

# Caspar David Friedrich

## Der Junotempel von Agrigent

Originalveröffentlichung in: Buberl, Brigitte (Hrsg.): *Friedrich bis Liebermann. 100 Meisterwerke deutscher Malerei aus dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund. Heidelberg 1999, S. 108-111*  
 Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2025),  
 DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009531>

1951 erwarb das Dortmunder Museum aus dem Kölner Kunsthandel ein Gemälde mit der Darstellung des Junotempels bei Agrigent, das Hermann Beenken 1943 als Gemälde von Carl Gustav Carus veröffentlicht hat (Abb. 97, Kat. Nr. 30).<sup>1</sup> Er hatte versucht, es mit einem in Carus' „Lebenserinnerungen“ erwähnten „großen, im Charakter sizilianischer Ruinen komponierten Ölbilde“ von 1854 zu identifizieren<sup>2</sup>, obgleich es in der Familie des Leipziger Verlegers Brockhaus, aus der das Bild stammt, traditionell Caspar David Friedrich zugeschrieben worden war. Paul Ortwin Rave hatte damals schon bemerkt, daß dem Gemälde eine Aquatintaradierung von Franz Hegi nach Carl Ludwig Frommel aus der 1826 in Paris erschienen „Voyage pittoresque en Sicile“ zugrunde liegt (Abb. 98).<sup>3</sup>

1943 waren mehrere Gemälde zwischen Friedrich und Carus strittig und die Werkverzeichnisse beider Künstler noch nicht erschienen. Verständlich war Beenkens Zuschreibung um so mehr, als Friedrich sonst keine italienischen Motive gemalt hat.<sup>4</sup>

Für Marianne Prause war das Gemälde so herausragend innerhalb des Werkes von Carus, daß sie es farbig auf dem Schutzumschlag ihres Oeuvreverzeichnisses abbildete.<sup>5</sup>

Erst 1971 wurde eine Zuschreibung an Friedrich versucht, gab es doch im Spätwerk von Carus nichts, was dem „Junotempel“ stilistisch an die Seite zu stellen war.<sup>6</sup> Diese Bestimmung wurde verschiedentlich in Zweifel gezogen, zuletzt 1990 in der Dortmunder Ausstellung „Caspar David Friedrich. Winterlandschaften“.<sup>7</sup> Stein des Anstoßes ist immer das Motiv. Um ihn aus dem Wege zu räumen, ist zweierlei zu leisten. Der Stil der Ausführung muß dem Werk Friedrichs zugeordnet werden, und es muß der dem Gemälde zugrunde liegende Gedanke mit dem Denken des Künstlers in Einklang gebracht werden. Ersteres ist leicht zu bewerkstelligen, letzteres bedarf längerer Ausführungen.

Ein äußerliches Argument ist das Format von 54 x 72 cm. Es entspricht einer von Friedrich gern gewählten Standardgröße, die 1811 erstmals in der „Gartenterrasse“ begegnet und besonders in den zwanziger Jahren oft gewählt wurde. Eine Vorliebe für solche, freilich nicht auf den Zentimeter eingehaltene, Normen ist für Friedrichs Werk charakteristisch.

Typisch für seine Malweise seit den zwanziger Jahren ist der leicht geführte Pinsel, das Aufsetzen von Farbnuancierungen in lockeren Strichen und Flecken und die lackartige Oberfläche. Auch der Farbklang mit der Bevorzugung violetter Töne im Abendhimmel und den chromatischen Abstufungen im grün-grau-bläulichen Vordergrund paßt zur Zeit um 1830. Gleichsam eine Signatur ist das gitterartige, spärlich belaubte Geäst im Mittelgrund rechts.

