

»*Wanderer unter dem Regenbogen* –

Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs«

Dissertation
zur
Erlangung der Würde des
Doktors der Philosophie
eingesetzt am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin

Vorgelegt
von
Akane Sugiyama
aus Tokio

Berlin 2007

Erster Gutachter: Prof. Dr. Werner Busch
Zweite Gutachterin: PD Dr. Gisela Moeller

Tag der mündlichen Prüfung:
21. Mai 2007

-Heft I-

Danksagung

An erste Stelle danke ich meinem Doktorvater Herrn Professor Busch für seine versierte, hilfsbereite und konstruktive Unterstützung. Professor Busch gab mir dieses interessante Thema vor und wies mir mit treffenden Ratschlägen, Rückmeldungen und konkreten Literaturhinweisen einen praktischen Weg. Ganz besonders gab mir die Ansprechbarkeit und Zuverlässigkeit Professor Buschs die Sicherheit in einem fremden Land eine Dissertation anzufertigen.

Weiterhin bedanke ich mich bei den Professoren Koshi, Koshikawa und Fukube der Staatlichen Universität für bildende Kunst und Musik, Tokio, welche mein Interesse an der deutschen Kunstgeschichte geweckt haben und meine gesamte akademische Ausbildung gefördert haben.

Frau Dr. Kuhlmann-Hodick von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, hat meine Arbeit konstruktiv kritisiert und mich immer durch ihre herzliche Freundschaft unterstützt.

Frau Dr. Grummt und Frau Schubert haben mich mit ihrem tiefgründigen Wissen auf diesem Gebiet der Kunstgeschichte sehr passend beraten.

Herr Sohr, Herr Wittig und Frau Denninger haben immer geduldig mein Deutsch korrigiert, sowie mich während meiner Zeit in Berlin unterstützt.

Frau Kato und Frau Nagatomo haben mir sehr auf japanischer Seite geholfen und mit mir die Freuden und Anstrengung des Studiums und der Forschung geteilt.

Frau Dr. Schrader hat durch gründliches Lektorieren mein Deutsch abgerundet.

Der Deutsche-Akademische-Austauschdienst hat mir finanzielle Sicherheit zum Zweck der wissenschaftlichen Forschung während meines gesamten Aufenthalts in Deutschland gegeben.

Meine Eltern, die mich von Anfang an herzlich unterstützt haben.

Mein Mann, der mich bis zur letzten Minute ermutigt und immer konkrete Lösungen für Probleme gegeben hat.

Meine Dissertation widme ich meiner Familie.

Inhaltsverzeichnis

Heft I

Einleitung	4
Kapitel I: Gebirgslandschaft mit Regenbogen	22
Forschungsgeschichte	22
Gestalterische Analyse	29
Gestalterischer Vergleich mit den Werken anderer Künstler	45
Inhaltliche Analyse	53
Kapitel II: <i>Frau in der Morgensonne</i>	69
Forschungsgeschichte	69
Gestalterische Analyse	77
Gestalterischer Vergleich mit den Werken anderer Künstler	88
Inhaltliche Analyse	95
Kapitel III: <i>Die Schwestern auf dem Söller am Hafen</i>	112
Forschungsgeschichte	112
Gestalterische Analyse	123
Inhaltliche Analyse	135
Kapitel IV: <i>Frau am Fenster</i>	161
Forschungsgeschichte	161
Gestalterische Analyse	172
Gestalterischer Vergleich mit den Werken anderer Künstler	186
Inhaltliche Analyse	201
Kapitel V: <i>Die Lebensstufen</i>	211
Forschungsgeschichte	211
Gestalterische Analyse	222
Inhaltliche Analyse	232
Schluss	260
Bibliographie	267
Eigenständigkeitserklärung	279

Heft II

Abbildungen	1
Bildnachweis	70

Einleitung

Die Rückenfigur spielt als Sujet in der europäischen Malerei eine bedeutende Rolle, und mit ihr hat sich der Maler Caspar David Friedrich (1774-1840) in seinen Werken ein Leben lang beschäftigt. Friedrich hat das Motiv der Rückenfigur in seinen Werken so vielfältig und eindrucksvoll arrangiert, dass es gleichsam als sein Markenzeichen bezeichnet werden kann. Aus den zahlreichen Darstellungen von Rückenfiguren Friedrichs sollen in der vorliegenden Arbeit die bedeutsamsten fünf Beispiele ausgewählt werden und davon exemplarisch jeweils der gestalterische Vollendungsprozess, der Zusammenhang mit vorangegangenen und zeitgenössischen Werken anderer Künstler, sowie die inhaltlichen Interpretationen untersucht werden. Die thematische Analyse dieser einzelnen Rückenfiguren wird den Stellenwert der Kunst Friedrichs, welche die Periode vom Ende des Klassizismus bis zum Beginn der Moderne in der deutschen Kunst umfasst, unter einem neuen Aspekt beleuchten.

Die Darstellung der Rückenfigur hat ihren Ursprung in der römischen Kunst. Ihre Geschichte und allgemeine Entwicklung ist bislang nur von Margarete Koch (1964)¹ systematisch erforscht und ausreichend thematisiert worden. Kochs Untersuchung zufolge sind die gestalterischen Funktionen der Rückenfigur zur Zeit Giotto's bereits vollständig ausgeprägt. Dabei liegt ihre grundsätzliche und zugleich bedeutsamste Funktion darin, auf einer zweidimensionalen Bildfläche einen dreidimensionalen Raum darzustellen, also einen Tiefenraum im Bild zu schaffen. Da sich der Betrachter mit einer ins Bild hineinsehenden Rückenfigur identifizieren und somit die Existenz eines Raumes nachempfinden kann, wurde dieses Motiv seit seiner Entstehung in der römischen Antike zu diesem Zweck gebraucht. Eine systematische motivkundliche Untersuchung der Rückenfigur nach der Zeit Giotto's gibt es dagegen wohl wegen der enormen Anzahl der Beispiele bislang nicht. Die Forschung wandte sich stattdessen

¹ Koch, Margarete: *Die Rückenfigur im Bild. Von der Antike bis zu Giotto*, Recklinghausen 1964.

vorwiegend gezielten Analysen dieses Themas innerhalb eines Künstlerwerks oder anhand einzelner Werkanalysen zu.

So haben auch innerhalb der Friedrichforschung die Rückenfiguranalysen einen hohen Stellenwert. Dies ist verständlich, da die Rückenfigur Friedrichs, sei es in Gemälden oder Zeichnungen, immer sehr augenfällig ist, also offensichtlich bedeutsam scheint. Friedrich gestaltete mit realistischen Motiven eine unrealistische oder transzendente Ansicht. In einer solchen Ansicht befindet sich eine Rückenfigur oder ein Rückenfiguren-Paar meistens ohne Bewegung wiedergegeben. Es hat oft den Anschein, als ob die Figuren von der vor ihnen liegenden Ansicht verwundert, bezaubert oder beherrscht stehen bleiben. Wenn sie auch im Bild relativ klein dargestellt werden, treten sie doch stets als Kernmotiv der ganzen Szene auf, während andere tätige Figuren unabhängig von ihrer Größe nur eine geringe Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen. Um die bisherigen Erkenntnisse zu diesen Rückenfiguren zu überblicken, sollen an dieser Stelle die Rückenfiguranalysen in der Friedrichforschung kurz zusammengefasst werden.

Die eingehende Auseinandersetzung mit Friedrichs Rückenfigur begann 1924 mit der Forschung Willi Wolfradts.² Wolfradt betont bei den Werken Friedrichs »eine eigentümliche Austauschbeziehung zwischen (Rücken-)Figur und Landschaft«³ und weist in diesem Verhältnis auf eine Konstruktion der Welt durch den Menschen hin, oder auf eine Manifestation der Kräfte der Natur im Menschen. In beiden Fällen bestimmt die eine Größe stets die andere, sind sie immer wechselseitig bedingt und untrennbar. Gerade diese Wechselseitigkeit war eine Grundvorstellung des romantischen Bildens und Denkens, und sie findet ihren Widerklang in den Äußerungen der damaligen Philosophen.⁴ Folglich erscheint die Rückenfigur Friedrichs in der Landschaft als »Manifestation des Zusammenklangs von Weltseele

² Wolfradt, Willi: *Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik*, Berlin 1924.

³ Ebenda, S. 41.

⁴ Ebenda, S. 45. Die Beziehung der Figur/des Menschen und der Natur wird auf unterschiedliche Weise geäußert: »die Menschenseele und Weltseele« (Schelling), »das Innere des Geistes und das Äußere der Natur« (Steffens), »die Identifikation des Ich und des Nicht-Ich« (Fichte), »die individuelle Seele und die Weltseele« (Novalis).

und Einzelseele«. ⁵ Ferner wird ihr passiver, in Betrachtung versunkener Zustand mit dem philosophisch-religiösen Gedankengut Friedrich Schleiermachers (1768-1834) verbunden, nämlich dass Religion »weder Denken noch Handeln, sondern Anschauung und Gefühl« sei.

Auch die Untersuchungen Herbert von Einems (1938/1950)⁶ sind als wesentliche Beiträge zur Auseinandersetzung mit dem Thema in der frühesten Forschungsgeschichte anzuführen. Der Autor sieht die menschliche (Rücken-) Figur, die bei Friedrich einen höheren Stellenwert »als in der älteren ›und auch in der gleichzeitigen klassizistischen‹ Landschaft« einnimmt,⁷ als über den Rang der bloßen Staffage erhobenen »Bedeutungsträger« an.⁸ Während die Natur nur in Bezug auf die Figuren existent scheint, sind diese ihrerseits nicht individuell, und »nicht nur aus dem Ganzen herausgehoben, ihm sehnsüchtig zugewandt, sondern doch auch Geschöpfe des Ganzen«. ⁹ Damit spricht sich von Einem für die Meinung Wolfradts aus. In seinem Aufsatz von 1940¹⁰ führt von Einem einen Vergleich der Rückenfigur Friedrichs mit Darstellungen in der holländischen Kunst durch. Trotz der motivischen Gemeinsamkeit im Werk »Ethica Naturalis«¹¹ und im Werk Friedrichs gibt es auf der inhaltlichen Ebene deutliche Unterschiede. Die Naturansicht ist »für [die] Holländer nur der Anlass, moralische Gedanken auszusprechen«, ¹² die durch zugefügte Verse direkt ausgesprochen werden. Diese festgelegten moralischen Begriffe hängen weder von Naturansichten noch vom Gefühl des Betrachters ab. Dagegen findet sich im Werk Friedrichs eine untrennbare Beziehung zwischen Natur und (Rücken-)Figur. Bei ihm

⁵ Ebenda, S. 46.

⁶ Von Einem, Herbert: *Caspar David Friedrich*, Berlin 1950 (3. Aufl., zuerst 1938).

⁷ Ebenda, S. 79.

⁸ Ebenda, S. 83.

⁹ Ebenda, S. 86.

¹⁰ Von Einem, Herbert: Ein Vorläufer Caspar David Friedrichs?, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 7(1940), S. 156-166.

¹¹ »Ethica Naturalis sei Documenta Moralia e variis rerum Naturalium proprietatibus Virtutum Vitiorumque symbolicis imaginibus collecta«. Dieses zunächst um 1700 erschienene Werk zählt zu der in Holland gepflegten Emblemataliteratur. Es umfasst 100 Radierungen mit Unterschriften in lateinischen Distichen und widmet sich moralisch belehrend der mannigfaltigen Erscheinung der Natur, der Tiere und Menschen. 1707 wurde es unter einem anderen Titel, ergänzt um eine deutsche Übersetzung erneut herausgegeben. Ebenda, S.158.

¹² Ebenda, S. 163.

»handelt es sich nicht um festgeprägte Begriffe aus naturfremden Bereichen, sondern um individuelle Naturbilder«.¹³ Im Unterschied zur niederländischen Kunst verlässt sich die Kunst Friedrichs immer auf die Fähigkeit des Betrachters, jene Beziehung jeweils subjektiv im Bild zu erfassen.

Durch die Veröffentlichung des Werkverzeichnisses (Börsch-Supan/Jähmig 1973)¹⁴ schritt die Friedrichforschung in den 70er Jahren fort, dementsprechend erschienen in dieser Zeit mehrere Analysen über die Rückenfigur. Der erste, von Helmut Börsch-Supan (1973) vorgenommene Ansatz, legte eine grundlegend religiös orientierte Interpretation vor, welcher die folgenden Arbeiten von Peter Märker (1974) und Peter Rautmann (1979) mit ihrem politischen, sozialgeschichtlichen Ansatz entgegenstehen. Die etwaigen Einflüsse durch die Werke anderer Maler wurden von Sigmar Holsten (1974) untersucht.

Helmut Börsch-Supan (1973) interpretiert in einzelnen Werkbeschreibungen die Rückenfigur immer als ein Symbol der christlichen Aussage, wie z. B. in seinen Ausführungen zu *Mann und Frau den Mond betrachtend* (um 1830/35) deutlich wird.¹⁵ Diese Art und Weise der Interpretation scheint als konsequente Methode zum Verstehen des Bildinhaltes zwar nützlich, dabei besteht aber die Gefahr, dass man die Rückenfigur in Friedrichs Werk – sowie seine Motive im Allgemeinen – auf ihren reinen Symbolgehalt reduziert.

Märkers Forschungen (1974)¹⁶ dagegen beschränken sich auf die Werke Friedrichs in der Restaurationsperiode und setzen den Schwerpunkt auf die Erklärung des Begriffes »Entwicklung« in der Geschichtsvorstellung Friedrichs. Märker zufolge verfolgte Friedrich in dieser Zeit als »Demagoge«¹⁷ den Gedanken, dass »die historische

¹³ Ebenda, S. 164.

¹⁴ Börsch-Supan, Helmut/Jähmig, Karl Wilhelm: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973.

¹⁵ Börsch-Supan, Helmut: *Caspar David Friedrich*, München 1973, S. 168.

¹⁶ Märker, Peter: *Caspar David Friedrich. Geschichte als Natur*, Diss., Kiel 1974.

¹⁷ Laut Märker: »[Demagogenkreise sind] Kreise, die bei unterschiedlichen politischen Methoden und Zielen sich in der Opposition zum gegenwärtigen Staat und in großen Erwartungen an die unmittelbar bevorstehende Zukunft einig sind. Diese seit den Karlsbader Beschlüssen (1819) verfolgten Gruppen setzten sich im wesentlichen aus Burschenschaffern, Turnern, einzelnen bürgerlichen Intellektuellen und seit den späten 20er Jahren in

Entwicklung durch Naturmetaphern zu veranschaulichen« sei.¹⁸ Diese Naturmetaphern wiederum können allein von den »Demagogen« begriffen werden. Die Rückenfigur Friedrichs ist seit etwa 1816 als Demagoge charakterisiert, indem sie »altdeutsch« gekleidet ist, beispielsweise in den Bildern *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819) oder *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820). Die Demagogen-Rückenfigur trägt in der Bildszene dazu bei, Zeit und Charakter des Vordergrundes zu bestimmen. Wenn die Demagogen-Rückenfigur die Zeit des Vordergrundes als konkret zeitgenössisch und somit als einen unbefriedigenden Zustand dargestellt, so fungiert der Hintergrund gleichsam als eine bessere Zukunft, der die Rückenfigur erwartungsvoll entgegenseht.

Peter Rautmann (1979)¹⁹ liest in der Landschaftsdarstellung Friedrichs ab ca. 1806/07 ein konsequentes Ziel ab, nämlich »das Verschiedenartigste und Entfernteste im norddeutschen Landschaftsraum zu einer einheitlichen Landschaft zusammenzuziehen und damit den Nationalgedanken zu veranschaulichen«. ²⁰ Diese Landschaft, von Rautmann als »nationale Landschaft« bezeichnet, wurde von Friedrich nach dem Ende der Befreiungskriege mit dem Motiv der Rückenfigur, als Trägerin dieser Anschauung, verbunden. Rautmann erläutert seine These an einem einzelnen Werk, vor allem aber an den Werken der Periode 1815-1825 ausführlich,²¹ und bewertet dabei die geschichtlichen Ereignisse nicht als Hintergrund des Kunstwerkes, sondern als im Werk erscheinendes Indiz. In jedem Falle jedoch fungiert die Rückenfigur als Verkörperung der Erkenntnishaltung an sich.

zunehmendem Maße aus Handwerkers zusammen.« Die Angehörigen des Demagogenkreises wurden von den Regierungen und ihrer Polizei verfolgt. Ebenda, S. 24f.

¹⁸ Ebenda, S. 37.

¹⁹ Rautmann, Peter: *Caspar David Friedrich. Landschaft als Sinnbild entfalteter bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung*, Diss., Frankfurt am Main/Bern/Las Vegas 1979.

