

Helmut Börsch-Supan

## Zwei unbekannte Landschaften von Caspar David Friedrich

Caspar David Friedrich sandte auf die Dresdener Akademieausstellung von 1823 vier Gemälde, die in der Besprechung im Artistischen Notizenblatt<sup>1</sup> folgendermaßen beschrieben sind: „Friedrichs große Berggegend ist, wenn auch in origineller Zusammenschichtung der schon beleuchteten Gebirgsrücken, zwischen welchen Morgennebel in verschiedenen abgestuften Reflexen sich herabsenken, doch der Natur abgelautet. Färbung und Lufttöne sind vortrefflich, und dasselbe läßt sich von einer wahren Pittoreske, wozu die Motiven aus der sächsischen Schweiz entlehnt zu seyn scheinen, starrenden Felsenzacken mit nebelbedeckten Schluchten, zum Theil von übergestürzten Tannen überbrückt, im vollsten Sinne beloben. In Beiden (Friedrich und Dahl, von dem vorher die Rede war) waltet des Künstlers Genius in freiem Flügelschlag. Daß er aber auch heitere Seiten der Natur in der fruchtbaren Ebene ganz wiederzugeben vermag, beweisen zwei kleine Bilder, die mehr prospectartig, eine Landschaft mit Windmühlen und eine ländliche Ebene vorstellen.“

Die Wiener Zeitschrift<sup>2</sup> äußert sich weniger lobend zu diesen Werken: „Unter den Landschaften Friedrichs gefällt mir die in mittlerer Größe, welche Felszacken darstellt, die kühn emporragen und wo vorn eine entwurzelte Tanne vom Sturm umgestürzt, eine Brücke zwischen diesen einsamen Klippen bildet, bei weitem am besten. Die größere, eine Gebirgsgegend im Morgenduft darstellend, erinnert sehr an ähnliche frühere Werke Friedrichs und erscheint dadurch, daß die Ansicht nur von den Gipfeln genommen ist und gar nicht in die Täler dringt, ziemlich monoton. Die kleinen flachen Landschaften mit Windmühlen beweisen, wie schlecht es Friedrich kleidet, wenn er prosaisch sein will.“

In einer dritten Besprechung im Literarischen Conversationsblatt<sup>3</sup> finden sich schließlich folgende Ausführungen über die vier Bilder: „Ein Gedanke und eine Empfindung belebt dieses hohe einsame Gebirge (Friedrichs große Landschaft in Öl), welches aus festem Gestein sich emporhebt, Nebel schwimmen auf den Tälern in der Tiefe, wie auf dem Boden der Vergangenheit, aber hinter dem Nebelmeer dämmert vor den beiden, auf der Felsenkuppe im Vordergrund ruhenden Freunden das ferne Land auf, wie die Zukunft sich entschleiert vor dem Seher, der auf der Höhe

des Lebens steht. Eine andere Gebirgsgegend von Friedrich ist nur eine wilde Schlucht, als solche aber brav. Zwei kleine Landschaften von ihm in Öl mit Windmühlen in einer ebenen Gegend haben einen klaren, doch etwas kalten Ton.“

Alle vier Gemälde sind mit großer Wahrscheinlichkeit mit noch vorhandenen Bildern zu identifizieren. Mit der „großen Berggegend“ oder der „Gebirgsgegend im Morgenduft“ dürfte der „Morgen im Gebirge“ in der Eremitage in Leningrad gemeint sein<sup>4</sup>. Dieses Bild, neben dem „Watzmann“ in der Berliner Nationalgalerie das größte bekannte Bild Friedrichs, zeigt in der Gestaltung tatsächlich eine Ähnlichkeit mit dem „Morgen im Riesengebirge“ von 1811 im Charlottenburger Schloß, an den der Rezensent der Wiener Zeitschrift gedacht haben mag. Die Landschaft mit „Motiven aus der sächsischen Schweiz“ und der „entwurzelten Tanne“, die „eine Brücke zwischen ... einsamen Klippen bildet“ ist ohne Zweifel die „Felsenschlucht“ des Kunsthistorischen Museums in Wien<sup>5</sup>.