Friedrichs Stil tritt noch deutlicher hervor, vergleicht man, wie der Maler die Vorlage verändert, was er hinzugefügt und was er weggelassen hat. Aus dem Tagbild ist ein Nachtbild geworden. Das Mondlicht kommt aus der Tiefe des Raumes, so daß manche Partien flach als Silhouette und andere räumlich-perspektivisch erscheinen. Die Vegetation ist nahezu vollständig abgeräumt und die Staffage gänzlich verbannt. Die Ruine beherrscht, als Monument herauspräpariert, das Bild vollkommen. Antwortet in der Aquatinta dem Tempel wie ein Echo in der Ferne der Bergzug rechts, so erfüllen im Gemälde das Meer und der Vollmond darüber diese Aufgabe. Deshalb ist der Tempel innerhalb der Komposition nach rechts verschoben. Die in die Tiefe



97. Caspar David Friedrich,  
 Junotempel von Agrigent,  
 Museum für Kunst und  
 Kulturgeschichte der  
 Stadt Dortmund

führende Schräge des fast vollständigen Architravs kann so nicht nur in der Böschung links vom Tempel, sondern auch in den großen Quadern links im Vordergrund eine Fortsetzung finden. Rechts bildet ein schräg liegender Quader ein Gegengewicht. Zwischen dem nur ungefähr übernommenen Podest ganz vorn und dem zum Tempel ansteigenden Gelände klafft nun ein Spalt. Das heidnische Heiligtum kann gleichsam nicht mehr betreten werden. Der Abstand zwischen dem Berg, auf dem der Tempel sich erhebt, und der Küste ist nun größer. Hier befinden sich sanft schwingende Höhenzüge, die eher an das deutsche Mittelgebirge als an Italien denken lassen.

So gewichtig der Tempel in der Komposition erscheint, es ist der Vollmond, der den Blick magisch anzieht, und zwischen ihm und dem Fluchtpunkt der Perspektive genau auf der Linie des Horizontes ergibt sich ein Spannungsverhältnis. Der Mond steht höher und zentriert den Raum links vom Tempel über den Meer. Er beherrscht den Himmel, wogegen der Tempel den irdischen Bereich dominiert.

Der Mond reflektiert in der Nacht das Licht der Sonne auf die Erde. Im Tetschener Altar, den Friedrich selber gedeutet hat, ist es ein metallener Kreuzifix auf der Spitze eines Felsens, der das Licht der untergehenden Sonne nicht anders als ein Mond widerspiegelt. Friedrich schreibt dazu: „Jesus Christus, an das Holz geheftet, ist hier der sinkenden Sonne zugekehrt, als das Bild des ewigen allbelebenden Vaters. Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden. Diese Sonne sank, und die Erde vermochte nicht mehr zu fassen das scheidende Licht. Da leuchtet vom reinsten edelsten Metall der Heiland am Kreuz im Golde des Abendrots und widerstrahlt so im gemilderten Glanz auf Erden ...“.<sup>8</sup> Sieht man in dem Vollmond ein Christussymbol, was auch allen anderen Gemälden Friedrichs mit einem Mond Sinn gibt, dann bedeutet dieses Bild die Überwindung der antiken Götterlehre durch das Christentum.

Die Konstellation von Ruine, Mond und Meer ist ein zentrales Motiv im Werk Friedrichs. Es findet sich im Schlußbild des zwischen 1803 und 1834 mehrfach wiederholten Zyklus der Jahreszeiten, der Tageszeiten und der Lebensalter, in dem der Maler erstmals seine Weltsicht mit Hilfe seiner Symbolsprache umfassend dargelegt hat.<sup>9</sup> Die Lebensalter werden dabei durch das Sinnbild des Flusses in seinem Lauf von der Quelle bis zur Mündung begleitet. Der Lebensfrühling der Kindheit und der Morgen entsprechen der Quelle, Winter, Lebensabend und Grabesnähe sind mit der Mündung des Flusses in das Meer verbunden.

Dieses letzte Bild zeigt als einziges der Folge eine topographisch bestimmbare Situation, nämlich die Ruine der Zisterzienserklosterkirche Eldena bei Greifswald (Abb. 99), dem Geburtsort des Malers. Lebensanfang und -ende sind damit für ihn geheimnisvoll verknüpft. Obgleich Friedrich seit 1798 in Dresden lebte, blieb Greifswald der Fluchtpunkt seiner Lebensperspektive.