²⁰ Ebenda, S. 82.

²¹ Rautmann untersucht die Werke Friedrichs aufgeteilt in zwei Werkperioden, nämlich 1800-1815 sowie 1815-1840, und er behandelt in der zweiten Periode das Jahrzehnt 1815-1825 mit besonderer Aufmerksamkeit.

Siegmar Holsten (1974) untersucht im Katalog der Hamburger Kunsthalle²² die Herkunft der Rückenfigur Friedrichs in zwei Aufsätzen. Im Ersten, »Fernsicht mit einer Rückenfigur«, werden die Gemälde *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1818) und *Frau in der Morgensonne* (um 1818)²³ behandelt. *Der Wanderer* wird von Holsten wegen der Behandlung der Rückenfigur als Hauptmotiv vor der Landschaft mit den Werken von Johann Heinrich Wüest (1741-1821) und Joseph Reinhardt (1749-1829), ferner wegen des unvermittelt in die Landschaft dringenden Blicks der Rückenfigur mit dem Werk Philipp Hackerts (1737-1807) verglichen. Bei der *Frau in der Morgensonne* postuliert er, »daß das dargestellte Naturschauspiel Gegenstand religiöser Verehrung ist.«²⁴ Als Vorbild für dieses religiös empfundene Erlebnis der Unendlichkeit und des Lichts wird auf das Werk John Mallord William Turners (1775-1851) hingewiesen. In seinem zweiten Aufsatz »Fernsicht mit zwei Rückenfiguren« untersucht Holsten hauptsächlich die Gemälde *Der Morgen im Gebirge* (um 1823)²⁵ und *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819), wobei er bemerkt, dass sich bereits im 16. Jahrhundert Darstellungen eines Paares vor einem Panorama finden ließen, jedoch solche Personen als reine Rückenfiguren erst im 17. Jahrhundert nachweisbar seien.²⁶ Für den *Morgen im Gebirge* wird das Werk Caspar Wolfs (1735-1783) als geistige Vorlage angeführt. Bei den *Zwei Männern* ist wieder ein religiöses Erlebnis des Unendlichen, und zwar »die zu zweit empfundene Erhabenheit der Natur«, zum Ausdruck gebracht.²⁷ Diese Aussage findet sich im 18. Jahrhundert in Werken von Jean-Michel Moreau (1741-1814) sowie Johann Heinrich Lips (1758-1817). Ob diese begrenzte Auswahl an Beispielen jedoch stellvertretend für alle Rückenfiguren Friedrichs sein kann, bleibt fraglich.

²² Holsten, Siegmar: Fernsicht mit einer Rückenfigur sowie Fernsicht mit zwei Rückenfiguren, in: Kat. *Caspar David Friedrich 1774-1840 Kunst um 1800*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1974, S. 40-43.

²³ Dieses Bild wird im Originaltext Holstens *Frau vor der untergehenden Sonne* genannt.

²⁴ Holsten in Kat. Hamburg 1974, S. 41. Laut Holsten sei diese Empfindung in »unbeholfener Form« bereits im 18. Jahrhundert veranschaulicht worden.

²⁵ Caspar David Friedrich, *Der Morgen im Gebirge* (um 1823), Eremitage, St. Petersburg. Über die Bilder, die zumindest einmal in einem anderen Kapitel erwähnt werden, finden sich in dieser Einleitung keine Erklärung.

²⁶ Holsten 1974, S. 42.

²⁷ Ebenda, S. 43.

Die nachfolgende Forschung der 80er Jahre beleuchtete weitere Aspekte der Rückenfigur. Alina Dobrzecki (1982) erläutert den Zusammenhang mit dem Traum, Hans Joachim Neidhardt (1985) verbindet die Bildgestaltung Friedrichs samt Rückenfigur mit dem Begriff »kollektiver Gefährdung«. Otto von Simson (1986) hält die Rückenfigur für den entfremdeten Menschen vor dem Abgrund, während Regine Prange (1989) auf die Analogie der Rückenfigur mit dem architektonischen Motiv hinweist.

Alina Dobrzecki (1982)²⁸ untersucht den Zusammenhang zwischen Traum und dem Werk Friedrichs. Laut Autorin enthält der von Romantikern verwendete Begriff Traum nicht nur den Nachtraum, sondern schließt Halluzination, Vision sowie Tagesphantasie ein. Ferner sollte man Traum und Vorstellung nicht als eindeutig getrennt begreifen.²⁹ Nach diesem Verständnis wird die Rückenfigur im Allgemeinen als Parallele zum Nachtraum gesehen, da man das Gesicht der »Traumperson«³⁰ des eigenen Traumes nicht sehen kann. Diese Person steht dem Geschehen gegenüber, und der Träumende identifiziert sich mit ihr. Wegen dieser formalen Ähnlichkeit passiert zwischen der Rückenfigur Friedrichs und dem Betrachter dasselbe wie zwischen der Traumperson und dem Träumenden. Der Betrachter nimmt im Geist die Stelle der Rückenfigur ein und akzeptiert »die Landschaften [...] als seine eigene sichtbar gemachte innere Welt«. ³¹ Aus dieser Vermischung des eigenen Gefühls des Betrachters und der ihm vom Bild gegebenen Phantasiewelt ergibt sich, dass eine unberührte, der täglichen Wahrnehmung fremde Landschaft nur aus der Rückenfigur heraus zu existieren scheint.

Hans Joachim Neidhardt (1985)³² vergleicht das gestalterische Merkmal vom *Mönch am Meer* (1808-10) mit dem der »Figurenlandschaft«³³ und drückt diesen Kontrast als

²⁸ Dobrzecki, Alina: *Die Bedeutung des Traumes für Caspar David Friedrich – eine Untersuchung zu den Ideen der Frühromantik*, Diss., Giessen 1982.

²⁹ Ebenda, S. 102.

³⁰ Ebenda.

³¹ Ebenda, S. 128.

³² Neidhardt, Hans Joachim: Gefährdung und Geborgenheit. Zur Psychologie der romantischen Landschaft, in: *Kat. Traum und Wahrheit. Deutsche Romantik aus Museen der DDR*, Kunstmuseum Bern, Bern 1985, S. 32-45.

»Gefährdung und Geborgenheit« aus. Durch diesen Vergleich liegt es nahe, dass die der Gefährdung gegenüberstehende Rückenfigur in diesem Bild sowie in der Landschaft Friedrichs im Allgemeinen als kollektives Krisenbewusstsein verstanden werden kann. Das undifferenzierte gesellschaftliche Kollektiv würde anlässlich des Zusammenbruchs der Religion und seiner Institutionen in Anarchie geraten, die dem »Abgrund« zujagt.³⁴ Die Rückenfigur Friedrichs wird deshalb mit der den landschaftlichen Naturformen innewohnenden Gefährlichkeit verbunden. Diese Formen sind »begrifflich den infernaln tellurischen Kräften der Tiefe«, also Symbolen des Todes, zuzuordnen.

Von Simson (1986)³⁵ hält die kompositorische sowie thematische »Schwelle« in der Landschaft Friedrichs für den Schlüssel zu deren Verständnis,³⁶ und dabei kommt der Rückenfigur stets eine wesentliche Bedeutung zu. Was die Landschaften Friedrichs, z. B. *Mönch am Meer* (1808-10), so originell macht, ist »letztlich die Tatsache, daß Nähe und Ferne unüberbrückt bleiben und damit auch das Erlebnis Hoffnung nicht geweckt wird.«³⁷ Die von dieser Nähe in die Ferne sehende Rückenfigur erscheint im Bild immer wieder auf einem schmalen Vordergrundstreifen. Diese Menschen sind »nicht heimisch in der Landschaft, die sie betrachten, haben keinen Teil an der gewaltigen Natur, die sie umgibt, sondern sind ihr ausgesetzt.«³⁸ Die Kombination dieser unbegreifbaren Ferne und der ihr entfremdeten Menschen, gestaltet eine Struktur des

³³ Dies ist nach der Definition Neidhardts die Landschaft, zu der »die menschliche Gestalt notwendiger- und sinngebenderweise gehört« und die mit der Darstellung des menschlichen Urtriebs »nach Behaustsein, nach Geborgenheit, nach Schutz vor der Bedrohung durch unberechenbare Naturmächte wie auch durch menschliche Gewalt« charakterisiert ist. Ebenda, S. 35.

³⁴ Neidhardt 1985, S. 40. Dieser Ausdruck stammt aus dem Text Norbert Schneiders. Vgl. Schneider, Norbert: Natur und Religiosität in der deutschen Frühromantik – zu Caspar David Friedrichs »Tetschener Altar«, in: ders. u.a.m.: *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*, Giessen 1976, S. 111-143.

³⁵ Von Simson, Otto: *Der Blick nach Innen. C. D. Friedrich, Spitzweg, L. Richter, Leibl*, 4 Beitr. zur deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, Berlin 1986.

³⁶ Zu diesem Ausdruck erklärt der Autor: »Der Begriff »Schwelle« (Brink) wird auch verwendet in R. Rosenblums Analyse Friedrichs, wenn auch in anderem Sinne«. Von Simson 1986, S. 121 (Anmerkung 15). Vgl. Rosenblum, Robert: *Modern Painting and Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, New York 1975, S. 23.

³⁷ Von Simson 1986, S. 20.

³⁸ Ebenda, S. 22.

Abgrunds, der »Schwelle«. Diese Struktur wird auf die Begriffe der Existentialontologie Martin Heideggers und den Gedanken Blaise Pascals bezogen.

Regine Prange (1989)³⁹ erläutert die Funktion der Rückenfigur Friedrichs als »Flächenfigur«,⁴⁰ die in die Landschaftsgestalt integriert wird und »zur Aufhebung der Bildgrenzen« beiträgt.⁴¹ Indem sie exakt parallel zur Bildfläche aufrecht steht, wird der Betrachter leicht in das Bildinnere versetzt. Trotzdem muss dieser im Bild reproduzierte Betrachter als Flächenfigur den homogenen Bildraum negieren. Der Bildraum verweist den Betrachter wiederum »vor die Bildfläche«. Die Beziehung zwischen Bild(-raum) und Betrachter schwankt im Prozess der Wahrnehmung des Betrachters, verkehrt sozusagen Innen und Außen. Diese Schwankung wird auch von der architektonischen Öffnung wie bei Fensterausblicken hervorgerufen. Trotzdem enthalten nicht alle Rückenfiguren Friedrichs diese, das architektonische Element ersetzende, Funktion, weil eine solche Rückenfigur ein gewisses Größenverhältnis zum Bildmaß besitzen muss, um die Landschaftsansicht axial zu fassen. Als Beispiele hierfür sind lediglich die Rückenfigur in dem *Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1818) und in *Frau in der Morgensonne* (um 1818)⁴² vorstellbar.

Die Untersuchungen in den 90er Jahren zeigen die Mannigfaltigkeit der Interpretationsmöglichkeiten im Hinblick auf die Rückenfigur auf. Axel Müller (1990) sieht die der Rückenfigur entgegengesetzte Landschaft als neue Andachtsstelle an, und Werner Hofmann (1995) weist auf die durch die Rückenfigur erzeugte »Bifokalität« hin. Wieland Schmied (1992), Jens Christian Jensen (1999) und Joseph Leo Koerner (1998) formulieren die Unterschiede zu den traditionellen Funktionen der Rückenfigur, Ewelina Rzucidlo (1998) hält die Wirkung des Betrachtens der Rückenfigur für sinnvoll, und Norbert Schneider (1999) behandelt die säkularisierte Religiosität der Szene mit der Rückenfigur.

³⁹ Prange, Regine: Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs. Zum Verhältnis von Fläche und Raum, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 34 (1989), S. 280-310.

⁴⁰ Ebenda, S. 282ff. Prange benutzt dieses Wort ausschließlich im Sinne des Begriffs bei Börsch-Supan. Vgl. Börsch-Supan 1960, S. 20.

⁴¹ Prange 1989, S. 286.

⁴² Im Text Pranges wird dieses Bild *Frau vor der untergehenden Sonne* genannt.

Axel Müller (1990)⁴³ nennt den »Himmelsraum/Welt-Raum« in den Bildern Friedrichs einen »formlose[n] Gegenstand«. In den Blicken seiner Rückenfiguren thematisiert Friedrich den Akt künstlerischer Wahrnehmung: Die Rückenfigur richtet ihren Blick sinnend auf eben diesen Gegenstand, damit er ins Blickfeld des Betrachters rückt. Die Abwendung der Figur vom Betrachter und seiner Welt, »aus der nach Hölderlin die Götter entflohen sind«,⁴⁴ ist zugleich die Hinwendung zur Natur als dem neuen Ort christlicher Offenbarung. Angesichts der Unermesslichkeit, Unendlichkeit und Erhabenheit dieses »formlosen Gegenstandes« stellt die Rückenfigur die Beziehung des Menschen zur Natur, Welt und zu sich selbst dar. In der religiösen Dimension ist daher die anonyme und namenlose Rückenfigur sowohl »Menschensohn« als auch »gestaltete Unwandelbare«.⁴⁵

Werner Hofmann (1995)⁴⁶ hält die Rückenfigur Friedrichs für den Zwischenträger, durch den sich der Künstler an den Betrachter wendet. Sie richtet Erwartungen und stellt Fragen sowohl an den ihr zugewiesenen Ort als auch an den Bildbetrachter.⁴⁷ Die dadurch geförderte Einbindung des Betrachters in die Gestalt der Rückenfigur lässt Friedrichs »diskrete Bifokalität« in Kraft treten, denn »sie ist auf einen Sprung angewiesen, der das Außen mit dem Innen verbindet«. Während die dargestellte Person beispielsweise in dem *Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1818) in der tatsächlichen Erfahrung steht, wird dem Betrachter vor diesem Bild ihre Erfahrung weitergeleitet. Die Rückenfigur erhält nämlich ihre Gewissheit oder Ungewissheit aus der direkten Naturerfahrung, indessen der Betrachter das, was sie im Bild bereits hat, sucht. Dabei erhält der Betrachter die Gelegenheit, sich die Empfindungen der Rückenfigur sowie des Künstlers nochmals und in Ruhe zurückzurufen. Er erfährt also sozusagen die zweite Phase des Erregens. Durch dieses Verfahren konnte Friedrich

⁴³ Müller, Axel: Im Rahmen des Möglichen. Studien zur Bild- und Raumkonzeption der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts, Hildesheim 1990, S. 15-35.

⁴⁴ Müller 1990, S. 28.

⁴⁵ Ebenda.

⁴⁶ Hofmann, Werner: *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995, S. 401-428.

⁴⁷ Ebenda, S. 407.

»mit seinen subjektiven Empfindungen den Bildgedanken weiterführe[n] und (freilich nur für sich) vollende[n]«.⁴⁸

Wieland Schmied (1992)⁴⁹ ist der Meinung, dass Friedrich mit seiner Rückenfigur die klassische Tradition der Staffage umgekehrt hat. Während die überkommene Staffage in der Landschaft organisch integriert ist und ihr einen Akzent verleiht, ist die Rückenfigur Friedrichs mit der Natur konfrontiert; isoliert und fremd steht sie vor ihr. Die klassische Staffage lockt dem Betrachter angenehm ins Bild, hingegen lässt die Rückenfigur Friedrichs den Betrachter »nur die Wahl, draußen zu bleiben« oder sich mit ihr »zu identifizieren«. ⁵⁰ Darüber hinaus erhält diese Rückenfigur einen »transzendentalen Standpunkt« im Sinne Friedrich Schlegels, nämlich »wo alles äußere Reale in Ideales« schwindet, »alles innere Reale aber die höchste Realität« hat.⁵¹

Jens Christian Jensen (1999)⁵² erfasst darüber hinaus die Unterschiede zwischen der traditionellen Rückenfigur und der Rückenfigur Friedrichs. Ihm zufolge diente die frühere Rückenfigur im Bild als Maßstab oder besaß eine Funktion. Auf eine bestimmte Verhaltenweise des Betrachters hinzudeuten ist für sie wesentlich seltener, »wenn dies aber der Fall ist, personifizierte sie einen lehrhaften Hinweis, wie der Sinn der Darstellung aufzufassen sei«. ⁵³ Die Rückenfigur der Bilder Friedrichs, z. B. im *Mönch am Meer* (1808-1810) oder Berliner *Mondaufgang am Meer* (1822), begegnet der Natur, dem göttlichen Universum und der transzendentalen Unendlichkeit. Aus diesem Grunde verlieh Friedrich seiner Landschaft eine aperspektivische und unmessbare Raumqualität. Er erfüllte mit der Rückenfigur eine Forderung, die er selbst

⁴⁸ Ebenda, S. 414.