Die „kleinen flachen Landschaften mit Windmühlen“ schließlich darf man in zwei Bildern erkennen, die 1965 von der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten in Berlin erworben werden konnten (Abb. 1, 2). Es sind in der Tat „prospectartige“ oder, wie der Kritiker der Wiener Zeitschrift bemerkt, „prosaische“ Bilder. Sie sind sehr verschieden von den beiden anderen auf der Ausstellung gezeigten Bildern und als Arbeiten, die der geläufigen Vorstellung von Friedrich

1 C. A. Böttiger, Kunstdenkmäler aus Dresden. Landschaften auf der jetzigen Ausstellung. 1823, Nr. 17, S. 64. Dieses und die beiden folgenden Zitate stellt mir Dr. Marianne Prause freundlicherweise aus ihrem gesammelten Quellenmaterial zu Caspar David Friedrich zur Verfügung. Ebenso verdanke ich ihr den Auszug aus dem Ausstellungskatalog von 1823 „Verzeichnis der am Augustustage den 3. August 1823 in der Königlich Sächsischen Akademie der Künste zu Dresden öffentlich ausgestellten Kunstwerke“, wo die vier Bilder Friedrichs aufgeführt sind: „Nr. 606: Eine Berggegend, eigene Zusammenstellung. Ölgem. von Caspar David Friedrich. Mitglied der Kunstakademie. Nr. 607: Eine Landschaft mit Windmühlen, Ölgemälde von demselben. Nr. 609: Ländliche ebene Gegend in Öl gemalt von Caspar David Friedrich. Nr. 614: Gebirgsgegend. Von Caspar David Friedrich.“

2 1823, S. 1070.

3 1823, S. 965 f.

4 1956 von A. Isergina publiziert, in: Bildende Kunst 1956, Nr. 5, S. 265.

5 Abb. bei H. von Einem, Caspar David Friedrich. Berlin 1950, Nr. 50; dort um 1812 datiert. Vgl. H. Börsch-Supan, Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich. Diss. München 1960, S. 102.



1. Ländliche ebene Gegend (restaurierter Zustand)  
Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Berlin

nicht entsprechen, bisher nicht als Werke seiner Hand erkannt worden.

Das eine Bild, das der Ausstellungskatalog von 1823 „Ländliche ebene Gegend“ nennt, zeigt eine lockere von einem geflochtenen Zaun umgebene Ansammlung von Gehöften, die, mit Ausnahme eines stattlicheren, mit violettroten Ziegeln gedeckten Hauses im Hintergrund, tief herabreichende olivfarbene Strohdächer haben. Bei einem im Bau befindlichen Haus sieht man die Balken des Dachstuhls. Zwischen den Häusern wachsen Bäume; ein Heuwagen ist auf einem Rasenstück abgestellt. Ein kleines Waldstück schließt sich rechts an die Gehöfte an und gibt dann den Blick über Felder frei, die in der Ferne gelb wie Raps aussehen, bis zu einem fernen Waldsaum. Eine Bockmühle im Mittelgrund steigert den Eindruck der Raumtiefe. Der Vordergrund ist Wiese, an die sich weiter hinten bis zu dem Zaun Ackerland in reichen Grün- und Braunviolettvarianten anschließt, wo zwei Frauen mit Gartenarbeit beschäftigt sind. Man glaubt auf Grund der klaren Luft und der frischen, Feuchtigkeit suggerierenden, Farben des Bodens die Tages- und die Jah-

reszeit bestimmen zu können: früher Vormittag im Frühsommer.

Eine ähnliche Zeitempfindung vermittelt das zweite vermutlich als Gegenstück gedachte Bild, die „Landschaft mit Windmühlen“. Es variiert die Stimmung des ersten durch eine lebhaftere Szenerie und durch eine noch hellere Abtönung des gleichen Farbklanges von Hellblau, Violett, Grün und Grauweiß. Ein kleiner weißer Bau mit rotbraunem Ziegeldach jenseits eines ruhigen Wasserlaufes ist das beherrschende Motiv der Landschaft, an das sich nach hinten ein Bauernhaus, Bäume und eine holländische Windmühle anschließen. Am Ufer sind auf einem Steg Wäscherinnen bei der Arbeit. Lange Leinwandbahnen sind zum Bleichen auf dem Rasen ausgebreitet. Rechts ist eine kleine mit einem Tor verschließbare Landungsbrücke, an der ein Kahn festgemacht ist, ins Wasser gebaut. Dahinter ist auf einer kleinen Anhöhe von einem fast bis auf die Grundmauern zerstörten Anwesen nur ein Brunnen übriggeblieben, der mit einem spitzen, luftdurchlässigen Pyramidendach abgedeckt ist. Links sind zwei Männer in einem Boot beschäftigt.



2. *Landschaft mit Windmühlen (restaurierter Zustand)*  
*Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Berlin*

Im Mittelgrund steht eine Bockmühle, und weiter hinten schließt ein Dorf mit einem Kirchturm in violettem Dunst den Blick zur Tiefe ab.

