darstellung der Chasseure in »Grabmale alter Helden« (205), »Höhle mit Grabmal« (206) und im »Chasseur im Walde« (207) sind die einzigen entschieden negativ gesehnen Staffagefiguren im Werk des Malers.
- <sup>112</sup> Kat. 36, 37, 63-76, 111, 135-139, 141, 142, 170.
- <sup>113</sup> Z. B. Kat. 79, 80, 85-88.
- <sup>114</sup> Kat. 324-327, 373-378, 385-388.
- <sup>115</sup> Nachwort in: Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk, München 1974, S. 828, 829.
- <sup>116</sup> Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 72.
- <sup>117</sup> Siehe Anm. 71.
- <sup>118</sup> Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 110.
- <sup>119</sup> Jensen 1974, S. 120-132.
- <sup>120</sup> In der von W. Hofmann herausgegebenen Aufsatzsammlung »Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt« kommt das Wort Tod nicht vor.
- <sup>121</sup> Kat. 36, 37, 72-76, 111, 142, 170. H. Börsch-Supan, Caspar David Friedrich's Landscapes with Self-Portraits. In: The Burlington Magazine 114, 1972, S. 620-630.
- <sup>122</sup> Eine Ausnahme bildet nur die Reaktion auf die Kritik Ramdohrs am Tetschener Altar in dem Brief vom 8. 2. 1809 an Johannes Schulz (Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 182, 183).
- <sup>123</sup> Hinz 1968, S. 82.
- <sup>124</sup> Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 207. Grohn hat in der Hamburger Ausstellung die drei Exemplare in Berlin, Köln und Obbach gleichberechtigt als Originale nebeneinander gezeigt (Kat. 115-117), obgleich die beiden letzteren durch die Abweichungen klassische Beispiele für mißverstehende Kopien sind. Das Berliner Bild hat Grohn vor der Abfassung seines Textes nicht im Original studiert. Die erste Besitzerin, laut Friedrichs Aussage eine Freundin der Louise Seidler, habe ich mit der auch durch Kopien nach zeitgenössischen Malern bekannt gewordenen Therese aus dem Winkel, der auch die Kopien in Köln und Obbach zugeschrieben werden könnten, zu identifizieren gesucht. Grohn hat nun in den Äußerungen Louise Seidlers über Therese aus dem Winkel »unüberhörbare Distanz« und »leise Ironie« und damit ein Argument gegen meine Vermutung entdeckt. Ich kann nur herzliche Freundschaft und menschliche Hochachtung aus der Charakterisierung lesen (Erinnerungen der Malerin Louise Seidler, Hrg. von Hermann Uhde, Berlin 1922, S. 57-59).
- <sup>125</sup> Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 166.
- <sup>126</sup> Ebenda S. 71.
- <sup>127</sup> Hinz 1968, S. 90, 92, 111.
- <sup>128</sup> E. Reitharová (1975, S. 158) vertritt eine abweichende Auffassung.