⁴⁹ Schmied, Wieland: *Caspar David Friedrich*, Köln 1992 (4. Aufl., zuerst 1975).

⁵⁰ Ebenda, S. 22.

⁵¹ Ebenda, S. 23.

⁵² Jensen, Jens Christian: *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, Köln 1999 (3. Aufl., zuerst 1974).

⁵³ Ebenda, S. 183.

als die für den Künstler vielleicht Größte benannt hat, »geistig anzuregen und in dem Beschauer Gedanken, Gefühle und Empfindungen zu erwecken«.⁵⁴

Die Ansicht Joseph Leo Koerners (1998)⁵⁵ bezieht sich auf die Auffassung von Carl Gustav Carus (1789-1869). Die Rückenfigur Friedrichs ist laut Koerner »Betrachtersurrogat« bzw. »ein Ort der Identifizierung bzw. Vermittlung zwischen Bild und Betrachter, Natur und Bewußtsein, Endlichem und Unendlichem«.⁵⁶ Die klassische Staffage in der Landschaft, wie etwa Schäfer, Götter oder Helden, sollte über die jeweilige Bildgattung (ländlich, heroisch usw.) entscheiden und der Verherrlichung des Landschaftsprospekts allgemein dienen, damit sie dazu beiträgt, die Landschaft zu humanisieren.⁵⁷ Demgegenüber behauptete Carus, dass die Staffagefigur aus der Landschaft hervorgehen und zu ihr gehören muss, so lange die Landschaft bleiben will und soll. Der innehaltende Wanderer Friedrichs ist dafür ein treffliches Beispiel. Er dient dazu, den Betrachter in die Natur zu integrieren, um ihm so ein tieferes Eindringen in die Landschaft zu ermöglichen.

Ewelina Rzucidlo (1998)⁵⁸ behauptet, dass die Rückenfigur Friedrichs von der tradierten Bildstruktur abweicht. Bei ihm wird die Rückenfigur ins Bild gesetzt, und erst danach wird die gesamte Szene unter bewusster Einbeziehung des Bildbetrachters organisiert. Daher realisiert die Rückenfigur Friedrichs den Objektivitätsanspruch der bürgerlichen Zeit, der auf dem Bewusstsein der subjektiven Wahrnehmung basiert, die Kant als subjektive Anschauung und Empfindung definierte.⁵⁹ Die Rückenfigur dient auch dem kontemplativen Sehen, hilft also dem Betrachter, »der nur durch sorgfältige Naturanschauung zur Selbsterkenntnis gelangt«.⁶⁰ Dass die obere Horizontale des Goldenen Schnittes die Kopfpartie oder die Augenhöhe der Rückenfigur markiert, wie bei dem *Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1818) oder bei den *Zwei Männern in*

⁵⁴ Ebenda, S. 184.

⁵⁵ Koerner, Joseph Leo: *Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt*, aus dem Engl. v. Christiane Spelsberg, München 1998 (zuerst engl. 1990).

⁵⁶ Ebenda, S. 239.

⁵⁷ Ebenda. Anhand Carl Ludwig Fernows »Römische Studien« (1806).

⁵⁸ Rzucidlo, Ewelina: *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung – von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*, Diss., Münster 1998.

⁵⁹ Ebenda, S. 33.

⁶⁰ Ebenda, S. 87.

Betrachtung des Mondes (um 1819), ist der direkte Hinweis auf das Sehen und Beobachten als Weg zur Selbsterfahrung. Das Betrachten wird als Prozess gedeutet, der der Wirkung des Bildes auf das Innere des Betrachters dient.⁶¹

Norbert Schneider (1999)⁶² weist auf den Bruch zwischen Mensch und Natur sowie den Verlust des Einklangs mit der Natur als gemeinsame Erkenntnis der Romantiker hin.⁶³ Und diese »mit dem Wunsch nach Wiederherstellung der Einheit einhergehende Erfahrung einer Entfernung von der Natur« wird in den Landschaften Friedrichs nachdrücklich artikuliert. Die Rückenfigur, mit der sich der Betrachter identifiziert, schaut die Natur an und dadurch macht sie diese Entzweiung sinnfällig. Zugleich wird die Beziehung zur Landschaft als ein geradezu religiöses Verhältnis empfunden. So »handelt es sich um eine säkularisierte Religiosität«.⁶⁴

Seit dem Jahr 2000 wurden mehrere Monographien und Ausstellungskataloge sowie Aufsätze über Friedrich veröffentlicht. Trotz dieser Publikationsfülle findet sich unter ihnen kaum ein Beitrag zur Rückenfigur-Forschung. Werner Busch (2003)⁶⁵ erläutert zwar die hermeneutischen Fragen bezüglich der Rückenfigur in den Bildern *Mönch am Meer* (1808-1810) sowie *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (um 1819). Dieses ist jedoch als Analyse eines einzelnen Werkes anzusehen. Auch im Katalog von Essen/Hamburg (2006-2007), der anlässlich der größten Friedrich-Ausstellung seit der Hamburger Ausstellung (1974) erschien, wird die Rückenfigur als Forschungsbegriff weder in den Essays noch in den Werkerklärungen angeführt.⁶⁶

⁶¹ Ebenda, S. 131-136.

⁶² Schneider, Norbert: *Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*, Darmstadt 1999.

⁶³ Ebenda, S. 191. Das hatte Schiller bereits in seiner Abhandlung »Über naive und sentimentalische Dichtung« beklagt. Vgl. Schiller, Friedrich von: Über naive und sentimentalische Dichtung (zuerst Die Hören 1795/1796), in: *Sämtliche Werke*, München 1984, Bd. V.

⁶⁴ Schneider 1999, S. 191.

⁶⁵ Busch, Werner: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003.

⁶⁶ Kat. *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*, Museum Folkwang Essen/Hamburger Kunsthalle, München 2006.

Durch die bisherigen Forschungen sind bestimmte Tendenzen und zugleich Probleme der Forschung zur Rückenfigur deutlich geworden: Erstens werden die Analysen einiger Rückenfiguren so durchgeführt, als ob sie alle andere Rückenfiguren Friedrichs vertreten könnten. Zweitens geht es oft – sogar bei ausführlichen Einzelanalysen – allein um die inhaltliche Interpretation der Rückenfigur, ohne dass strukturelle Fragen aufgeworfen werden. Der Grund dafür ist wohl, dass man die Rückenfigur Friedrichs als ein künstlerisches Topos des *deutschen Romantikers*, quasi als Patent Friedrichs angesehen hat. Diese Vorstellung ist zwar nicht gänzlich falsch, jedoch beraubt sie die Forschung der ausreichenden Überprüfung der gestalterischen Herkunft sowie der konzeptionellen Vorstufe seiner Rückenfigur im Einzelnen.

Obwohl man der Verbindung zwischen der Rückenfigur bei Friedrich und in vorangegangenen Werken anderer Künstler Aufmerksamkeit schenken sollte, ist die gestalterische Funktion der Rückenfigur im Werk Friedrichs viel komplizierter als ihre ursprüngliche, traditionelle Funktion. Friedrichs Rückenfigur ist eng mit seiner durchdachten, meist peniblen Bildkomposition verbunden. Bei ihm besteht die dargestellte Bildwelt nicht aus einem einheitlichen Raum, den die Künstler in früheren Zeiten anstrebten. Friedrichs Gemälde enthalten teils einen räumlichen, gegenständlichen Wert, teils einen flachen, auf die Bildfläche bezogenen – insofern abstrakten – Wert. Die Rückenfigur wird als Bestandteil dieser doppelwertigen Bildwelt Friedrichs integriert und trägt aus eigener Initiative dazu bei, sowohl einen gegenständlichen Raum als auch eine abstrakte Fläche herzustellen. Aufgrund dieser Funktionen ist seine Rückenfigur von den traditionellen, raumerzeugenden Rückenfiguren abzugrenzen.

Neben den problematischen Aspekten der Rückenfiguranalyse zeigt die Forschungsgeschichte zu Friedrich deutlich, dass bei einzelnen seiner Werke vielfältige Interpretationsansätze möglich sind. Daher sollte meines Erachtens in Friedrichs Werk die Rückenfigur stets singular gedeutet werden, sei es gestalterisch, sei es inhaltlich. Da ihre Interpretationsmöglichkeiten, ihr Zusammenhang mit vorangegangenen Werken sowie ihr Stellenwert im Œuvre Friedrichs sich jeweils unterscheiden, lässt sich die Deutung eines Werkes nicht ohne weiteres auf andere Werke übertragen. Die vorliegende Dissertation gliedert sich daher in fünf

Einzelwerkanalysen, die stets im Hinblick auf Funktion und Bedeutung der markanten Rückenfigur durchgeführt werden. Jedes Kapitel beginnt mit einem Überblick zur Forschungsgeschichte des behandelten Werkes. Darauf folgt die gestalterische Analyse, welche sich auf die in der Forschungsgeschichte deutlich gewordenen Aspekte und Probleme bezieht. Am Ende erfolgt die inhaltliche Untersuchung. Die Bildanalyse beinhaltet dabei den charakteristischen Gestaltungsprozess im Werk Friedrichs und zugleich den Zusammenhang zu vorangegangenen sowie zeitgenössischen Werken anderer Künstler sowohl auf gestalterischer als auch inhaltlicher Ebene. Welche Funktionen seine Rückenfigur in der Wechselbeziehung mit der jeweiligen Bildgestaltung übernimmt und welche Kunstwerke zu Beginn des 18. Jahrhunderts bzw. Anfang des 19. Jahrhunderts seine Rückenfigur konkret beeinflusst haben, soll in den folgenden Kapiteln erläutert werden.

Im ersten Kapitel wird das Bild *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810) behandelt. In diesem Gemälde ist die symmetrische Komposition einer Ansicht in Verbindung mit dem Motiv der Rückenfigur in der Mitte der vordersten Zone des Bildes zu erkennen. Das ist ein Typus von Landschaft mit Rückenfigur, den Friedrich in seinen darauf folgenden Werken oftmals wiederholen sollte. Zudem wird hier zum ersten Mal die in die Tiefe führende Blickfunktion der Rückenfigur mit einer Flächenfigur kombiniert dargestellt. Während diese Kombination als Friedrichs eigene Erfindung angesehen wird, lässt sich für die bewusste Darstellung der Blickfunktion der Rückenfigur die italienische Vedutenmalerei als Anregung vermuten, insbesondere die Werke von Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) und Bernardo Bellotto (1721-1780). Zudem sind als Anregung für die Motivwahl und den besonderen Hell-Dunkelkontrast die Werke von Johann Christian Klengel (1751-1824) und Jacob Isaacksz. van Ruisdael (1628/29-1682) zu analysieren. Inhaltlich ist hier die zeitgenössisch gekleidete Rückenfigur als Repräsentant des modernen Stadtbewohners, der die Entfernung von der Natur erfährt, zu deuten. Außerdem wirkt sich auf die Darstellung der überirdischen Szenerie die Erkenntnis der Kantischen Philosophie aus, dass Gott nicht durch die menschliche Vernunft zu beweisen ist.

Im zweiten Kapitel geht es um die *Frau in der Morgensonne* (1818). Diese weibliche Rückenfigur ist an Dominanz im Bilde allen anderen Rückenfiguren Friedrichs überlegen. Ihre gestalterischen Besonderheiten, nämlich die Betonung der Bildmittelachse und die als Flächenfigur wirkende Rückenfiguranordnung, haben sich durch mehrere Werke Friedrichs hinweg stufenweise weiterentwickelt. Allerdings wird die Verwendung der Bildmittelachse als kompositorisches Element in Bezug zur zeitgenössischen Kunst gesetzt, wobei vor allem die Umrisszeichnungen John Flaxmans (1755-1798) sowie die Darstellungen der Ugolino-Thematik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anzuführen sind. In der Motivauswahl scheint Friedrich hingegen sowohl von einem Gemälde des Zeitgenossen Philipp Otto Runge (1778-1810) als auch von einer Emblem-Tradition des 17. Jahrhunderts beeinflusst worden zu sein. Auf der inhaltlichen Ebene ist die Schwangerschaft seiner Frau Caroline als wichtigster Antrieb anzusehen. Um diesen Moment, nämlich eine Mutter mit ihrem ungeborenem Kind dazustellen, verwendet Friedrich die Mariendarstellung Dürers als Vorbild, wobei er sich jedoch von der sakralen Ikonographie löst. Schließlich stellt dieses Bild nicht nur ein persönliches Andenken, sondern darüber hinaus einen allgemeingültigen besonderen Moment, nämlich die Empfängnis einer anonymen Frau, dar.

Das dritte Kapitel ist dem Bild *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820) gewidmet. Dieses Gemälde gehört zu den wenigen Innenstadtbildern Friedrichs, und die Dominanz menschlichen Schaffens in der Szene ist auffallend. Das Prinzip der Zweiteiligkeit bestimmt die gesamte gestalterische Charakteristik des Bildes und verbindet im Wechselspiel die betrachtenden Frauen mit den betrachteten Objekten. Diese kompositorische Verbindung der einzelnen Bildelemente lässt vermuten, dass sie auch inhaltlich in näherem Zusammenhang stehen. Anfangs scheint das sehende Frauenpaar ausschließlich die Kraft zu haben, die Objekte (Stadt- und Hafenansicht) zu verbinden, was in anderen Paar-Bildern Friedrichs kaum ausgeführt wird. Diese Objekte verbinden sich jedoch selbst zu einem Paar, während sie zugleich wiederum aus zweiteiligen - und somit paarbildenden - Gegenständen bestehen. Somit entsteht zwischen den Sehenden und den Gesehenen ein dreifaches Reflexionsschema, so dass schließlich die Wesensgleichheit der beiden gesehenen Objekte gerechtfertigt ist. Durch dieses Schema veranlasst der Künstler den Betrachter, die den beiden Objekten

gemeinsam zugrunde liegende Aussage wahrzunehmen: die Hoffnung einer hoffnungslosen Zeit. Was hier angestrebt wird, ist sowohl eine politische Reformation als auch die Hoffnung auf die protestantische Religion als Antriebskraft einer politischen Erneuerung der bürgerlichen Gesellschaft.

Im vierten Kapitel ist das Bild *Frau am Fenster* (1822) das Thema. Das *Fensterbild* wird zwar zu einem der beliebtesten Motive des 19. Jahrhunderts gezählt, doch zeigt dieses Gemälde mit einer Rückenfigur in der Mitte einen wesentlichen Wandel des Sujets und unterscheidet sich auch gestalterisch erheblich von den Bildern anderer Künstler wie auch von Friedrichs übrigen Werken. Die beiden Fenster innerhalb der Szene zeigen die strukturellen Unterschiede und entfalten samt der Rückenfigur ein Wechselspiel von »Figur und Grund«. Außerdem erzeugen sie einen zugeordneten, festgelegten Strukturkontrast von »Sein« und »Werden« in der Szene, so dass sie zur spannenden Atmosphäre des Bildes beitragen. Neben dieser Innovation Friedrichs lässt sich als motivischer bzw. thematischer Antrieb des Bildes der Einfluss niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts wie etwa Gerard Terborch (1617-1681) erkennen. Die innerliche Motivation des Schaffens erklärt sich aus der dargestellten Rückenfigur, nämlich Friedrichs Frau Caroline. Indem er sie in der Mitte seines Ateliers, des »Ursprungsorts der Kunstschöpfung«, darstellt, zeigt er seine Liebe zu ihr. Gleichzeitig drückt er darin gegenüber seinem Freund Georg Friedrich Kersting (1785-1847) seine geistige Verbundenheit als Künstler aus, wie es dieser bereits zuvor Friedrich gegenüber, anhand der gleichen Thematik der Fensterbilder, getan hatte.

Im letzten Kapitel sind *Die Lebensstufen* (1835), ein Meisterwerk aus der spätesten Schaffensperiode des Künstlers, zu untersuchen. Die Rückenfigur in diesem Werk, die als Selbstbild Friedrichs angesehen wird, ist mit ihrer Schritt-Bewegung und der darin dargestellten Beziehung zu den anderen Figuren einzigartig unter allen Rückenfiguren Friedrichs. Sie bleibt diesen jedoch im Wesentlichen verwandt, insofern sie als Bedeutungsträger die Hauptaussage des Bildes verantwortet. Durch die Analyse weiterer Bilder Friedrichs wird deutlich, dass die Grundstruktur dieses Bildes, nämlich die Kombination der Betonung der Bildmittelachse mit der Bewegungsdarstellung auf der Raumdiagonale, sich nach und nach in Friedrichs Werk zur Reife entwickelt.