Die Farbigkeit der beiden Bilder, besonders der Grün-Violett-Hellgelb-Klang im Boden der „Ländlichen ebenen Gegend“, erinnert so sehr an den „Einsamen Baum“ der Berliner Nationalgalerie von 1823<sup>6</sup>, daß man meinen könnte, Friedrich habe die drei Bilder mit der gleichen Farbmischung auf der Palette gemalt, nur sind in dem Bilderpaar alle Farben sehr viel heller, sie haben den „klaren, doch etwas kalten Ton“, den bereits der Rezensent des Literarischen Conversationsblattes bemerkt hat. Auch die besiedelte Gegend im Mittelgrundes des „Einsamen Baumes“, ein sonst seltenes Motiv bei Friedrich, ist den dörflchen Landschaften verwandt und bestätigt ihre Datierung auf das Jahr 1823 oder kurz davor. Das Jahr der Ausstellung eines Bildes in der Akademie darf in der Regel auch als Entstehungsdatum angenommen werden, da die jährlich stattfindenden Ausstellungen den Sinn hatten, die neueste Produktion der Künstler vorzuführen.

Beide Bilder sind nicht unversehrt erhalten

(Abb. 3, 4). Sie wurden in Rahmen des späten 19. Jahrhunderts erworben, die zu klein für die Landschaften waren. Um die Bilder passend zu machen, waren unten mit dem unbemalten Rand der Leinwand auch Streifen mit Malerei abgeschnitten worden. Auf der „Landschaft mit Windmühlen“ läßt ein schräg verlaufender Streifen schlammigen Bodens in der rechten unteren Ecke noch erkennen, daß ursprünglich das diesseitige Ufer des Wasserlaufes als schmale Vordergrundszone zu sehen war. Etwa 2 cm waren umgeschlagen und als Nagelstreifen benutzt worden. Bei der „Ländlichen ebenen Gegend“ wurde die gleiche Operation auf der rechten Seite und bei der „Landschaft mit Windmühlen“ auf der linken Seite durchgeführt, jedoch sind hier vielleicht außer den Nagellöchern keine größeren Substanzverluste zu beklagen, da die Komposition nach den Seiten hin abgeschlossen erscheint. Die Maße der Bildflächen betrugen nach diesen Verstümmelungen bei der „Ländlichen ebenen Gegend“ 25,7 x 39,5 cm, bei der „Landschaft mit Windmühlen“ 25,8 x 39 cm.

6 von Einem, 1950, Farbtafel VII.



3. Ländliche ebene Gegend (während der Restaurierung)  
Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Berlin



4. Landschaft mit Windmühlen (während der Restaurierung)  
Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Berlin



5. Bauernhaus auf Rügen, Bleistiftzeichnung  
Oslo, Nationalgalerie

Durch eine Restaurierung, bei der auch der verschmutzte Firnis abgenommen wurde, konnten die Bildflächen wieder um die umgeschlagenen bemalten Streifen vergrößert werden, so daß die jetzigen Formate  $27,4 \times 41,1$  und  $27,7 \times 41,1$  cm messen. Die Ausbrüche in der Farbschicht über den Kanten der Keilrahmen und die Nagellöcher wurden ausgekittet und retuschiert. Trotz dieser Verbesserungen bleibt die Raumwirkung beeinträchtigt, da der Distanz schaffende Vordergrundsaum fehlt.

Den Landschaften liegen offenbar vor der Natur gezeichnete Aufnahmen zugrunde, und Friedrich scheint, entgegen seiner sonstigen Praxis bei Gemälden, keine Veränderung des in der Natur geschauten Bildes durch Einfügen von Motiven aus dem Vorrat seiner Studien vorgenommen zu haben. Die Einzelheiten sind mit natürlicher Harmonie in die Umgebung eingebunden, und was als Komposition erscheint, ist eher ein glücklicher Fund als Konstruktion. Dieses Hingegebenensein an den Natureindruck findet sich bei Friedrich in der Regel in Aquarellen, die mit der Leichtigkeit des Farbauftrages gewöhnlich auch eine unbeschwerte Freude am Geschauten zum Ausdruck bringen. An seine Aquarelle erinnert zudem die ungewöhnlich helle Palette der Bilder.

Die dargestellte Gegend läßt sich nur ungefähr topographisch bestimmen. Das flache Gelände deutet auf Norddeutschland. Die Bauernhäuser geben einen Hinweis auf Rügen oder die Ostsee-

küste in der Umgebung von Greifswald oder Stralsund. Eine Zeichnung im Osloer Skizzenbuch von 1806 vom 21. März zeigt zum Beispiel ein solches Bauernhaus mit einem geflochtenen Zaun (Abb. 5); andere Blätter im gleichen Skizzenbuch und in dem von 1818 geben ähnliche Dörfer wie das der „Ländlichen ebenen Gegend“ wieder<sup>7</sup>. Ein Wasserlauf wie der auf der „Landschaft mit Windmühlen“ findet sich auf einer aquarellierten Federzeichnung mit einer Ansicht von Greifswald<sup>8</sup> (Abb. 6).