Schubert hat in seinem 1808 erschienen Werk „Ansicht von der Nachtseite der Naturwissenschaft“ einer etwas späteren Fassung des Zyklus eine ausführliche Interpretation gegeben, die als verbindlich angesehen werden muß.<sup>10</sup> Es heißt da über das letzte Blatt: „Erreicht ist die stille Küste, wo sich der einst so mächtige Strom ins Meer verloren, und der graue Wanderer siehet sich einsam unter Gräbern. Noch ist das tiefe Sehnen, das uns bis hierher geführt, nicht gesättigt, ach selbst die Hoffnung des Sommers, welcher es reifen sollte, ist nun vorüber, und die Zeit des Schnees bedeckt die Saat eines künftigen Frühlings. Da blickt durch die Trümmer einer alten hohen Vergangenheit der Mond mit vollem Licht herein. Der Himmel öffnet sich dort über dem Meer, und zeigt sich noch einmal in seinem klaren Blau, wie in der frühen Kindheit. Da wird in einem prophetischen Schimmer, jenseits des Meeres die Küste eines fernen Landes geahndet. Von seinem ewigen Frühling haben wir vernommen, und wie in ihm jenes tief im Inneren wohnende, das wir als Knospe hinüberbringen, reifen wird. Nimm dann hinweg Zeit, auch die letzten Trümmer unseres irdischen Daseyns, nimm hinweg auch auf einige Zeit auch die Erinnerung des zurückgelegten Weges, und laß uns, wenn dein ewiges Gesetz es so gebet, schlummernd in dem lang ersehnten Vaterland ankommen.“



98. Franz Hegi  
nach Carl Ludwig Frommel,  
Der Junotempel von Agrigent,  
in: Voyage pittoresque en Sicile,  
Paris 1826



99. Caspar David Friedrich,  
Ruine des Klosters Eldena, Sepia,  
Hamburger Kunsthalle

Über den Mond äußert sich Schubert nicht, aber macht deutlich genug, daß das Meer die Ahnung einer jenseitigen Küste weckt, das Bild also der Hoffnung auf ein neues Leben nach dem Tod Ausdruck gibt.

Nichts anderes ist im „Junotempel von Agrigent“ gemeint. Wenn der Mond dort jedoch von der Ruine abgerückt ist, statt innerhalb der Mauern sichtbar zu werden, so soll damit die Distanz des Christentums von der antiken Götterwelt verdeutlicht werden. Die Frömmigkeit des Mittelalters, die die Klöster hervorgebracht hat, konnte für den Maler nicht mehr zeitgemäß sein. Deshalb lehnte er eine Rückwendung zum Mittelalter, wie sie die Nazarener propagierten, strikt ab.

In diesem Zusammenhang ist ein Brief Friedrichs an seinen in Rom weilenden Freund Johan Ludwig Gebhard Lund vom 11. Juli 1816 aufschlußreich.<sup>11</sup> Der Hamburger Maler Johann Joachim Faber, der sich bereits 1806 - 1808 in Rom aufgehalten hatte und nun über Dresden wieder dorthin reiste, sollte Friedrichs Brief mitnehmen. Darin heißt es: „Dank für die freundliche Einladung nach Rom zu kommen, aber ich gestehe frei, daß mein Sinn nie dahin getrachtet. Aber jetzt, da ich einige der Zeichenbücher des Herrn Faber durchblättere, bin ich fast andern Sinnes worden. Ich kann es mir jetzt recht schön denken, nach Rom zu reisen und dort zu leben. Aber den Gedanken, von da wieder zurück nach Norden, könnte ich nicht ohne Schauern denken; das hieße nach meiner Vorstellung soviel als sich selbst lebendig begraben. Stillezustehen lasse ich mir gefallen, ohne Murren, wenn es das Schicksal so will; aber rückwärtsgehen ist meiner Natur zuwider, dagegen empört sich mein ganzes Wesen.“ Friedrich spürt also eine Verlockung, nach Rom zu gehen, aber er fürchtet sich vor der Rückkehr in den Norden. Offenbar hätte sie eine andere Qualität als die Rückkehr von irgend einer anderen Reise, denn er verbindet nun mit der räumlichen Bewegung eine geschichtliche Orientierung nach rückwärts, einen Rückschritt. Nur das kann ihm so zuwider sein in dieser Zeit der beginnenden Restauration.