Schließlich zeichnet sich die Komposition hier aufgrund der ausgewogenen Koexistenz von Statik und Dynamik aus. Diese Koexistenz wird auch auf die inhaltliche Ebene übertragen: Die statische Seite besteht aus dem Ausdruck des protestantischen Glaubens als Lebensstütze, während das dynamische Element als erwartungsvoller Generationswechsel dargestellt ist. Da die dargestellten Kinder diese beiden Gedanken des Künstlers tragen werden, sind sie genau am Schnittpunkt der sowohl gestalterischen als auch inhaltlichen Konstruktionen platziert. Folglich werden in dieser Abend-Greisenalter-Darstellung die Lebensalterdarstellungen Friedrichs zusammengeführt.

Durch die Untersuchungen in den einzelnen Kapitel werden nicht nur Friedrichs schöpferische Innovationen, sondern auch sein Verhältnis zur zeitgenössischen sowie traditionellen Kunst erneut konkret definiert. Außerdem muss betont werden, dass sich Friedrichs gestalterische Strategie so intensiv mit der inhaltlichen Bildaussage verbindet, dass man beide Seiten kaum getrennt untersuchen kann. Schließlich wird sich der Stellenwert der einzelnen Rückenfiguren sowie die daraus resultierende Gesamtbedeutung der Rückenfigur in der Kunst Friedrichs manifestieren.

Kapitel I: Gebirgslandschaft mit Regenbogen

Forschungsgeschichte

Das Gemälde *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (70x102cm; 1810: Abb. 1) befindet sich seit 1939 im Essener Folkwang Museum.⁶⁷ Caspar David Friedrich schuf dieses Bild im Jahr 1810, also zu einer Zeit, in der er auch sein bekanntestes Bildpaar *Der Mönch am Meer* (1808-1810: Abb. 10) und *Die Abtei im Eichwald* (1809-1810: Abb. 25), die großformatigsten Gemälde innerhalb seines Werks (je 110x171.5cm/110.4x171cm), fertig stellte. Während die Präsentation von *Der Mönch am Meer* und *Die Abtei im Eichwald* auf der Berliner Akademieausstellung ein sensationelles Ereignis war, fand das im Vergleich dazu kleinformatische Essener Gemälde bis auf die in einem eindrucksvollen Brief des Herzogs August von Sachsen-Gotha-Altenburg dokumentierte Episode kaum Aufmerksamkeit.⁶⁸ Signifikant ist in diesem Gemälde die symmetrische Komposition einer Ansicht in Verbindung mit dem Motiv des städtischen Wanderers in einer Gebirgsgegend, sowie dessen mittlere Anordnung als Rückenfigur in der vordersten Zone des Bildes: Ein Typus der Landschaft mit Rückenfigur, der in den darauf folgenden Werken Friedrichs (1810-1815) wiederholt werden sollte. In diesem Kapitel ist daher zu klären, wie die hier erkannte Bildkomposition und Motivanordnung erreicht wird, und welche Bedeutung sich daraus ableiten lässt.

⁶⁷ 1939 wurde dieses Bild aus der Sammlung Hirschland in Essen zwangsweise ins Museum Folkwang überführt. 1946 wurde es dem früheren Eigentümer zurückgegeben und dann 1948 endgültig vom Museum angekauft.

⁶⁸ Sumowski, Werner: *Caspar David Friedrich-Studien*, Wiesbaden 1970, S. 95-96; Börsch-Supan, Helmut/Jähniß, Karl Wilhelm: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat. 183, S. 308. Herzog August von Sachsen-Gotha-Altenburg hat in zwei Briefen (9. Okt. 1810 und 29. Jan. 1811) an die Dresdner Malerin Therese aus dem Winckel den Regenbogen Friedrichs erwähnt. Es wird allerdings nicht klar angegeben, auf welchen Regenbogen – ob im Essener Bild oder im Weimarer Bild – sich der Kommentar des Herzogs bezieht. Höchstwahrscheinlich aber nannte der Herzog den Regenbogen des Essener Bildes »Konditor-Arbeit« und dabei Friedrich selbst einen »panoramatischen Konditor«. Diese zwei Kommentare sind eher tadelnd, trotzdem beschäftigte der Regenbogen den Herzog längere Zeit.

Auf dem Bild sieht man zuerst einen weißen Regenbogen, der ein wenig gebogen die ganze Bildfläche spannt. Dieser Regenbogen wird von einem Mann betrachtet, dessen elegante Bekleidung ihn nicht nur als Städter, sondern aufgrund des Stocks in seinen Händen auch als Wanderer ausweist. Er lehnt an einem massiven Felsen, der aus einer sonst freien Fläche, etwas rechts von der Mitte des Vordergrundes, hervorragt. Der Körper des Mannes ist dem Betrachter seitlich zugewandt, präsentiert diesem jedoch nicht sein Gesicht im Profil, sondern seinen Hinterkopf, den Blick in die Tiefe richtend. So erscheint er als Rückenfigur, denn er trägt dazu bei, im Bild einen Raum herzustellen. Der vordere, beleuchtete gelbgrüne Boden wird von zwei Bäumen links und rechts eingesäumt, die sich jeweils zum Zentrum des Bildes neigen. Hinter diesen Bäumen und einem zu vermutenden Tal taucht eine schwarze Bergkette auf. Trotz des tiefdunklen Hintergrundes bemerkt man ihre symmetrische Silhouette und erkennt, dass die höchste Spitze der Bergkette genau die Bildmitte markiert. Gegenüber dieser Bergspitze, den Regenbogen dazwischen gesetzt, findet sich eine leuchtende Stelle im grauen Himmel. Doch sieht man dort kein Gestirn, weder den Mond noch die Sonne. Dadurch wird diesem Bild etwas entschieden Rätselhaftes verliehen.

In der früheren Forschung⁶⁹ wird dieses Bild mit geringer Aufmerksamkeit behandelt. Allein zwei Fragen werden zur Debatte gestellt, nämlich die Datierung⁷⁰ des Bildes sowie die Bestimmung der Tageszeit der dargestellten Szenerie. Was die Szenerie betrifft, fasst Hans Werner Grohn wie folgt zusammen: »Während H. Köhn (1931, S.112) ebenso wie K. K. Eberlein (1940, S. 21) von einem ›Mondregenbogen‹ spricht, nennt P. Wescher (Pantheon 1932, S.170) das Bild einen ›Nachtregenbogen‹.«⁷¹ In der ersten Auflage der Monographie Herbert vom Einems (1938) steht dieses Bild auch mit dem Titel *Nächtliche Gebirgslandschaft mit Regenbogen*. Dagegen behauptet K. Köhn 1943, dass es sich hier weder um ein Nachtstück noch einen Mondregenbogen handele,

⁶⁹ Siehe u. a. Kat. *Museum Folkwang Essen. Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts*, bearbeitet von Jutta Held, hg. v. Museum Folkwang Essen, Essen 1971, S. 35f.; Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 183, S. 309.

⁷⁰ Zum Problem der Datierung s. Hans Werner Grohn in Kat. *Caspar David Friedrich 1774-1840 Kunst um 1800*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1974, S. 167.

⁷¹ Köhn, H.: Deutsche Romantik im Folkwangmuseum, in: *Pantheon VII* (1931), S. 112; Eberlein, Kurt Karl: *Caspar David Friedrich, der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch deutscher Kunst*, Bielefeld/Leipzig 1940, S. 21. Die Literatur von Wescher (Pantheon 1932) ist nicht in der Liste des Katalogs verzeichnet.

sondern dass dieser Regenbogen durch »die tiefstehende Sonne vor schwarzem Gewitterhimmel« erzeugt werde.⁷² Dementsprechend spricht von Einem in seiner zweiten Auflage (1950) schlicht von einer »Gewitterlandschaft«,⁷³ demgegenüber sich Sigrid Hinz (1966) wieder auf eine »nächtliche« Landschaft bezieht.⁷⁴ Ein genauso beliebter Topos der Forschung ist der Verweis auf das ehemals in Weimar aufbewahrte Bild *Landschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 2), wie z. B. in Werner Sumowskis »Studien« (1970). Allerdings stellt Sumowski dort das Weimarer Bild ins Zentrum seiner Betrachtungen.⁷⁵ Während die Bestimmung von K. K. Eberlein, dass die Gestalt in der Mitte ein Selbstbildnis Friedrichs sei, seither anerkannt ist, kann die Vermutung Eberleins und auch Willi Geismeyers, dass diese Figur von Kersting stamme, nicht überzeugen. Allerdings beziehen sich diese Gesichtspunkte nicht auf das inhaltliche Verständnis des Bildes.⁷⁶

Eine wesentliche Auseinandersetzung mit diesem Bild ist erst in den Untersuchungen Helmut Börsch-Supans in den 70er Jahren zu finden.⁷⁷ Er deutet das Bild einheitlich religiös und ikonographisch: »Der Mann, der im Vordergrund an dem Felsen, dem Symbol des Glaubens, Halt findet, ist Friedrich selbst. [...] Das Tal, aus dem der Nebel aufsteigt, ist das Tal des Todes; dahinter erhebt sich der große regelmäßig gestaltete Berg als Gottessymbol. Ein Regenbogen spannt sich als Zeichen der Versöhnung des Menschen mit Gott darüber.«⁷⁸ Dabei verweist der Autor bezüglich der Darstellung der »Konfrontation des Menschen mit dem Tod«⁷⁹ auf die Ähnlichkeit mit dem Holzschnitt *Frau am Abgrund* (1804: Abb. 3). Das Motiv des Regenbogens betreffend unterstützt der Autor die Auffassung des Mondregenbogens, weil das zwischen Wolken

⁷² Köhn, K.: Museumsberichte, Folkwang-Museum Essen, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* XII/ XIII (1943), S. 328f. S. 328.

⁷³ Von Einem, Herbert: *Caspar David Friedrich*, Berlin 1950 (3. Aufl., zuerst 1938), S. 82f. Der Autor verweist mit dem Wort »Gewitterlandschaft« auf eine Abbildung, die *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* als Titel hat.

⁷⁴ Hinz, Sigrid: *Caspar David Friedrich als Zeichner*, Diss., Greifswald 1966, S. 90.

⁷⁵ Sumowski 1970, S. 95f.

⁷⁶ Hans Werner Grohn in Kat. Hamburg 1974, S.167.

⁷⁷ Börsch-Supan, Helmut: *Deutsche Romantiker. Deutsche Maler zwischen 1800 und 1850*, München/Gütersloh/Wien 1972, 43-71.

⁷⁸ Ebenda, S. 48. Börsch-Supan erklärt weiter: »Das Motiv des am Boden liegenden Hutes, das bei Friedrich mehrfach vorkommt, drückt Demut aus«.

⁷⁹ Ebenda, S. 47.

hervorscheinende Licht einen Mond andeuten müsse. Zudem müsse hinter dem Bildbetrachter, also schon außerhalb des Bildbereichs, die Sonne angenommen werden, da ein Betrachter einen Regenbogen nur dann beobachten kann, wenn sich die Lichtquelle in seinem Rücken befindet. Für den hier entstehenden Widerspruch vermutet Börsch-Supan den Grund, »daß das Bild zunächst als Nachtbild angelegt war und später erst durch den Regenbogen, der hart und deckend über die Wolken gemalt ist, bereichert wurde, um den Symbolgehalt zu verdeutlichen und zu modifizieren«. Die Erwähnung einer »Mondlandschaft« in einem Brief Helene von Kügelgen soll sich nach Börsch-Supan auf diese mögliche Vorstufe dieses Bildes beziehen.⁸⁰ Darüber hinaus erwähnt der Autor die Beziehung dieses Bildes zu der in Weimar verbliebenen Landschaft. Obwohl das Bild *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) wegen der Abweichung der Maße nicht als dessen Gegenstück gedacht sei, hätte Friedrich es im Hinblick auf die *Landschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 2) geschaffen. Dem Autor zufolge setzt Friedrich »damit seine religiöse Weltanschauung der Darstellung des Naturgefühls Goethes entgegen«.⁸¹

Unter den Forschungen der 80er Jahre ist die Arbeit Karl-Ludwig Hochs (1987)⁸² als Bedeutsamste aufzuführen. Hoch hält die Bergdarstellung Friedrichs für eine Art Nachfolge des Bergglaubens und sein Ansatz trägt zur Lokalisierung des Orts, an dem die erste der Komposition nachweislich zugrunde liegende Zeichnung entstanden ist, wesentlich bei. Durch den Vergleich mit einer Skizze des Malers sowie einem Foto wird die Vorlage der Szene dieses Bildes endgültig bestimmt, nämlich als Rosenberg in der Böhmisches Schweiz mit dem Prebischgrund zu Füßen des Felsplateaus

⁸⁰ Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 183, S. 309. Brief von Helene von Kügelgen an Friederike Volkmann vom 22.6.1809. Gegen diese Ansicht kommentiert Wieland Schmied: »Aber wann immer der Regenbogen hinzugefügt wurde, er hebt die Widersprüche von Beleuchtung und Lichtquelle nicht auf, er verstärkt sie nur«. Er verweist auf eine mögliche Darstellung eines Tagregenbogens, im vorliegenden Fall werde der Regenbogen durch die Sonne als Lichtquelle im Himmel bedingt. Schmied, Wieland: *Caspar David Friedrich*, Köln 1992 (4. Aufl. und Sonderausgabe, zuerst 1975), S. 67.

⁸¹ Börsch-Supan, Helmut: Die Landschaften mit dem Regenbogen von Caspar David Friedrich, in: *Kunstchronik* 23, 1970, S. 301-302, hier S. 301. Als echtes Gegenstück vermutet der Autor das Bild *Böhmische Landschaft/Landschaft mit See* (um 1810: Abb. 5). Seiner Meinung nach seien die morgendliche Stimmung und der vedutenhafte Charakter dieses Bildes als Antithese zur religiös bestimmten Weltansicht von *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* zu verstehen.

⁸² Hoch, Karl-Ludwig: *Caspar David Friedrich und die böhmischen Berge*, Dresden 1987.
Forschungsgeschichte

»Kanapee«.⁸³ Dass Friedrich diese Gegend sorgfältig, jedoch schon von Anfang an modifiziert, skizzierte, wird durch die Unterschiede zwischen Skizze und Gemälde noch auffälliger. Diesen hier paradigmatisch dargestellten Verlauf nennt der Autor »Friedrichs Weg vom Abbild zum Sinnbild«.⁸⁴ Mit dieser Auffassung verweist Hoch auf den Kontrast zwischen der Dominanz des hohen Bergs und der »Abgründigkeit« des Tals, der durch diese Modifizierung vergrößert wird: »Die heimatliche Natur [...], wirkt auf ihn so beeindruckend, daß er sie zum Sinnbild für Höhen und Tiefen des Lebens, wohl sogar für das Miteinander und Wiedereinander von Vertrauen und Verzweiflung im eigenen Leben gestaltet«. An anderer Stelle wird dieser Kontrast mit dem Leben sowie der Persönlichkeit des Malers verglichen, nämlich seiner »Zuversicht und Verzagtheit« oder »dem tiefsten Ernst und heitersten Scherze«.⁸⁵ Bemerkenswert ist, dass der Autor auf den Regenbogen keinen wesentlichen Wert legt, »denn auch ohne dieses biblische Gottessymbol spürt man, daß der Blick zum erhabenen Berg den hoffenden Aufblick des Menschen sinnbildlich andeutet«.⁸⁶ Dementsprechend, also ohne die Problematik des Regenbogens im Dunkeln zu erwähnen, ist der Autor davon überzeugt, dass dieses Bild ein Nachtstück sei.⁸⁷ Durch die Aussage Immanuel Kants, »die Nacht ist erhaben der Tag ist schön«,⁸⁸ unterstützt, erhält hier das Erkennen der Erhabenheit und der Würde der Berge Böhmens die Priorität, wie Hoch auch bezüglich anderer Landschaften Friedrichs mit Bergen immer betont.⁸⁹

⁸³ Ebenda, S. 79-83. Siehe Abbildungen auf S. 80. Der Hinweis auf den Rosenberg in Böhmen erfolgte auch von Jähnig und Sumowski, jedoch ist eine genaue Lokalisierung die Leistung Hochs. Vgl. Sumowski 1970, Abb. 211; Börsch-Supan/Jähnig 1973, Kat. 183, S. 308. Abgesehen vom Berg wird die Baumgruppe rechts vorn von Börsch-Supan als identisch mit einer als Vorlage dienenden Zeichnung im Osloer Skizzenbuch (H. 481) bestimmt. Ebenda.

⁸⁴ Hoch 1987, S. 79.

⁸⁵ Ebenda, S. 82.

⁸⁶ Ebenda, S. 80, 82.

⁸⁷ Als Literatur, die auf die Entstehung der Nachtszene möglicherweise Einfluss ausübte, führt Hoch »Franz Sternbalds Wanderungen« von Ludwig Tieck, »Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft« von Gotthilf Heinrich von Schubert und »Hymnen an die Nacht« von Novalis an. Ebenda, S. 83.