Friedrich fand in dieser Landschaft seiner Heimat immer wieder Anregungen für seine Kunst<sup>9</sup>. Es läßt sich nachweisen, daß es die Küstenlandschaft war, die Friedrich zu seiner spezifischen Raumgestaltung inspiriert hat. Der aus zwei sich antithetisch zueinander verhaltenden Schichten — einem schmalen, begrenzten Vordergrund und einem unausmeßbaren Hintergrund — bestehende Bildraum findet sich zuerst in Skizzen der Rügenreise von 1806 und in unmittelbar danach entstandenen Sepiablättern und hat dann seine extreme Gestaltung im „Mönch am Meer“ von 1809 gefunden<sup>10</sup>. Dieser zwar von der Natur in-

<sup>7</sup> L. Grote, Caspar David Friedrich, Skizzenbuch aus den Jahren 1806 und 1818. Berlin 1942. Faksimile. Zeichnungen vom 3. 7., 11. 7., 18. 7., 20. 7., 1806 und vom 9. 8. 1818.

<sup>8</sup> K. Wilhelm-Kästner, L. Rohling, K. F. Degner, Caspar David Friedrich und seine Heimat. Berlin 1940, S. 67, Abb. 13. Sammlung G. Schäfer, Obbach.

<sup>9</sup> Ich referiere hier kurz Ergebnisse meiner oben angeführten Dissertation.

<sup>10</sup> Vgl. H. Börsch-Supan, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XIX, 1965, S. 63 ff.



6. *Hafeneinfahrt nach Greifswald, Federzeichnung, aquarelliert*  
*Sammlung Dr. Georg Schäfer, Obbach*

spirierte aber dann doch stark abstrahierende Stil, der vom Sichtbaren wegstrebt und Sehnsucht nach Erlösung vom Irdischen in immer neuen Bildern ausspricht, führte zu einer gewissen Erstarrung der künstlerischen Phantasie. Die Werke der Jahre nach 1815 verraten die Bemühung, sich aus dieser Erstarrung zu befreien. Die Stilkrise jener Jahre war bei einem so aus der Innerlichkeit schaffenden Künstler wie Friedrich auch eine Zeit, in der sich seine Lebensanschauungen wandelten. Die Heirat dieses „Unpaarsten aller Unpaaren“, wie Helene von Kügelgen Friedrich einmal genannt hat<sup>11</sup>, mit Caroline Bommer im Januar 1818, die für Friedrichs Freunde so überraschend kam, darf wohl als wichtigstes Ereignis in der Biographie dieser Jahre mit jener Wandlung in Verbindung gebracht werden.

Die Reise, die er im Sommer des gleichen Jahres in seine Heimat unternahm, gab seiner künstlerischen Entwicklung eine neue Wendung zu einer positiveren Wertung der sinnlichen Erscheinung. Die Gegenüberstellung von Vorder- und Hintergrund als zweier verschiedener Welten bleibt zwar bestehen, aber es gibt mehr Vermittlungen. Die Grundstimmung der Bilder wird im allgemeinen freundlicher, die Farben werden lebhafter, die

Kompositionen bewegter, und es erscheinen neue, bisweilen idyllische Motive in seinem Werk wie zum Beispiel in dem Bild „Auf dem Segler“ in Leningrad<sup>12</sup> oder der verschollenen „Gartenlaube“<sup>13</sup>, die beide durch die Reise von 1818 angeregt worden sind.

Durch Gottlob von Quandt<sup>14</sup> und C. A. Böttiger<sup>15</sup> wissen wir von einem Abbildungswerk „Malerische Ansichten von Rügen“, für das Friedrich 1825 insgesamt 37 in Aquarell ausgeführte Veduten fertiggestellt hatte. Böttigers Beschreibung seines Eindruckes von diesen Aquarellen läßt auch an die beiden Ölbilder denken: „Allein man wird da jetzt auch eine höchst anmutige Küstenumfahrt und innere Beschauung der Insel Rügen an der Hand des Künstlers machen können, indem man bei ihm 37 trefflich in Aquarell ausgeführte Prospective von der Insel Rügen an sich vorübergehen läßt, welche der Meister bei verschiedenen Reisen in sein Vaterland mit besonderer Liebe theils von der See aus, theils landeinwärts nach

<sup>11</sup> M. H. von Kügelgen in einem Brief an Gerhard von Kügelgen vom 24. 12. 1808. Marie Helene von Kügelgen. Ein Lebensbild in Briefen. 3. Aufl. Leipzig 1901, S. 144.

<sup>12</sup> Publiziert von A. Isergina, in: Bildende Kunst 1965, Nr. 5, Farbtafel bei S. 264.

<sup>13</sup> von Einem, 1950, Abb. 69.

<sup>14</sup> Schorns Kunstblatt 1825, Nr. 1, S. 4.