Später, in seiner um 1830 niedergeschriebenen „Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern“ kritisierte er die jungen Maler wie zum Beispiel Ludwig Richter und Ernst Ferdinand Oehme, die im Süden Inspiration für ihre Arbeit suchten.<sup>12</sup>

Es wäre falsch, im „Junotempel von Agrigent“ eine Verherrlichung der italienischen Landschaft zu sehen, zumal alle Elemente südlicher Natur eliminiert sind. Das Bild ist vielmehr Friedrichs Kritik an dem Versuch, sich an der Antike zu orientieren, so wie er sich auch gegen die Wiederbelebung des Mittelalters gewandt hat.

- 1) Hermann Beenken, Eine romantische Landschaft mit dem Junotempel von Agrigent, in: Die Kunst 59, 1943, S. 1-2
  - 2) Carl Gustav Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten. 4 Teile in 2 Bänden, Leipzig 1865 – 66, 4, S. 97
  - 3) Von Beenken mitgeteilt
  - 4) Es existiert noch eine Radierung mit einer antiken Tempelruine vor einem See und bergigem Hintergrund von etwa 1803 (Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich, Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, Nr. 108)
  - 5) Marianne Prause, Carl Gustav Carus. Leben und Werk. Berlin 1968. Der „Junotempel“ ist als Nr. 14 katalogisiert
  - 6) Helmut Börsch-Supan, Caspar David Friedrichs Gemälde „Der Junotempel von Agrigent. Zur Bedeutung der italienischen und nordischen Landschaft bei Friedrich“, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XXII, 1971, S. 205-216
  - 7) Am ausführlichsten bei Hans Werner Grohn im Katalog der Hamburger Friedrich-Ausstellung von 1974, Kat. 204: „Formal fällt das Bild vollkommen aus Friedrichs Œuvre heraus; die haptische Härte der Formen findet ebenso wie die scharfe Verkürzung des kraftvollen Baukörpers, die im Gegensatz zu den meist flächig und oft versatzstückhaft bildparallel eingeordneten Architekturmotiven auf Arbeiten von Friedrich, in seinem Werk keine überzeugende Parallele.“ Ein Vergleich zwischen dem Gemälde und der Aquatinta von Hegi wird nicht vorgenommen. In der Dortmunder Ausstellung von 1990 war das Bild als Zuschreibung an Friedrich beschriftet. Der Katalogtext genügt sich mit einer Zusammenfassung der bisherigen Diskussion, ohne eindeutig Stellung zu beziehen (Ausst. Kat. Caspar David Friedrich. Winterlandschaften, Hrsg. von Kurt Wettengl, Dortmund 1990, Nr. 42). In der Ausstellung der Kunsthalle Bielefeld (Caspar David Friedrich. Der künstlerische Weg, 1990, Nr. 131) wird das Gemälde ohne Kommentar lediglich verzeichnet und abgebildet. Die zum Vergleich herangezogene Zeichnung „Antiker Tempel“ aus der Graphischen Sammlung der Stuttgarter Staatsgalerie (Nr. 130) stammt sicher nicht von Friedrich.
  - 8) Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, hrsg. von Sigrid Hinz. Berlin 1968 S. 137
  - 9) Der Zyklus von 1803 (B. S. 103-106) ist vermutlich ein Kriegsverlust. Gotthilf Heinrich von Schubert (siehe Anm. 10) beschreibt 1808 eine verschollene Variante (B. S. 153-156). Anzuschließen ist das Bilderpaar „Sommer“ (München, Neue Pinakothek, B. S. 164) und „Winter“ (ehem. München, Neue Pinakothek, 1931 verbrannt, B. S. 165) von 1807, das den Zyklus verkürzt. Erweiterter Zyklus von 1826 in der Hamburger Kunsthalle (B. S. 338-342). Verschollener Erweiterter Zyklus um 1834 (B. S. 428-434)
  - 10) Gotthilf Heinrich von Schubert, Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1808, S. 196. Abgedruckt bei Börsch-Supan, Jähnig 1973 (Anm. 4), S. 70, 71
  - 11) Hinz 1968 (Anm. 8), S. 30
  - 12) Hinz 1968 (Anm. 8), S. 84 – 134.
- Mayumi Ohara, Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über C. D. Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände. Diss. Berlin 1983