⁸⁸ Ebenda, S. 83; Immanuel Kant: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764. Werke, I, hg. von W. Weischedel, Wiesbaden 1960, S. 826, abgedruckt in Kat. Hamburg 1974, S. 17.

⁸⁹ Die wissenschaftliche und touristische Entdeckung des Gebirges im späten 18. Jahrhundert führte zur Gebirgs-Landschaftsmalerei. Die damals populär gewordenen Berge und Gebirge, z. B. der Vesuv oder die Alpen, wurden oft in Verbindung mit der Idee »des Erhabenen«

Neben Hoch ist vor allem der Deutungsansatz Otto von Simsons (1986),⁹⁰ der auf die Komposition der »Schwelle«⁹¹ in der *Gebirgslandschaft in Regenbogen* (1810: Abb. 1) verweist von Bedeutung. Zunächst liest von Simson in Friedrichs Werken dessen Versuch, das Unendliche sichtbar zu machen. Dabei sind die zwei charakteristischen Darstellungsweisen zu erkennen: zum einen das Aussetzen des Menschen »als sozusagen unendlich Kleines der Unermeßlichkeit des Kosmos, den Mächten der Natur«,⁹² wie man dies im *Mönch am Meer* (1808-10: Abb. 10) gut nachvollziehen kann. Zum anderen durch das Versetzen des Menschen »auf die enge Schwelle ihrer [der Menschen: AS] irdischen Existenz«.⁹³ Allerdings verbinden sich die beiden Darstellungsweisen eng miteinander. Diese sich sowohl im *Mönch am Meer* wie auch in der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* befindende Struktur bezeichnet der Autor als »Schwelle«. Dank dieser Struktur erreicht Friedrich, »daß Nähe und Ferne unüberbrückt bleiben und damit auch das Erlebnis Hoffnung nicht geweckt wird«,⁹⁴ was seine Komposition wie deren Bedeutung letztlich »merkwürdig« macht. Das dargestellte »Schwellen«-Erlebnis lässt sich »wohl mit den Begriffen der Existenzialontologie Martin Heideggers verdeutlichen« und wird mit dessen Zitat belegt: »Die Charakteristik vom eigentlichen Sein zum Tode läßt sich in der Gestalt zusammenfassen: das Vorlaufen enthüllt dem Dasein die Verlorenheit und bringt es vor die Möglichkeit [...] es selbst zu sein, selbst aber in der leidenschaftlichen, ihrer selbst bewußten und sich ängstigenden Freiheit zum Tode«. ⁹⁵ Indem der Maler also seine Landschaft als

dargestellt. Abgesehen von dieser Bergbegeisterung der Aufklärung wurden sehnsüchtige oder religiöse Bergerlebnisse durch die Literatur der Romantik verbreitet. Da diese Literatur die Künstler zu eigenständigen Gebirgerlebnissen in der Sächsischen Gegend inspirierte, misst Hoch dieser Wirkung durch die Literaturrezeption große Bedeutung bei. Vor allem hätte Ludwig Tieck »nicht nur durch seinen Sternbaldroman, sondern auch durch persönliche Anregungen Friedrichs auf die Schönheit der Mittelgebirge [Böhmische Gebirge; AS] hingewiesen«. Hoch 1987, S. 56-59.

⁹⁰ Von Simson, Otto: *Der Blick nach Innen. C. D. Friedrich, Spitzweg, L. Richter, Leibl*, Berlin 1986, S. 17.

⁹¹ Ebenda, S. 17. Vgl. auch S. 121 (Anm. 15).

⁹² Ebenda, S. 17.

⁹³ Ebenda.

⁹⁴ Ebenda, S. 20.

⁹⁵ Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, (»Die Grundbefindlichkeit der Angst als eine ausgezeichnete Erschlossenheit des Daseins«), abgedruckt in Von Simson 1986, S. 22; Forschungsgeschichte

»Schwelle« vor der Unendlichkeit oder dem Abgrund deutet, verwandelt er sie schließlich zum Sinnbild für »ein archetypisches Erlebnis unserer Existenz«.⁹⁶

In den 90er Jahren setzt sich Joseph Leo Koerner (1998)⁹⁷ ausführlich mit der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* auseinander. Der Autor bezieht die Werke Friedrichs auf die Schellingsche Philosophie, wonach der Zwiespalt des Subjekts und des Objekts des Menschen im Kunstwerk überwunden wird. Während der Regenbogen in diesem Bild hauptsächlich die Aufgabe der symmetrischen Gliederung in der Horizontalen übernimmt, fungiert er zudem sozusagen als Achse der vertikal angeordneten Symmetrie, die dem ovalen Lichthof genau über dem Regenbogen und der Ovalform des beleuchteten Vordergrundes, wo ein Wanderer in städtischer Kleidung stehen bleibt, verläuft. Hier dient die »strukturelle Symmetrie des Regenbogens der Idealisierung des Subjekt-Objekt-Dualismus des menschlichen Erlebens«.⁹⁸ Der Regenbogen ist also wegen seiner symmetrischen Form nicht mehr nur das biblische Emblem des Bündnisversprechens zwischen Gott und den Menschen, sondern eine Analogie des Bündnisses zwischen Geist und Natur. Diese Auffassung entspringt allerdings aus der Vorstellung, dass »der Regenbogen ein *Naturereignis* ist«. Daher ist der Regenbogen »gleichzeitig ein Emblem in einer Allegorie und ein Objekt in der Natur, gleichzeitig idealisierendes Diagramm für die und ein gewöhnliches Objekt der Betrachtung«.⁹⁹

Die Rückenfigur, die hier im Vordergrund magisch beleuchtet platziert wird, reflektiert nach Koerner den Künstler und den Bildbetrachter zugleich, ein Zusammenhang, auf den in Bezug auf alle Rückenfiguren Friedrichs verwiesen wird. Sie ist der Spiegel »des Subjekts *in der Landschaft*«.¹⁰⁰ Der Autor betont jedoch, dass Friedrich selbst in dieses Bild eintritt. Mit dieser Rückenfigur als Selbstbildnis des Künstlers erscheint »die ganze dargestellte Natur als Bild des inneren Erlebens des Künstlers von Ich und Welt«.¹⁰¹

⁹⁶ Ebenda.

⁹⁷ Koerner, Joseph Leo: *Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt*, aus dem Engl. v. Christiane Spelsberg, München 1998 (zuerst engl. 1990).

⁹⁸ Ebenda, S. 125f.

⁹⁹ Ebenda, S. 126.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 184.

¹⁰¹ Ebenda, S. 85.

Und mithilfe der Anordnung dieser Rückenfigur, die also beinahe in der Mitte des Vordergrundes erscheint, wirkt die Landschaft wie die symmetrische Emanation ihrer Seele. Indem die Rückenfiguren die Ordnung der Landschaft als von der Ordnung ihres Körpers abhängig erscheinen lassen, »veranschaulichen sie eine weitere idealisierende Beziehung zwischen Ich und Objekt«.¹⁰² Durch die Schellingsche Lehre kann wiederum die Identitätsphilosophie des Subjekts und Objekts erkannt werden.

Reduziert man die Bestandteile der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) nach Ausführung der oben genannten Perspektiven auf das Wesentliche, werden die folgenden Elemente deutlich: Regenbogen, Berg und Rückenfigur sowie Religion, »Schwelle«-Erlebnis und Subjekt-Objekt-Beziehung. Die hier von Regenbogen und Bergen hergestellte strenge Symmetriegliederung ist auch in anderen Werken Friedrichs häufig zu beobachten und wurde folglich zum fundamentalen Kunstprinzip Friedrichs erklärt.¹⁰³ Darüber hinaus wird bei seinen Rückenfiguren, die oft in der Mitte des Vordergrundes stehen bleiben, auf ihre aktuelle oder berufliche Tätigkeit verwiesen, wie zum Beispiel auf den Wanderer oder den Künstler.¹⁰⁴ Um den Entstehungsprozess der Anordnung beim Essener Bild — die symmetrische Komposition und die in der Mitte angeordnete Rückenfigur — genauer zu untersuchen, sollen nun zunächst die bisher als mögliche Vorbilder angeführten Werke miteinander verknüpft werden.

Gestalterische Analyse

Die Rückenfigur des Essener Gemäldes wurde von der Forschung bisher hauptsächlich mit zwei unterschiedlichen Figurentypen in Werken älterer Künstler verglichen. Der erste ist jener Figurentyp in der barocken Emblemtradition, auf welche zuerst 1940 Herbert von Einem verwies.¹⁰⁵ In Johann Christoph Weigels Emblembuch »Ethica Naturalis« (1700) befinden sich mehrere Illustrationen Jan Luikens, die gestalterisch mit

¹⁰² Ebenda, S. 126.

¹⁰³ Börsch-Supan, Helmut: *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, Diss., München 1960; Koerner 1998; Hofmann, Werner: *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000.

¹⁰⁴ Kat. Hamburg 1974; Koerner 1998.

¹⁰⁵ Von Einem, Herbert: Ein Vorläufer Caspar David Friedrichs?, in: *Zeitschrift der Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 7(1940), S.156-166. Kürzlich hat Noll diese Tradition aus Hinsicht der Physikotheologie aufgegriffen. Noll, Thomas: *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich*, München/Berlin 2006, S. 71-89.

der Rückenfigur Friedrichs vergleichbar sind.¹⁰⁶ Unter ihnen ist vor allem Luikens Illustration »Illis/der Regenbogen« interessant, welche von Einem mit Friedrichs *Landschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 2) vergleicht und nicht mit der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1). Obwohl das Essener Bild der Anordnung nach der Rückenfigur in »Illis« nahesteht, findet dies keine Erwähnung bei von Einem.¹⁰⁷ Wenn auch die Ähnlichkeit in der Motivauswahl nicht zu bestreiten ist, muss doch ein großer Unterschied zwischen der »Illustrationskunst« Luikens und Friedrichs Gemälde festgehalten werden. Indem sich die Rückenfigur bei Luikens mit den um das Bild herum erscheinenden Texten verbindet, soll sie in der Regel eine moralische Deutung der Landschaft vermitteln. Diese moralischen Begriffe entsprachen dem zeitgenössischen Bildungsgut, und hingen insofern weder von persönlichen Anschauungen noch von Gefühl oder Stimmung des Bildbetrachters ab. Die Interpretation der Illustration war rein objektiv, das heißt semiotisch eindeutig. Hingegen vermittelt die Rückenfigur Friedrichs »das Erlebnis der alles durchdringenden Gegenwart der Landschaft«.¹⁰⁸ Dabei verlässt sich die Kunst Friedrichs immer auf die Subjektivität des Betrachters, der die Bedeutung des Bildes jeweils persönlich versteht.

Der zweite Typ ist jener der Staffage-Figuren vor landschaftlichen Ansichten. Wie die Rückenfigur in der Landschaftsmalerei zur Geltung gekommen ist, fasst Koerner treffend zusammen:

Im Zuge der Weiterentwicklung der Landschaftsmalerei vom sechzehnten zum achtzehnten Jahrhundert nahm die Rückenfigur ihren Platz innerhalb des üblichen Staffagerepertoires ein, mit dem der Maler etwa den Vordergrund eines Panoramabildes schmückte sowie Gesamtcharakter und -botschaft einer Szene bestimmte. In der »Ansichtenmalerei« oder Vedute

¹⁰⁶ Eine weitere gestalterische Gemeinsamkeit bei der Motivverwendung sieht man in »Valles/Das Thal« in »Ethica Naturalis« und »Rast bei der Heuernte« bei Friedrich. Außer diesen zwei Vergleichen scheinen die Emblemillustrationen und die Werke Friedrichs allein durch ein gemeinsames Motiv verbunden und sonst bei einem Vergleich nach gestalterischen Gesichtspunkten unergiebig zu sein. Von Einem 1940, S. 161f, 163, 165. Bezüglich der »Ethica Naturalis« vgl. Anm. 11 im Einleitungskapitel.

¹⁰⁷ Von Einem 1940, S. 159f., 163f. Obwohl die *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* 1931 im Folkwang Museum Essen anlässlich einer Ausstellung gezeigt wurde, war dieses Bild bis 1939 in Privatbesitz.

¹⁰⁸ Koerner 1998, S. 185.

diente eine abgewandte Figur dazu, Aufschluß über den Maßstab einer Ansicht zu geben, deren Monumentalität zu verstärken und die gesamte Bildfläche als etwas ›Sehenswertes‹ auszuweisen. In einer beliebten Variante ist die Rückenfigur wiederum ein Künstler, der am Rande einer Szene sitzend die von uns gewahrte Landschaft auf das Blatt bringt.¹⁰⁹

Solche Maler und Zeichner, wie u. a. Allaert van Everdingen¹¹⁰ repräsentieren den Vorgang des Zeichnens nach der Natur und wollen die realitätsgetreue Darstellung des Urhebers, also Künstlers, belegen.¹¹¹

Von diesem Typ der Rückenfigur sind in Beiträgen Siegmars Holstens (1974) im Hamburger Katalog mehrere Beispiele zu finden.¹¹² Für die folgende Auseinandersetzung mit der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) soll es genügen, die Kategorie »Fernsicht mit einer Rückenfigur« zu erwähnen.¹¹³ Als erstes Beispiel hierzu werden die Werke von D. Campagnola (1. Hälfte des 16. Jahrhunderts) sowie Mattheus Merian d. Ä. (1. Hälfte des 17. Jahrhunderts) angeführt, in denen relativ kleine Rückenfiguren vor einer Aussicht zu erkennen sind. *Der Wanderer über dem Nebelmeer* sollte jedoch wegen dieses größeren Augenmerks auf die Figur als auf die Landschaft eher mit den Werken von J. H. Wüest (2. Hälfte des 18. Jahrhunderts) sowie von J. Reinhardt (1786) verknüpft werden. Die Werke dieser beiden Künstler nähern sich der Gattung der Porträtmalerei an.¹¹⁴ Darüber hinaus wird *Der Wanderer* durch den

¹⁰⁹ Ebenda, S. 183.

¹¹⁰ Everdingen, Allaert van, *Zwei Männer auf dem Berg* (17. Jh.), Radierung [Kat. Hamburg 1974, Abb. 92, S. 42]; ders., *Der Zeichner* (1640), Radierung [Koerner 1998, Abb. 83, S. 183].

¹¹¹ Zur Darstellung der zeichnenden Figur in der Landschaft vgl. Weber, Bruno: Die Figur des Zeichners in der Landschaft, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd.34 (1977), S.44-82.

¹¹² Siegmars Holsten in Kat. Hamburg 1974, S. 40-43.

¹¹³ Im Hamburger Katalog werden die Rückenfiguren Friedrichs in zwei Gruppen unterteilt: Zu der ersten Motivgattung »Fernsicht mit einer Rückenfigur« gehören *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1818: Abb. 22) sowie *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) [Dieses Bild wird im Originaltext Holstens *Frau vor der untergehenden Sonne* genannt], zu der zweiten Gattung »Fernsicht mit zwei Rückenfiguren« gehören *Der Morgen im Gebirge* (um 1823, Eremitage, St. Petersburg) sowie *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819: Abb. 43). Die Unterscheidung in zwei Kategorien hat jedoch wenig Sinn, da das Verteilungskriterium für die Vergleichswerke in beiden Kategorien nicht exakt befolgt wird, z. B. findet man ein Vergleichswerk mit zwei Rückenfiguren in der Kategorie »Fernsicht mit einer Rückenfigur«.

¹¹⁴ Vgl. Weber 1977, S. 51-53.

unvermittelt in die Landschaft dringenden Blick der Rückenfigur auch auf ein Werk Jakob Phillip Hackerts (18. Jahrhundert) zurückgeführt.¹¹⁵ Die genannten Beispiele zeigen jedoch allein eine Ähnlichkeit der Motivauswahl, i. e. eine Rückenfigur in einer ähnlichen Umgebung. Unter dem Gesichtspunkt der Bildkomposition wird keines der Werke verglichen, während einzig die kompositorische Neuartigkeit Friedrichs betont wird:

Erstens hat er die Komposition auf die Bildmitte hin ausgerichtet, so daß die Bezeichnung [sic, gemeint: Beziehung; AS] zwischen Menschen und Landschaft zum zentralen Bildinhalt geworden ist, und zweitens hat er den Betrachter hierin eingeschlossen, indem er dessen Blickachse mit jener der dargestellten Figur identifiziert hat.¹¹⁶

Laut Holsten sei Friedrich in diesen zwei Aspekten über die traditionellen Schemata hinausgegangen. Anhand dieses neuen Prinzips ließe sich sagen, dass Friedrich in seinem Werk die Bildmitte stark betone und dabei auch eine streng symmetrische Komposition erziele. Es bleibt im Beitrag Holstens trotzdem offen, wann und wie diese innovative Komposition Friedrichs, die natürlich für die *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* gelten soll, entstand. Im Folgenden sind daher mögliche Gründe ihrer Entstehung zu untersuchen.