7. Rügenlandschaft, Aquarell  
Moskau, Puschkin-Museum

und nach aufnahm, und nun zu einem Ganzen vereinigt hat. Wenn wir bemerken, daß hier die lieblichste Anmuth eines Naturgartens auf jenem Inselboden, der durch Buschwerk, mannigfaltige mit kurzem aber sehr nahrhaftem Gras überlaufene und mit Bächen und Buchten durchschnittene Hügelwindungen und Dörfer belebt ist, im Kontrast mit den gewaltigen Kreidefelsen von Arkona, den Dämmen von Stubbenkammer und allen Erscheinungen der Küste von Jasmund uns zur Anschauung gebracht wird, so ist unsere Anzeige doch nur etwas Gemeines. Denn wie hinkt jeder Buchstabe, wo alles nur aufs Schauen gestellt seyn kann. Auch das berühmte Hünengrab fehlt nicht. Auch die Szene nicht von der dritten Ekloge in Kosegartens Jukunde, die Uferweihe durch jene Predigt, wo die Wogenbrandung das Lied der Gemeinde begleitete, fehlt hier nicht. Dem Vernehmen nach wird zur Freude der Dobberan besuchenden und nicht besuchenden, die aber doch Rügen nicht unbesucht lassen wollen, ein eignes Werk bereitet, wozu jetzt unser Simon Wagner<sup>16</sup> in seinem Vaterlande die Costüms und Volkseigenthümlichkeit zeichnet und der Pastor Forchau<sup>17</sup>, der dem Publikum durch seine Bearbei-

tung des Hans Sachse und anderer Werke schon bekannt ist, den Text bearbeiten wird.“

Wann der Plan zu diesem Unternehmen, das nicht abgeschlossen wurde, entstanden ist, läßt sich nicht genau bestimmen. Wenn Friedrich auch Zeichnungen „verschiedener“ Reisen — also nicht nur von der letzten 1818 sondern auch von den früheren 1801, 1802, 1806, 1809 und 1815 — dazu benutzt hat, so wird man die nach den Zeichnungen geschaffenen Aquarelle doch nicht über einen zu großen Zeitraum verteilen dürfen. Vier Aquarelle in Berlin<sup>18</sup>, Halle<sup>19</sup>, Leipzig<sup>20</sup> und Mos-

<sup>15</sup> Artistisches Notizenblatt 1823, Nr. 6, S. 21.

<sup>16</sup> Simon Wagner, 1799 Stralsund—1829, Dresden. In Dresden tätig. W. Sumowski hat in seinem Ausstellungskatalog „Nordostdeutsche Küstenlandschaft von Hackert bis zur Gegenwart“, Kunsthistorisches Museum Stralsund (1958), Text zu Nr. 32, auf Zeichnungen Wagners im Museum von Stralsund hingewiesen, die für das geplante Werk gemacht worden sind.

<sup>17</sup> Adolf Friedrich Furchau, 1787—1868. Seit 1823 Pfarrer in Stralsund. Veröffentlichte 1828 das Epos „Arcona“, Heldengedicht in 20 Gesängen, und 1830 „Die Insel Rügen“, 12 Gedichte.

<sup>18</sup> „Blick durch eine Ufersenke auf das Meer.“ Nationalgalerie. Ich habe bisher eine Datierung um 1806 angenommen, da eine Zeichnung im Osloer Skizzenbuch vom 2. 7. 1806 zugrunde liegt. Herr Dr. W. Sumowski hat mich in einem Brief darauf aufmerksam gemacht, daß das Blatt zu dem Ansichtswerk gehört.

<sup>19</sup> „Ostsee vor Rügen“, Abb. bei Sumowski 1958, Nr. 33. Ebenfalls nach einer Zeichnung im Osloer Skizzenbuch vom 1. 7. 1806.



8. *Nebel im Elbtal bei Schandau*  
*Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Berlin*

kau<sup>21</sup> haben vermutlich zu dieser Folge gehört. Das kürzlich vom Puschkin-Museum in Moskau erworbene Blatt (Abb. 7) läßt unmittelbar an Böttigers Beschreibung denken.

Mit dem geplanten Ansichtswerk entsprach Friedrich einer Vorliebe seiner Zeit<sup>22</sup>. Wenn auch vielleicht die finanziellen Verhältnisse Friedrich zu einem solchen Unternehmen genötigt haben mögen, so läßt sich daraus doch auch ein Eingehen auf die Strömungen des zeitgenössischen Kunstlebens ablesen, das bei Friedrich früher — abgesehen von den Anfängen — und später in diesem Maße nicht beobachtet werden kann, ist doch die innere Logik in der künstlerischen Entwicklung Friedrichs deren eigentlicher Motor, nicht so sehr die Einflüsse von außen. Die Ausstellungskataloge zeigen am deutlichsten, welche Blüte die Vedutenmalerei in Deutschland im Zusammenhang mit dem Aufschwung der Kunst nach den Befreiungskriegen erfahren hat, wobei es gerade oft die bescheideneren vom 18. Jahrhundert übersehenen Schönheiten waren, die dargestellt wurden.