Es scheint kaum möglich, in Landschaftsdarstellungen früherer Zeiten Bildkompositionen zu finden, welche die Bildmitte betonen und symmetrisch komponiert sind. In den Werken Pauelsens oder Weitschs sieht man eine wirklichkeitsgetreue, naturbelassene Wiedergabe der Landschaft,¹¹⁷ und in der Natur gibt es kaum exakte Symmetrie. Außerdem vermieden die Landschaftsmaler bis ins 18. Jahrhundert hinein, die Bildmitte bzw. Mittelachse des Bildes betonende, symmetrische Ausschnitte der Landschaft, da gemäß der barocken Kunsttheorie von einer strengen

¹¹⁵ Wüest, Johann Heinrich, *Landschaft im Vordergrund der Künstler* (18. Jh.), Kunsthau, Zürich [Kat. Hamburg 1974, S. 40, Abb. 80]; Reinhardt, Joseph, *General Louis Pfyffer in Alpinistenkleidung* (1786), Stich von Christian Mechel [ders., Abb. 81]; Hackert, Philipp, *Ansicht der Solfatara* (1776), Kupferstich von Pietro Fabris [ders., S. 41, Abb. 85].

¹¹⁶ Kat. Hamburg 1974, S. 41.

¹¹⁷ Vgl. Abb. 13 (Pauelsen) und zum Bild Weitschs siehe Anm. 149.

symmetrischen Komposition grundsätzlich abgeraten wurde, damit man der Landschaft nicht ihren pittoresken Charakter entziehe. Dieser traditionelle Stilzwang und seine Wirklichkeitsaneignung sind auch in den Werken der Lehrer der Dresdner Akademie zu erkennen. Johann Christian Klengel (1751-1824), der in der Gattung Landschaft ein anerkannter Meister für die Generation Friedrichs war, malte oft die lokale sächsische Gegend. In seinem Werk *Landschaft bei Dresden* (um 1785)¹¹⁸ erkennt man zwar den Versuch, die Darstellung der Realität von traditionellen Regeln zu befreien, aber nicht die Absicht, ein anderes Schema – betonte Mittelachse und Symmetrie – herzustellen. Auch in der im 18. Jahrhundert gängigen Vedutenmalerei findet sich keine kompositorische Vorstufe, aus der heraus die Rückenfigur Friedrichs hätte inspiriert werden können. Hingegen findet sich in Friedrichs früheren Werken, nämlich in den vor der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) geschaffenen graphischen Werken sowie Ölgemälden eine betonte Mittelachse in einer symmetrischen Bildkomposition. So ist zu vermuten, dass die Entstehung der innovativen Bildkomposition in dem Gemälde *Gebirgslandschaft* in Friedrichs eigenem Schaffen zu suchen ist.

In der bisherigen Friedrich-Forschung geht es auch um den Zusammenhang der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) mit anderen Werken Friedrichs. Das zumeist herangezogene Vergleichswerk ist die *Landschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 2), und auch das Bild *Böhmische Landschaft/Landschaft mit See* (um 1810: Abb. 4) ist aufgeführt worden.¹¹⁹ Diese beiden Bilder stehen jedoch kompositorisch eher im Kontrast zur *Gebirgslandschaft*. Zur Untersuchung der Herkunft der Komposition verweist Börsch-Supan auf *Frau am Abgrund* und einen Entwurf zu einem Altarbild. Das erste Werk, *Frau am Abgrund* (um 1801/02: Abb. 3), ist ein Holzschnitt, den wahrscheinlich – einer Zeichnung Caspar David Friedrichs folgend – sein Bruder

¹¹⁸ Johann Christian Klengel, *Landschaft bei Dresden* (um 1785), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister.

¹¹⁹ Siehe vor allem Börsch-Supan 1970, S. 301-302; Börsch-Supan/Jähmig 1973, Kat. 183-184, S. 308-309; Hoch 1987, S. 79-83. Caspar David Friedrich, *Böhmische Landschaft/Landschaft mit See* (um 1810), Klassik Stiftung Weimar.

Christian Friedrich in Holz geschnitten hat.¹²⁰ In diesem Werk befindet sich eine Frau im Zentrum, die am Rand des felsigen, unsicheren Berghangs einem Abgrund gegenübersteht. Hinter diesem Abgrund ist in der Ferne ein höheres Gebirge zu erkennen. Hierin sieht Börsch-Supan »die Konfrontation des Menschen mit dem Tod«.¹²¹ Dieser Inhalt des Bildes stimmt mit der *Gebirgslandschaft* überein, da in beiden Bildern »das Tal des Todes« und dahinter der »Berg als Gottessymbol«¹²² dargestellt werde. Sei diese Interpretation zwecks späterer Kritik an dieser Stelle zunächst beiseite gelassen, trifft doch die Beobachtung der Motivanordnung kompositorisch zu. Das Gegenüber von Nähe und Ferne bildet ein bedeutsames Element der gesamten Bildkomposition. Zudem dominiert die Figur im Bild. Bei diesem Werk handelt es sich somit weniger um eine Landschaft, sondern vielmehr um eine Figurendarstellung, wodurch hier eine betonte Mittelachse, jedoch offensichtlich noch keine symmetrische Komposition entsteht.

Zum zweiten Werk, welches er als Vergleich anführt, sagt Börsch-Supan Folgendes: »In der Komposition [der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen*] verwandt ist der Entwurf zu einem Altarbild, das wiederum zum *Tetschener Altar* in Beziehung steht«.¹²³ Es handelt sich hierbei um einen kleinen Aquarellentwurf (um 1818: Abb. 6), welcher um 1818 datiert wird und im Dresdner Kupferstich-Kabinett aufbewahrt wird.¹²⁴ Dieser Entwurf stellt einen Altar mit gelbem Rahmen auf einem mit einem dunkelbraunen Tuch bedeckten Gestell dar. In der Mittelachse der oben bogenförmig ausgeschnittenen Altartafel erscheint ein Kreuzifix, das auf einem Gipfel steht und an seinem Fuß mit Bäumen und Felsen eingeschlossen wird. Hinter diesem Gipfel drängen steile Bergabhänge von beiden Seiten zueinander. Im Hintergrund hinter einer Nebeldecke

¹²⁰ Als Vorlage dieses Holzschnittes ist eine verschollene Handzeichnung Friedrichs anzunehmen, die vermutlich nicht viel später als *Frau neben einer Truhe* (1801) entstanden ist. Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 61, S. 258. Vgl. auch S. 256, 257.

¹²¹ Börsch-Supan 1972, S. 47.

¹²² Ebenda, S. 48.

¹²³ Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 183, S. 309.

¹²⁴ Die Vermutung, dass dieser Entwurf sich auf die Altarentwürfe für die Marienkirche in Stralsund beziehe, ist sowohl aufgrund des neugotischen Rahmens wie auch aufgrund der Inschrift überzeugend. Gleichzeitig aber wäre die Möglichkeit, dass dieser Entwurf für einen Altar in der Marienkirche in Greifswald bestimmt gewesen wäre, auch nicht gänzlich ausgeschlossen. Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 229, S. 340; Sumowski 1970, S. 95.

ragt das Hochgebirge mit drei Spitzen empor. Die Spitze des Kruzifixes erreicht die Höhe der höchsten Bergspitze. Zu beiden Seiten strahlt das Kruzifix ein weißes Licht aus, welches leicht gewölbt bis an beide Bildränder reicht. Alle Elemente ordnen sich symmetrisch um die Bildmittelachse an, wodurch dieser Entwurf motivisch wie kompositionell am nächsten mit der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* verwandt ist

Dieser Ähnlichkeit zufolge vermutet Börsch-Supan, dass die Komposition der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) auch ursprünglich aus dem *Tetschener Altar* (1807-08: Abb. 5) stamme, ebenso wie der Aquarellentwurf (um 1818: Abb. 6). So sei der *Tetschener Altar* als Vorstufe dieser Komposition anzunehmen, die Friedrich dann in den beiden späteren Bildern fortentwickelt hätte. Wenn man den *Tetschener Altar* und den späteren Aquarellentwurf vergleicht, scheint der *Tetschener Altar* eine Art Nahaufnahme des Vordergrundes des Aquarellentwurfs zu sein. Genauer gesagt treten hier nur die vorderen Motive des Aquarellentwurfs auf, es gibt keine landschaftlichen Zonen (Vorder-, Mittel- und Hintergrund) mehr. Die einzelnen Motive im *Tetschener Altar* – die Abhänge des Berggipfels, Felsen und Kruzifix, vorderes und hinteres Baumpaare, Lichtstrahlen im Himmel – formen zwar die Symmetrien, aber die inkonsistente Anordnung der Symmetrieachsen betont keinesfalls die Bildmitte und unterscheidet sich darin von den konsequenten Achsensymmetrien in den späteren Bildern. Anstatt dass Friedrich die Komposition einer Ansicht in einem weiter gefassten Blickwinkel aus diesem eher fragmentarischen Ausschnitt vom *Tetschener Altar* entwickelte, scheint meines Erachtens der umgekehrte Weg wahrscheinlicher zu sein. Es ist anzunehmen, dass diese beiden Bilder mit der konsequenten Symmetrieachse ursprünglich aus einer vom *Tetschener Altar* verschiedenen, allen drei Bildern zugrunde liegenden Komposition entwickelt worden sind.

Börsch-Supan führt als Vorstufe des *Tetschener Altars* (1807-08: Abb. 5) zwei frühere Werke an, nämlich *Felsenlandschaft* (1804: Abb. 7) und *Gebirge im Nebel* (1804/05: Abb. 8).¹²⁵ In der *Felsenlandschaft* bestimmt ein Berggipfel die Bildmitte, der von

¹²⁵ Hier folge ich dem Titel im Kat. *Caspar David Friedrich. Der künstlerische Weg*, von Thomas Kellein, Kunsthalle Bielefeld, Richard Kaselowsky Haus, Kunsthistorisches Museum Wien, München/New York 1998, Nr. 104. Dieses Werk ist im Katalog Börsch-Supan/Jähning 1973, Kat. 124.

Bäumen und Felsblöcken umgeben ist. Auf dem Gipfel ist eine monumentale Madonnenstatue errichtet, zu deren Füßen die winzige Figur eines Beters erkennbar ist. Rechts hinter diesem Gipfel erscheint der Mittelgrund mit Bäumen, der Hintergrund ist nur schemenhaft angedeutet. Durch die reduzierte Motivauswahl und die Betonung der vordersten Zone ist hier der nähere Zusammenhang mit dem *Tetschener Altar* offensichtlich. Hingegen verknüpft sich das *Gebirge im Nebel* (Abb. 8) allein aufgrund motivischer Verwandtschaft mit dem *Tetschener Altar*: Ein Kreuzifix steht auf den vorderen Felsblöcken. Wahrscheinlich entstand der *Tetschener Altar* aus einer motivischen Mischung dieser beiden Werke. Bedeutsam ist, dass die Komposition der Landschaft im *Gebirge im Nebel* dem Aquarellentwurf des Altars (um 1818: Abb. 6) und der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) wesentlich ähnlich ist. Im Vordergrund erscheint ein kleines Stück des Bodens in leicht gewölbter Form. Dahinter wachsen höhere Bäume links und rechts, weiter ist ein nebliges Tal als Mittelgrund angedeutet. Im Hintergrund ragt ein Gebirge empor, dessen Konturen die Form des Vordergrundes betonend wiederholen, und in Zusammenhang mit den seitlichen Berghängen die Symmetrie herstellen. Obwohl es hier weder eine menschliche Figur noch einen Regenbogen gibt, sind die notwendigen Motive und die Grundkomposition schon vorbereitet. Daraus ergibt sich folgendes: Die symmetrische, die Mittelachse betonende Komposition im *Gebirge im Nebel* ist der Prototyp der Komposition der *Gebirgslandschaft* und ebenso die motivische Grundlage für die Komposition des *Tetschener Altars*.¹²⁶

Darüber hinaus ist im *Gebirge im Nebel* (1804/05: Abb. 8) auch der Ursprung der »kontrastreichen« Komposition Friedrichs erkennbar. Seit Börsch-Supans Dissertation (1960) gilt »der kontrastreiche Stil« als einer der Hauptcharakteristika der Bildkompositionen Friedrichs.¹²⁷ Das wichtigste Kennzeichen dieser Gestaltungsweise wird von Börsch-Supan beschrieben als »[...] die Betonung des Kontrastes von Vorder- und Hintergrund, dem [...], die Kontraste von Raum und Körper, von Horizontalem und

¹²⁶ Die Bildkomposition des *Tetschener Altars* wird einerseits als eine Nahaufnahme von *Gebirge im Nebel* gedeutet. Andererseits meint Werner Hofmann, dass Friedrich die in *Gebirge im Nebel* dargestellte Beziehung des Kreuzes zum Felsen mit den ihn rahmenden Bäumen im *Tetschener Altar* vorweggenommen hätte. Werner Hofmann in Kat. Hamburg 1974, S. 57.

¹²⁷ Börsch-Supan, Helmut 1960, S. 77-91.

Vertikalem entsprechen«. Schließlich ist der gestalteten Form »ein Denken in Gegensätzen überhaupt« inhärent.¹²⁸ Der Autor führt das Werk *Blick durch eine Ufersenkung auf das Meer* (1806) als Beginn dieses Stils an.¹²⁹ Betrachtet man jedoch das Werk *Gebirge im Nebel* (1804/05: Abb. 8), das wenigstens ein Jahr vor der *Ufersenkung auf das Meer* (1806) geschaffen wurde, ist schon hier »ein Denken in Gegensätzen überhaupt« dargestellt. In diesem Werk ist der Mittelgrund als nebliges Tal angedeutet. Durch den Nebel verschmelzen der Mittel- und Hintergrund ineinander, und die Entfernung zum Berggipfel im Hintergrund ist unausmessbar. Die dünnfarbige, eher verschwommene Darstellung des Mittel- und Hintergrundes steht zu dem dunkelfarbigen, präzisen Vordergrund in Kontrast. Die Nähe und die Ferne, Stabiles und Labiles stehen einander gegenüber. Dieses Kompositionsprinzip wird augenscheinlich sechs Jahre später in *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) wiederholt. Der Vordergrund ist klar konturiert, hell und fest. Hingegen sind der Mittel- und Hintergrund zusammen vage im Dunkel. Die Entfernung zum Berggipfel ist unausmessbar, und die Nebelwand steigt zwischen Mittel- und Hintergrund auf. Obwohl das Gegenüberstehen von Nähe und Ferne durch den Vergleich mit dem Holzschnitt *Frau am Abgrund* (um 1801/02: Abb. 3) bereits zuvor in der Forschung beobachtet worden ist, wird dieses Prinzip der Komposition durch den neu hinzugezogenen Vergleich mit *Gebirge im Nebel* als kontrastreiche Ordnung klarer erkannt.

Es lässt sich darum folgern, dass die zwei charakteristischen Prinzipien für die Bildkomposition der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1), nämlich die Mittelachsebetonung durch Symmetrie einerseits und der Kontrast andererseits, schon

¹²⁸ Ebenda, S. 78.

¹²⁹ Ebenda. Börsch-Supan beschäftigt sich hier eigentlich mit einem Aquarell aus dem Jahr 1824. Da die ganze Bildkomposition dieses Aquarells aus einer Skizze des Jahres 1806 (Hinz 410, Bernhard 399 oben) stammt, wie Börsch-Supan selbst erwähnt, darf man, oder besser, sollte man 1806 als Jahr der Entstehung dieser Komposition annehmen. Die Konturlinie des Uferstreifens im Vordergrund und der Meereshorizont im Hintergrund dieses Werkes stellen die »Doppelschichtigkeit« des Raumes dar. Während die Einzelheiten des Vordergrundes besonders nah und plastisch wiedergegeben sind, erscheint der Hintergrund weit und fast gegenstandslos. Weiter unterscheidet sich das Verhältnis von Körper- und Freiraum des Hintergrundes von dem des Vordergrundes. Aus diesen Elementen sei der Anfang eines Kompositionsstils in Friedrichs Werk festzustellen. Caspar David Friedrich, *Blick durch eine Ufersenkung auf das Meer* (1806), Bleistift, Nationalmuseum für Kunst, Architektur und Design, Oslo.

im *Gebirge im Nebel* (Abb. 8) im Jahr 1804 entstanden waren. Wie unterscheidet sich dann das Gemälde von diesem kleinen, grafischen Prototyp? Zur Beantwortung dieser Frage müssen zunächst die grundlegenden Elemente des Gemäldes definiert werden: Regenbogen, Berg und Rückenfigur. Dagegen treten in der Grafik Regenbogen und Rückenfigur noch nicht auf, sind also erst im Gemälde hinzugefügt worden. Im Folgenden sollen daher die Gründe dieser Veränderung untersucht werden, um die Entwicklung dieser Komposition nachvollziehbar zu machen.