Die beiden Berliner Landschaften sind zwar die deutlichsten, aber nicht die einzigen Beispiele sol-

cher „prospectartigen“ Gemälde im Oeuvre Friedrichs. Die „Wiesen bei Greifswald“ in der Hamburger Kunsthalle<sup>23</sup> gehören in diesen Zusammenhang. Der fließende Übergang vom Vordergrund zum Hintergrund ist das wesentliche Merkmal, das diese Landschaft von den typischen Bildern Friedrichs unterscheidet. Der bereits genannte „Einsame Baum“ von 1823, obschon keine Vedute und eine in der Flächengestaltung für Friedrich charakteristische Komposition, muß hier nochmals erwähnt werden, da der Maler hier die Kontrastwirkung von Nähe und Ferne durch einen eingeschobenen Mittelgrund mit idylischem Charakter gemildert hat.

<sup>20</sup> „Wissower Klinken.“ Hinweis auf die Zugehörigkeit zu der Folge bei W. Sumowski 1958, Nr. 32. Vgl. auch S. Hinz, in: Greifswald-Stralsunder Jahrbuch, IV, 1964, S. 244—247.

<sup>21</sup> Das Foto verdanke ich Frau I. Antonowa, Moskau.

<sup>22</sup> 1821 ist bei August Rücker in Berlin bereits eine Folge von 12 Aquatintablättern „Malerische Reise durch Rügen“ in zwei Lieferungen erschienen. Drei Blätter sind „C. D. Friedrich del.“ bezeichnet. Sie gehen auf Zeichnungen von 1801 und 1802 beziehungsweise auf wenig später danach gefertigte Sepiablätter zurück. Vgl. O. Schmitt, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft III, 1936, S. 421.

<sup>23</sup> von Einem, 1950, Abb. 79. Die zeichnerische Präzision der Ausführung läßt an eine Entstehung vor den beiden Berliner Bildern, vielleicht um 1818, denken.



9. Ruine Eldena, Berlin, Nationalgalerie

Die kleine Landschaft „Nebel im Elbtal bei Schandau“ im Schloß Charlottenburg (Abb. 8), die 1821 gemalt und 1822 in Dresden ausgestellt wurde<sup>24</sup>, atmet die Frische eines unmittelbaren Naturerlebnisses und wirkt wie eine Vedute, jedoch wird mit der Verschleierung der Berge durch die aufsteigenden Nebel und mit den zentral einfallenden Sonnenstrahlen dem Hintergrund ein Hinweis auf Transzendentes beigegeben.

Hier läßt sich auch die Ansicht der Ruine Eldena in der Berliner Nationalgalerie einordnen, die gewöhnlich um 1808 datiert wurde. Nur Sigrid Hinz hat kürzlich eine Datierung „nach 1815 bis 1825“ aufgrund des richtig ausgedeuteten Unterschiedes gegenüber den düsteren Eldenabildern der früheren Zeit vermutet<sup>25</sup>. In seinen bildhaft ausgeführten Darstellungen von Eldena hat Friedrich schon früh das Pathos des Ruinenmotivs genutzt und fast stets einen Hinweis auf Winter und Tod damit verbunden. Dabei hat er die tatsächliche Erscheinung der Ruine stark verändert. Das Bild der Nationalgalerie hat einen ganz anderen Charakter; die Ruine, die in der

Höhe etwas gesteigert ist, sonst aber der wirklichen Erscheinung entspricht, ist in wuchernde und blühende Vegetation eingebettet. Das bescheidene Motiv der Tagelöhnerkate ist aus der Naturstudie in das Bild übernommen<sup>26</sup>. Die Bewohner gehören zu dieser Wildnis. Der Gedanke, daß sich hier eine armselige Gegenwart in den Überbleibseln einer großen Vergangenheit eingenistet hat<sup>27</sup>, mag ausgesprochen sein, aber stärker ist der Eindruck der lebendigen Natur. Zweifellos ist das Bild mit dem

<sup>24</sup> In einem Brief Friedrichs an W. Körte in Halberstadt vom 21. Juli 1821 als fertig erwähnt: „Ein neblichter Morgen, 18 1/2 Zoll breit und 14 1/2 Zoll hoch, Preis 6 Louisdor.“ (Veröffentlicht von E. Cassirer, in: *Künstlerbriefe* aus dem 19. Jahrhundert. Berlin 1923, S. 149.) Böttiger beschreibt dieses Bild, „eine sich über der Elbe zerteilende Nebelpartie“, im *Artistischen Notizenblatt* vom 17. 1. 1822, S. 5, als „eben vollendet“. Im Oktober 1822 wurde es auf der Dresdener Kunstausstellung gezeigt. Auf der gleichen Ausstellung war der „Eingang zum Kirchhofe in Plauen“ in der Staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe, zu sehen, der als Vedute ebenfalls zu der hier besprochenen Gruppe gehört.