Als ein der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) motivisch verwandtes sowie chronologisch unmittelbar vorausgehendes Bild ist bereits *Landschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 2) angeführt worden. Das Gemälde hat vermutlich Goethes Gedicht »Schäfers Klagelied« (1802) zum Thema.¹³⁰ Während dort das Naturgefühl Goethes reflektiert werden soll, wird vermutet, dass Friedrich dagegen seine eigene religiöse Anschauung der Natur im Essener Bild darstellte.¹³¹ Auf dem Bild *Landschaft mit Regenbogen* sind zuerst rechts ein Schäfer in Profilansicht und links ein großer Baum zu sehen. Am Fuß dieses Baumes befindet sich ein zweiter Schäfer, von ihm aus nach rechts in der Mitte des Bildes erscheint noch ein dritter. Hinter diesem dritten Schäfer steht ein von Bäumen umschlossenes Haus, weiter in der Ferne dehnt sich die See aus.¹³² Alle diese Motive werden dieser Reihenfolge nach im Gedicht »Schäfers Klagelied« genannt, so dass im Bild durch die Blickbewegung von vorne nach hinten ein Zeitablauf erlebt wird. Laut Börsch-Supan entspreche diese »pendelnde Bewegung zur Tiefe [...] der seelischen Unruhe und der wechselnden Stimmung«.¹³³ Abgesehen von den Motiven leitet aber die offene Landschaft den Blick des Betrachters geradlinig in die Tiefe.¹³⁴ Diese Blickrichtung des Betrachters kreuzt sich im Bildraum mit der Blickrichtung des ersten Schäfers im Vordergrund. Die erstgenannte Blickrichtung

¹³⁰ Als Impulsgeber für Friedrichs Beschäftigung mit Goethes Dichtung vermutet Zschoche einen Freund Friedrichs, nämlich Gerhard von Kügelgen. Zschoche, Herrmann: *Caspar David Friedrich auf Rügen*, Dresden 1998, S. 72, 73.

¹³¹ Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 26, Kat. 182, S. 307, Kat. 183, S. 308. Börsch-Supan 1970, S. 301.

¹³² Diese Ansicht ist inspiriert von der Landschaft der Insel Rügen. Bezüglich der Vorstufe und Lokalisierung siehe Zschoche 1998, S. 69, 70.

¹³³ Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 182, S. 308.

¹³⁴ Diese Komposition der Landschaft solle nach Börsch-Supan die Abhängigkeit von einer literarischen Vorlage erklären. Ebenda.

richtet sich in die Tiefe, die zweite dagegen erstreckt sich von Seite zu Seite. Der Regenbogen wiederholt und markiert gleichsam diese zweite Richtung vom Schäfer zum Baum. Gleichzeitig scheint er mittels seiner streng symmetrischen Form alle Bewegungen im Bild aufzuheben. Die Funktion des Regenbogens ist darum eine doppelte: Einerseits kann er durch seine gewölbte Form die Richtungsanweisung und die Bewegung von Seite zu Seite auf dem Bild darstellen. Andererseits fügt er im Sinne von Dagobert Freys Analyse durch seine Symmetrie dem Bild eine statische Wirkung hinzu.¹³⁵ Damit wird der Blick des Bildbetrachters zur Bewegung geführt und gleichzeitig fixiert. Über das Motiv der literarischen Vorlage hinausgehend, scheint Friedrich von dieser doppelten, blickführenden Funktion des Regenbogens besonders angeregt worden zu sein, weshalb er sich zur Wiederholung dieses Motivs im nächsten Bild, in der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* entschied.

Im Vergleich zum früheren Werk verändert sich die Anordnung des Regenbogens in der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) kaum. Hingegen modifizierte Friedrich die Landschaft an sich, sowie die Position der Figur erheblich. Statt der hellen, offenen Ansicht des Flachlands erscheint nun ein dunkles, unübersehbares Gebirge. Der winzige Vordergrund steht dem weit entfernten Hintergrund gegenüber, der Mittelgrund verschwindet, die Szene ist unbegebar. In *Landschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 2) ist eine Figur am rechten Rand des Vordergrundes platziert. Hier befindet sie sich in der Mitte der vordersten Zone und ist in eine Rückenfigur transformiert. Warum handelt es sich hier um eine Rückenfigur? Bevor man sich mit dieser Frage beschäftigt, sollte man die Vorgeschichte der Rückenfigur Friedrichs in Betracht ziehen.

Vor der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) malte Friedrich zweimal die Rückenfigur in einem Gemälde. Das erste Mal in *Winter* (1808: Abb. 9),¹³⁶ ein zweites

¹³⁵ Frey, Dagobert: Zum Problem der Symmetrie in der bildenden Kunst, in: *Studium Generale*, Jg.2 (1949), S. 268-278. Bezogen auf die Statik gebende Funktion der Symmetrie des Regenbogens, erwähnt Börsch-Supan: »Für die Komposition ergibt er [der Regenbogen; AS] eine flächige Figuration, deren Statik die Wiederholung der Szene im Gedicht (»Da droben auf jenem Berge, da steh ich tausendmal«) wiedergeben kann«. Börsch-Supan/Jähning 1973, Kat. 182, S. 308. Das Gedicht Goethes ist vollständig abgedruckt in Zschoche 1998, S. 72.

¹³⁶ Dieses Gemälde ist anlässlich der Ausstellung im Münchener Glaspalast 1931 verbrannt.
Gestalterische Analyse

Mal im *Mönch am Meer* (1808-10: Abb. 10). Die Rückenfigur auf dem ersten Bild ist ein Mann, der von der Mitte des Vordergrundes aus nach rechts verschoben angeordnet ist. Er schreitet von dort nach links, ggf. bildeinwärts, sich auf einen Stock stützend im Schnee fort. Obwohl hinter ihm Bäume und eine Ruine emporragen, ist es fraglich, ob diese Gegenstände ihm ins Auge fallen. Seine sich bewegende Gestalt lässt kaum vermuten, dass er Aufmerksamkeit für die Betrachtung seiner Umgebung aufbringt. Obwohl er als Rückenfigur den Blick des Betrachters gewissermaßen in die Bildtiefe führt, bleibt diese Funktion auf eine minimale Wirkung beschränkt. Im zweiten Bild *Der Mönch am Meer* (Abb. 10) erscheint ein Mönch als Rückenfigur. Er steht auf dem weißen Küstenboden des Vordergrundes und ist von der Mitte aus nach links verschoben angeordnet. Im Unterschied zum Mann im *Winter* steht er, das Kinn auf die rechte Hand gestützt, still. Vor den Augen dieses sinnenden Mönches dehnen sich das dunkle Meer und der trübe Himmel aus. Zudem ist festzustellen, dass hier eine Gegenüberstellung von einer Rückenfigur und einer weiten Landschaft grundsätzlich erzeugt wird. Es ist nämlich aus der Werkgenese und anhand von technischer Fotoaufnahme deutlich geworden, dass es sich hier zuerst um eine Profilfigur handelte und sie durch das Entwickeln des Bildgedankens durch eine Rückenfigur ersetzt wurde.¹³⁷ Daher kann man diesen Mönch als erste absichtsvoll dargestellte Rückenfigur im Oeuvre von Friedrich, die den Blick des Betrachters in die Bildtiefe führt, bezeichnen. Soweit ist sie die echte Vorläuferin der Rückenfigur im Bild *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (Abb. 1). Daher wäre zu fragen, ob nicht die Rückenfigur vom *Mönch am Meer* gleichsam in anderer Kleidung in die *Gebirgslandschaft* versetzt wurde. Andererseits ist aber auf den ersten Blick erkennbar, dass ein deutlicher Unterschied in der Zielrichtung der Blicke gegeben ist. Während der Blick des Mönches keinen konkreten Fixpunkt auf dem offenen Meer findet, kann sich der Blick des Wanderers direkt auf den Regenbogen richten. Um dies zu verstehen, sollte nochmals die *Gebirgslandschaft* mit der *Landschaft mit Regenbogen* (Abb. 2) verglichen werden.

¹³⁷ Vgl. Kat. *Caspar David Friedrich. Der Watzmann*, S. 103, Abb. 23 (IR-Reflektographie). Bezüglich dieser Veränderung der Mönchfigur weist Werner Busch auf den Einfluss einer Faust-Zeichnung von Moritz Retzsch hin. Busch, Werner: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 61-64.

Wie oben erwähnt, zeigen der Blick der menschlichen Figur und der lineare Regenbogen in der *Landschaft mit Regenbogen* dieselbe Richtung auf. Hingegen schaut in der *Gebirgslandschaft* die männliche Rückenfigur anscheinend den Regenbogen, vielleicht auch den Berggipfel dahinter an. Daraus ergibt sich zwischen der bogenförmig-linearen Gestalt des Regenbogens und der Blickrichtung der Rückenfigur ein sich überkreuzender Achsenbezug. Zudem zeigt sich dieser volumenlose, schematisch dargestellte Regenbogen als Flächenfigur.¹³⁸ Somit werden diese sich im Raum überkreuzenden Achsen zu einem Zusammenstoß von Raum und Fläche. Diese zugleich konstruktive wie auch konkurrierende Beziehung zwischen Raum und Fläche ist bereits in der *Landschaft mit Regenbogen* (Abb. 2) angedeutet. Was in diesem Werk der Flachheit des Regenbogens gegenübergestellt ist, ist die sich weit ausdehnende Landschaft an sich. Doch ist das Verhältnis des Raumes gegenüber der Fläche in diesem Fall zu groß, so dass sich keine Konkurrenz zwischen Raum und Fläche ergibt. Dasselbe Phänomen kann man im Bild *Der Mönch am Meer* (Abb. 10) beobachten: In diesem Bild sieht man anfangs keine eindeutige Flächenfigur, doch verwandelt sich der sandige Vordergrund in eine Flächenfigur vor dem Bildbetrachter, sobald er eine gewisse Distanz vom Bild einnimmt. Diese Flächenfigur erscheint jedoch eher als ein schmaler Fremdkörper gegenüber dem weiten Raum aus Himmel und Meer, nicht aber als wirkliche Konkurrenz. Dementsprechend trägt die Rückenfigur dieses Bildes nicht unbedingt dazu bei, einen Raum in der Bildgestalt zu erzeugen. Darüber hinaus ist die Gestalt dieser Rückenfigur im Verhältnis zum Vordergrund, geschweige denn zur ganzen Bildgröße, zu klein. Die sinnende Rückenfigur im *Mönch am Meer* (Abb. 10) wird somit als schwächerer Träger der »Seh-Funktion«, die zur Raumschaffung der Rückenfigur durchaus nötig ist, als der Wanderer in der *Gebirgslandschaft* konzipiert, und im Unterschied zu diesem Wanderer findet hier keine Auseinandersetzung mit einer Flächenfigur statt.¹³⁹

¹³⁸ Der Begriffserklärung Börsch-Supans nach ist die Flächenfigur eine von einer bildparallelen Ebene getragene flächige Figur. Diese Ebene ist »durch die Aufspaltung des Bildraumes in zwei Schichten [...] als Trennung dieser Schichten aufgerichtet«. Indem die Flächenfigur in diese Ebene eingefügt wird, wird die Grenzebene erst sichtbar, meint Börsch-Supan. Börsch-Supan 1960, S. 25.

¹³⁹ G. F. Hartlaub unterscheidet auch diese Rückenfigur in *Mönch am Meer* von der Rückenfigur Friedrichs im Allgemeinen: »Der Kapuziner sieht nicht – jedenfalls scheint das Gestalterische Analyse

In der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (Abb.1) sind der Regenbogen aus der *Landschaft mit Regenbogen* (Abb. 2) sowie die Rückenfigur aus dem *Mönch am Meer* (Abb. 10) in ihren Funktionen streng getrennt, und mit eigenen Zielsetzungen aufgenommen worden, damit bewusst eine Konkurrenz zwischen Raum und Fläche erzeugt werden konnte. Der Regenbogen hat als Flächenfigur die Funktion, die Blickbewegung des Betrachters zum Abschluss zu bringen. Dementsprechend ist als Gegenakzent eine Rückenfigur als starker Träger der »Seh-Funktion« erforderlich, die zugleich in der Mitte des Vordergrundes erscheinen muss, um sich dem Regenbogen am besten gegenüberzustellen. So stehen Regenbogen und Blickrichtung der Figur in einem Winkel von 90° zueinander. Dank dieser Positionierung trägt die Rückenfigur wieder am besten dazu bei, den Blick des Betrachters in die Tiefe der Landschaft zu führen. Allein durch diese zwei Motive bewirkt die Komposition eine sich sowohl in die Tiefe richtende (Blick-)Bewegung als auch eine die Blickbewegung gleichsam zum Abschluss bringende Statik. Obwohl die menschliche Figur ihren Körper dreht und dadurch eine gewisse Neigung zur Profilfigur zeigt, kann sie nur als Rückenfigur diese gestalterische Funktion erfüllen. Eine Rückenfigur ist also in diesem Bild unbedingt notwendig. Zudem wird durch die Drehung der Figur der Blick des Betrachters dynamisiert und ein zusätzliches Spannungsmoment zwischen dem Regenbogen (Statik) und der Körperdrehung der Figur (Dynamik) erzeugt.

Die Gegenüberstellung des Stille erzeugenden Regenbogens und der Rückenfigur als Ausgangspunkt der in die Tiefe gerichteten Bewegung, ist geschickt ausgewogen, indem die landschaftlichen Zonen keinesfalls zur Blickführung beitragen. Im Unterschied zur *Landschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 2), bei welcher der Blick des Betrachters von der sanft absteigenden Bodengestalt begleitet, und in die Tiefe des Bildraums nahtlos hineingeführt wird, muss er in der *Gebirgslandschaft* sozusagen vom Vordergrund zum Hintergrund springen, wobei es sich eher um eine Störung des

nicht entscheidend für ihn –, sondern er wird von uns gesehen«. Bezüglich der Haltung dieser Rückenfigur behauptet Hartlaub, dass sie eine von uns gesehene Existenz ist und in allen Gesichtspunkten passiv interpretiert werden kann. Meines Erachtens ist diese Rückenfigur keine absolut passive Existenz. Trotzdem möchte ich anhand dieser Behauptung Hartlaubs betonen, dass sie im Vergleich zu anderen Rückenfiguren Friedrichs wesentlich weniger Wirkung auf die Blickführung hat. Hartlaub, Gustav Friedrich: Caspar David Friedrichs Melancholie, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 8 (1941), S. 261-280, hier S. 278.

Fortschreitens des Blicks handelt. Hier existiert keine überwältigende Einbeziehungskraft des Bildraumes. Daraus ergibt sich neben der Horizontalen eine zweite Ebene des Stille- und Bewegungskomplexes, nämlich die Vertikale.

Der Regenbogen lehnt sich zudem in Form und Farbe an den kleinen, hellen, grünen Hügel des Vordergrundes an. Durch diese vergrößerte Wiederholung strukturieren die beiden Motive als Flächenfiguren die Bildfläche.¹⁴⁰ Der Zwischenraum zwischen diesen Flächenfiguren wird auf der Bildfläche als Flächenmuster umgesetzt, damit wandelt sich die Beziehung von einem »Hintereinander« zu einem »Untereinander«. Der Regenbogen und der Boden des Vordergrundes, die zuerst jeweils im Bildraum gesehen wurden, erscheinen nun zusammen auf der Bildfläche. Die übereinander gelegten Bogenformen zeigen weder Richtung noch Bewegung im Bild, sondern einen Stillstand an. Schaut die sich auf diesem Hügel befindende Rückenfigur den Regenbogen an, richtet sich ihr Blick nicht mehr in die Tiefe, sondern von unten nach oben. Anstatt dass ein Konflikt zwischen dem Regenbogen als Flächenfigur und der Rückenfigur als raumkonstituierendes Element entsteht, passt sich diese kleine Figur an ihre große Flächenfigur-Umgebung an. Pointierter könnte man die schlichte Wiederholung der Bogenformen des Hügels und des Regenbogens als ein aufwärts weisendes Element im Sinne einer modernen Signaletik beschreiben. Und doch bewirkt die Blickrichtung, dass die statischen Flächenfiguren erneut in Bewegung kommen. Dabei spielt die oben erwähnte Körperdrehung der Figur, als ein gleichsam optisches Moment des beweglichen Sinns, eine wichtige Rolle. Der Anstoß der Bewegung ist wieder die Rückenfigur.