<sup>25</sup> Hinz, 1964, S. 260 ff. Sie vermutet bereits die Identität mit dem 1825 ausgestellten Bild (siehe unten).

<sup>26</sup> Die Naturstudie ist verschollen. Vgl. O. Schmitt, *Die Ruine Eldena im Werk von Caspar David Friedrich*. Kunstbrief, Berlin (1944), S. 18.

<sup>27</sup> Dieser Gedanke ist mit Deutlichkeit in der „Ruine im Wald“ der Neuen Pinakothek in München (um 1831) ausgedrückt.



10. *Morgen, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum*

1825 in Dresden ausgestellten Gemälde „Überreste der Abtei Eldena, in Vorpommern, nach der Natur in Öl gemalt vom Professor Friedrich“<sup>28</sup> identisch. Mit dem Zusatz „nach der Natur gemalt“ wird der vedutenhafte Charakter eigens gekennzeichnet zum Unterschied von den Vermerken „eigene Komposition“, „eigene Erfindung“ oder „eigene Zusammenstellung“, die sich häufig bei den Katalogangaben hinter den Bildtiteln finden. In der Ausstellungsbesprechung des Literarischen Conversationsblattes wird das die Ruine „leicht und luftig umgebende Strauchwerk“ erwähnt<sup>29</sup>, das diese Eldenaansicht von allen anderen unterscheidet, die von Friedrich bekannt sind. Der malerische Vortrag und die relativ reiche Farbigkeit bestätigen eine Datierung auf 1824/25.

Enger noch ist der Hannoveraner Tageszeitenzyklus mit den beiden Berliner Bildern verbunden. Die Staffage ist ähnlich klein und ganz als Bestandteil der Landschaft wiedergegeben, nicht über die Landschaft reflektierend, wie sonst bei Friedrich. Auch hierin spricht sich ein ungebro-

chenes Hingegebensein an die Natur aus. Die Landschaften scheinen so, wie sie im Bild wiedergegeben sind, in der Natur gesehen zu sein. Nichts deutet auf eingefügte Studien. Man darf die Bilder deshalb als Veduten ansprechen, freilich nicht in dem Sinn, daß eine besondere Sehenswürdigkeit wiedergegeben wäre. Es sind Landschaftsausschnitte ohne jede Sensation und bei aller Genauigkeit der Wiedergabe doch sozusagen anonyme Landschaften, die sich bezeichnenderweise einer topographischen Bestimmung bisher entzogen haben<sup>30</sup>. Friedrich hat die Landschaft, wenn er auch nur einen Ausschnitt von ihr darstellen

<sup>28</sup> Katalog Nr. 642.

<sup>29</sup> 1825 (2), S. 888: „Eine kleinere Landschaft dieses Meisters stellt die Überreste der Abtei Eldena in Vorpommern dar. Diese edle Ruine mit dem sie leicht und luftig umgebenden Strauchwerk macht ein sehr angenehmes Bildchen.“

<sup>30</sup> Nach freundlicher Mitteilung von Prof. Dr. G. von der Osten ist der „Morgen“ nach dem Urteil eines Geologen vielleicht ein Motiv aus dem Harz. Die anderen drei Bilder seien sicher keine Harzlandschaften. O. Schmitt erwähnt 1944 (S. 18) „zeitgenössische Repliken“ nach dem Tageszeitenzyklus. Eine Fassung des „Abend“, die zwar etwas flüchtiger als das Hannoveraner Exemplar gemalt ist, aber durchaus Friedrichs Handschrift zeigt, befindet sich als Leihgabe aus süddeutschem Privatbesitz im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.



11. Mittag, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

konnte, als Individualität aufgefaßt, die eines gewissenhaften Porträts ebenso würdig ist wie eine Person.

Einen Anhalt für die Datierung der Bilder, die ursprünglich Dr. Wilhelm Körte in Halberstadt besaß, ergibt ein Brief Friedrichs an Körte vom 21. Juli 1821<sup>31</sup>, in dem er für den Empfang von 16 Louisdor für gelieferte Bilder dankt und von weiteren 11 Louisdor spricht, die er wohl bald erhalten werde. Aus einer beigegebenen Aufstellung von Bildern, die zur Zeit fertig seien, geht hervor, daß Friedrich für ein 34 x 43 cm großes Bild 6 Louisdor und für zwei 19 x 24,5 cm große Bilder zusammen 4 Louisdor verlangte. Daraus kann gefolgert werden, daß Körte um 1820/21 mehrere Bilder von Friedrich gekauft hat, worunter sich die Tageszeiten befinden haben mögen. Von Einems Vorschlag, die Tageszeiten um 1820 zu datieren<sup>32</sup>, hat daher viel Wahrscheinlichkeit für sich.

Der Tageszeitenzyklus ist den beiden Berliner Landschaften noch in einer anderen Hinsicht verwandt; die Bilder, besonders der „Mittag“ und

der „Nachmittag“ sind Variationen ein und derselben Stimmung. Bezeichnenderweise gibt es keine „Nacht“. Auf keinem der Bilder scheint helle Sonne, die Atmosphäre ist dunstig, das Licht getrübt. Der Zweifel ist berechtigt, ob es sich wirklich um einen Tageszeitenzyklus handelt. Jedenfalls unterscheidet er sich sehr von der früheren Folge<sup>33</sup>, in der Friedrich in „Morgen“, „Mittag“, „Abend“ und „Nacht“ das Gegensätzliche herausgearbeitet und den Ablauf der Tageszeit in Beziehung zum menschlichen Leben gesetzt hat. Ähnlich sind die beiden Versionen des Jahreszeitenzyklus in Sepia aufgefaßt<sup>34</sup>. In den Hannoveraner Bildern fehlt jede allegorische Anspielung. Nicht Gedankentiefe, sondern eine die

<sup>31</sup> S. Anmerkung 24.

<sup>32</sup> von Einem, 1950, S. 131.

<sup>33</sup> Der „Morgen“ („Ausfahrt der Boote“), Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum; der „Mittag“, Privatbesitz; der „Abend“, Privatbesitz (Abb. von Einem, 1950, Nr. 31–33); die „Nacht“, ehem. Frankfurt, Privatbesitz (Abb. Caspar David Friedrich, Bekenntnisse, 1924, Tf. XVII).

<sup>34</sup> Vgl. E. Platte, Caspar David Friedrich. Die Jahreszeiten. Werkmonographien zur bildenden Kunst Nr. 65, Stuttgart 1961.



12. Nachmittag, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum



13. Abend, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

Nuancen erfassende Sensibilität, die aus Ehrfurcht vor der Natur entspringt, ist die hervorragende künstlerische Tugend dieser Bilder.

Doch ein wesentlicher Inhalt der Berliner Bilder hat in dem Zyklus in Hannover keine Entsprechung und ist überhaupt im gemalten Oeuvre Friedrichs mit dieser Betonung einzigartig: das Dorf als eine kunstlose Form der Architektur-landschaft. Es ist nicht aus der Distanz gesehen, zur Idylle verklärt, wie oft im 18. Jahrhundert, und auch nicht als störender Gegensatz zur unberührten Natur dargestellt, wie es bei Friedrich erwartet werden könnte, denn es gibt Bilder, in denen er vereinzelte, armselige Hütten verloren in eine Landschaft stellt<sup>35</sup>. Friedrich bejaht diese Kulturlandschaft in ihrer Bescheidenheit und Zufälligkeit, indem er sie mit einer sich liebevoll einfühlenden Genauigkeit schildert. Er selbst fügt sich damit dieser Welt ein.

Wenn Friedrich diesen Weg der Darstellung „nach der Natur“ in der Ölmalerei auch bald wieder verließ, so hat er sich damit doch eine

neue Dimension erobert, deren Kenntnis für das Verständnis seines Spätwerkes wichtig ist. Was daran als Bescheidung verstanden werden kann, ist andererseits auch Reife und Gelassenheit gegenüber der Wirklichkeit. Man kann den Hannoveraner Tageszeitenzyklus und mehr noch die beiden Berliner Landschaften Friedrichs Beitrag zum Biedermeier nennen, ein Begriff, den man sich gewöhnlich scheut, mit Friedrich in Verbindung zu bringen. Es würde die Bilder nicht herabsetzen. Das „Prosaische“, das der Kritiker der Wiener Zeitschrift offenbar aus einer 1823 schon etwas veralteten Einstellung heraus bemängelte, ein Merkmal besonders des frühen Biedermeier, verdient als eine Qualität der Kunst des 19. Jahrhunderts geschätzt zu werden, das stärker von der Phrase als von der Sachlichkeit bedroht worden ist.

35 „Nebelschwaden“, Hamburg, Kunsthalle. Abb. von Einem, 1950, Nr. 85; „Am See“ (Sepia), Leipzig, Museum der bildenden Künste. Abb. K. K. Eberlein, Caspar David Friedrich, der Landschaftsmaler. Bielefeld, Leipzig, 3. Aufl. 1941, Nr. 29.