Und noch ein weiteres System von Statik und Dynamik wird durch die Rückenfigur erzeugt. Werner Busch weist darauf hin, dass die zwischen den Wolken leuchtende Stelle im Himmel und der Wanderer »jeweils gleich weit von der durch den Gipfel des Berges markierten senkrechten Mittelachse abweichen«. ¹⁴¹ Diese Abweichung wird dem Bildbetrachter deutlich vor Augen geführt, da die Mittelachse prägnant durch drei

¹⁴⁰ Diese Flächenfigur ist schon für *Gebirge im Nebel* (1804/05: Abb. 8) nachgewiesen worden. Dort wird der Berggipfel im Hintergrund mit der Form des Vordergrundes kombiniert. Die Funktion und die Wirkung der Flächenfigur bei Friedrich wird im zweiten Kapitel eingehender behandelt werden.

¹⁴¹ Freundliche Mitteilung von Prof. Werner Busch.

symmetrische Komponenten, nämlich die zwei großen Bäume hinter dem Hügel, die dunklen Gebirge, und den Regenbogen, betont ist. Außerdem liegt der Mittelpunkt des Bildes etwas unterhalb des Berggipfels. Dreht man gedanklich die Mittelachse um diesen Punkt, berührt sie den Wanderer und die leuchtende Stelle beinahe gleichzeitig, d. h. dass durch die Stellung dieser zwei Motive die Amplitude bzw. Drehung der Mittelachse dargestellt ist. Diese »Bewegung« ist auf beide Motive übertragen: Der Wanderer dreht seinen Oberkörper, um zu schauen – diese Körperhaltung ist deswegen wichtig, nicht als Hemmung des Rückenfigur-Zustandes – und die Wolken ziehen um die helle Stelle am Himmel. Zugleich jedoch zeigt sich die senkrechte Mittelachse aufgrund der strengen Bildkomposition fest in der Szene verankert, und jedes einzelne Motiv in dem dargestellten Moment steht ewig still. Folglich bringt die Rückenfigur wieder wegen ihrer Position und ihres Zustands eine sich verflechtende Darstellung der Bewegung und des Stillstandes hervor.

Schließlich erlebt der Betrachter in diesem Bild wechselweise Erscheinungen von Statik und Dynamik: Gegenüber der stillen Flächenfigur des Regenbogens dringt der Blick der Rückenfigur ein, die doppelten Bogenformen des Regenbogens sowie des vorderen Hügels erscheinen einerseits rein bewegungslos, andererseits zeigen sie als wellenringartige Zeichen eine Vergrößerungsbewegung aufwärts, die helle Stelle im Himmel und die Rückenfigur weisen sowohl auf die statische Mittelachse als auch auf die von ihr abweichende Bewegung der Motive hin. Bei den ersten beiden Gegenüberstellungen spielen die Rückenfigur als Blickleiter in die Tiefe und der Regenbogen als Flächenfigur eine unersetzliche Rolle. Den Blick des Betrachters in die Bildtiefe zu führen und damit einen Raum im Bild herzustellen ist die eigentliche Funktion der Rückenfigur, genau das Gegenteil erzeugt die Flächenfigur. Sich dieser kompositorischen Funktionen bewusst, entschied sich Friedrich für den Einsatz der Rückenfigur. Diese unterschiedlichen Bezugssysteme von Rücken- und Flächenfigur funktionieren wie ein hochkomplexes Koordinatensystem, durch welches der Blick des Betrachters geleitet wird. So konnte er in diesem Bild erstmals die Funktion der Rückenfigur auf seine eigene Weise maximal ausnutzen.

Es bleibt festzuhalten, dass die Rückenfigur der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* die erste Rückenfigur bei Friedrich ist, deren in die Tiefe führende Blickfunktion mit einer

Flächenfigur kombiniert dargestellt wird. In diesem Fall sind ihre zielbewusste lineare Blickrichtung und ihre dabei deutlich geäußerte Tätigkeit des Sehens an sich ihr bedeutsamstes Charakteristikum für das ganze Thema der Komposition. Diese derartige Auseinandersetzung der Rückenfigur mit einer Flächenfigur ist ein Unikum im Werk Friedrichs. Im Unterschied dazu scheint es die Rückenfigur mit dieser Sehens-Funktion schon in vorangegangenen Werken anderer Künstler zu geben. Um mögliche Vorläufer bzw. Einflüsse seitens anderer Künstler zu untersuchen, werde ich mich im Folgenden erneut mit den Vergleichswerken, die von Holsten (1974) als Gattungsvorläufer der Rückenfigur Friedrichs angeführt werden, auseinandersetzen.

Gestalterischer Vergleich mit den Werken anderer Künstler

Von den bisher angeführten Beispielen zeigt das Werk *Sarpfossen in Norwegen* (1789: Abb. 11) von Erik Pauelsen (1749-1790) auf den ersten Blick die größte Ähnlichkeit mit der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1). Das Hauptmotiv dieses Bildes ist ein national bekannter, riesiger Wasserfall in Norwegen, durch dessen Darstellung der Künstler wahrscheinlich ein Sinnbild wilder Schönheit bzw. Erhabenheit zu präsentieren sucht. Genau in der Mitte des Vordergrundes sind drei Staffagefiguren angeordnet. Von denen ist zumindest eine Frau links als gänzliche Rückenfigur erkennbar. Diese Frau sowie ihre beiden männlichen Begleiter schauen den tosenden Wasserfall, der den ganzen Mittelgrund besetzt, an. Hinter dem Wasserfall taucht als Hintergrundmotiv eine Bergansicht mit einigen Hütten auf. Der Himmel wird von dunklen Wolken fast vollständig bedeckt. Am rechten Rand sieht man den Ansatz eines Regenbogens. In dieser Szene wird eine sichtbare Beziehung zwischen den betrachtenden Menschen und dem betrachteten Gegenstand, nämlich den drei Personen und dem Wasserfall veranschaulicht und somit wird bei diesen Figuren eine eindeutige Blickrichtung, die ein Indikator für die »Seh-Funktion« der Rückenfigur ist, erkennbar. Insofern sind ihre Anordnung im Vordergrund, die Gegenüberstellung einer natürlichen Ansicht und die einheitliche Blickrichtung der Figuren mit der Rückenfigur in der *Gebirgslandschaft* identisch. Doch findet man auch Unterschiede: Die Dreiergruppe in *Sarpfossen in Norwegen* (1789: Abb. 11) nähert sich anscheinend dem Wasserfall, da der linke Fuß des rechten Mannes einen Schritt anzeigt. Die Frau links weist mit ihrer linken Hand (und wahrscheinlich mit einem zusammengefalteten Fächer) auf den

Wasserfall.¹⁴² Weil diese drei Figuren dicht nebeneinander gehen, erscheinen sie wie eine Einheit mit einer gemeinsamen Zeigehaltung und zugleich in einer gemeinsamen Bewegung. Neben dieser Gruppe erscheinen im Vordergrund noch weitere Figuren. Ein Hund befindet sich links neben der Frau, weiter links arbeitet ein Mann mit einem Brett. Sein Kollege rechts im Bild ist auf einem Bretterhaufen tätig. Auch diese Staffagefiguren können die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen. Sie lenken – ebenso wie die Bewegung der Rückenfigur-Gruppe – den Blick des Betrachters ab und verhindern, dass dieser sich in der Bildtiefe verlieren kann. Im Vergleich dazu erscheint in Friedrichs *Gebirgslandschaft* die Rückenfigur als einzige Figur innerhalb des ganzen Bildes. Statt fortzuschreiten lehnt dieser Wanderer sich an einen Fels an und bleibt – den Himmel schauend – still. Im Gegensatz zu Pauelsen geht es bei Friedrich nicht allein um eine klare, auf einen bestimmten Gegenstand (den Regenbogen) ausgerichtete Blickrichtung, sondern genauso wichtig ist hier das Schauen an sich, die intensive Darstellung des Sehens bzw. der visuellen Erfahrung mit einem bestimmten Gefühl. Diese Darstellung solcher »Seherfahrung« fehlt den (Rücken-)Figuren bei Pauelsen.¹⁴³

So bleibt festzuhalten, dass die Rückenfigur mit der »Seh-Funktion«, aber nur mit einer klaren Blickrichtung, bereits vor Friedrich in die Landschaftsmalerei eingeführt wurde.

¹⁴² Was die Gestik des Zeigens betrifft, so treten die Rückenfiguren in früheren Landschaften oft entweder als Zeichner oder als Zeigende vor einer Ansicht auf. Der erste Typ, der Zeichner, wird bereits in einem Werk des 15. Jahrhunderts als Topograph in einer Topographie nachgewiesen. Der zweite Typ, der Zeigende, tritt ebenfalls bereits als Motiv in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf. Auch eine gemischte Darstellung dieser zwei Typen lässt sich nachweisen (Weber 1977, S. 44.). Charakteristisch für diese zwei Typen der Rückenfigur ist, dass sie jeweils auf etwas Bestimmtes verweisen: Der Zeichner bestätigt, dass die gesehene Ansicht topographisch oder wissenschaftlich richtig ist und legitimiert somit ihre Sehenswürdigkeit. Der Zeigende zeigt buchstäblich den Gegenstand, den der Bildbetrachter sehen soll. Zu diesem zweiten Typ könnten auch jene Rückenfiguren zählen, die sich in einer sogenannten »Ideallandschaft« befinden. Solche Rückenfiguren sind meist untätig, und fungieren für den Betrachter am Ende als Zeigende der sich vor ihnen erstreckenden Landschaft. Das heißt aber auch, dass solche Rückenfiguren ihre klare Blickrichtung zum Gegenstand dem Bildbetrachter nicht unbedingt zeigen.

¹⁴³ Erik Pauelsen (1749-1790) war von 1784 bis zu seinem Tod in der Kopenhagener Akademie tätig. Während seines Studiums an dieser Akademie (1794-1798) hatte Friedrich wahrscheinlich Gelegenheit, Pauelsens Werk zu sehen. Es gibt aber keinen konkreten Beweis einer direkten Inspiration von Pauelsens *Sarpfossen* auf die *Gebirgslandschaft*, da Friedrich so gut wie keine Studienzeichnungen nach Werken anderer Künstler hinterlassen hat.

Solche Rückenfiguren, die wie bei Pauelsen, ihren Blick allein auf einen bestimmten Gegenstand richten, ihm gegenüber frontal stehen und (eher) bewegungslos sind, finden sich z. B. im *Basel-Panorama* (1. Hälfte 17. Jh.) von Matthaeus Merian d. Ä. (1593-1650) oder in *Ansicht der Solfatara* (1776) von Jakob Philipp Hackert (1737-1807).¹⁴⁴ Auch wenn Friedrich diese Beispiele gekannt haben sollte, steht eher nicht zu vermuten, dass der Wanderer in der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) direkt von diesen Werken inspiriert wurde. Eher ist anzunehmen, dass Friedrich seine Rückenfigur auf der allgemeinen Grundlage der Einflüsse der damaligen Landschaftsmalerei in seinem Schöpfungsprozess autonom entwickelt hat. Das Ergebnis dieser Entwicklung ist im Bild *Mönch am Meer* (1808-1810: Abb. 10) gezeigt worden. Es fragt sich jedoch, woher die Wiedergabe dieser intensiven »Seherfahrung« vom Wanderer in der *Gebirgslandschaft* gekommen ist. Auf eine solche Intensität kann man bei der Rückenfigur im *Mönch am Meer* aufgrund ihrer eher nachdenklichen Gestik nicht verweisen. Um nach möglichen Einflüssen dieser Darstellung zu suchen, sollte man neben der Landschaftsmalerei die zeitgenössische Vedutenmalerei zum Vergleich heranziehen, in welcher sich der Reisende, i. e. der *erfahrende* Besucher oftmals als Rückenfigur einfindet.

In Hinblick auf einen möglichen Ursprung der Rückenfigur Friedrichs wurde die italienische Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts in der Forschung bisher kaum behandelt. Die Radierungsserien, welche pittoreske Örtlichkeiten in Rom sowie Venedig darstellen, wurden häufig aufgelegt und waren in ganz Europa verbreitet. Die Werke Giovanni Battista Piranesis (1720-1778) waren nicht nur für die groteske Erfindung der *Carceri* (1750 und 1761)¹⁴⁵ sondern auch für die imposante Darstellung

¹⁴⁴ Matthaeus Merian der Ältere, *Basel. Panorama vom Bruderholz gegen Norden*, 1. Hälfte 17. Jh., Staatsarchiv, Basel. Zum Bild Hackerts siehe Anm. 115. In den Werken der Professoren der damaligen Dresdner Akademie wie Adrian Zingg (1734-1816), Johann Christian Klengel (1751-1824) und Jacob Mechau (1745-1808) finden sich zwar manchmal passende Rückenfiguren, aber sie ziehen so wenig Aufmerksamkeit auf sich, dass Friedrich kaum von ihnen gelernt haben kann. Allein eine Rückenfigur in einem Aquarell Zinggs (13, Okt. 1785, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Zingg II, 1924 – 84) kann meines Erachtens als eine bewusst intendierte Rückenfigurdarstellung angesehen werden, allerdings ist ihre Wirkung auf Friedrich eher schwach.

¹⁴⁵ Piranesi, Giovanni Battista, *Carceri d'Invenzione* (1. Fassung 1750 mit 14 Blättern; 2. Fassung 1761 mit 16 Blättern), Radierung.

römischer Ansichten berühmt. Seine Radierungen waren damals der Öffentlichkeit zugänglich, so zum Beispiel in Dresden, wo das Kupferstich-Kabinett schon 1720 gegründet und der Öffentlichkeit übergeben worden war.¹⁴⁶ Es ist daher denkbar, in Piranesis Werk Vorläufer der Rückenfigur Friedrichs zu finden.

In Giovanni Battista Piranesis Serie der Stadtansichten, wie etwa der *Vedute di Roma* (1748-1774), findet man zahlreiche betrachtende Figuren. Einige sind tätig, weisen auf Skulpturen, sprechen mit ihren Begleitern.¹⁴⁷ Auffallend ist jedoch, dass einige dieser Figuren zwischen solch aktiv Reisenden bewegungslos und sinnend bleiben. Im Werk *Veduta interna della Basilica di S. Maria Maggiore* (1768: Abb. 12) ist der Raum eines großen Saals dargestellt. Im Vergleich zu diesem Raum sind die hinzugefügten Figuren zu klein. Das übliche Verhältnis zwischen einem Gebäude und der menschlichen Körpergröße wird hier absichtlich verzerrt. Im Vordergrund dieses Bildes, rechts von der Mitte, sind zwei männliche Rückenfiguren angeordnet (Abb. 12a). Beide tragen identische Mäntel, sie bleiben stehen und schauen in ein und derselben Haltung in die Bildtiefe.¹⁴⁸ Auch in einer anderen Innenraumansicht *Spaccato interno della Basilica di S. Paolo fuori delle Mura* (1768: Abb. 13, 13a) befinden sich im Vordergrund drei schauende Rückenfiguren. Ein wenig von der Mitte aus nach links verschoben stehen zwei Frauen und ein Mann. Sie schauen zu dem außergewöhnlichen Kirchendach hinauf. Ihre Haltungen gleichen sich wie verabredet, und es scheint, als ob sie von der Majestätik des Raums überwältigt würden. Etwas tiefer im Raum stehen zwei weitere Rückenfiguren, die ebenfalls etwas betrachten oder möglicherweise über etwas nachsinnen. Obwohl der linke Mann einen Stock hält, haben sie ansonsten eine gleiche Haltung inne, sind gleich gekleidet. Weiter hinten im Raum zwischen den beiden genannten Gruppen befindet sich ein anderer Mann. Er steht völlig aufrecht und bewegungslos gegenüber dem hinteren Chor. Diese bewegungslos schauenden

¹⁴⁶ Die Kunstsammlung der Dresdner Akademie war damals allen Akademieschülern zugänglich. Friedrich hat sich vermutlich nach seiner Ankunft in Dresden im Oktober 1798 umgehend an der Akademie registriert und sofort deren Wertschätzung genossen, da er bereits im März 1799 auf der Dresdner Akademieausstellung vertreten war.

¹⁴⁷ Weber stellt fest, dass man bei Piranesi »merkwürdigerweise kaum je einen Zeichner« sieht. Weber 1977, S. 46.

¹⁴⁸ Dieses Paar der Rückenfiguren erinnert an andere Paare in einigen Werken Friedrichs, z.B. *Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang* (um 1817: Abb. 29) sowie *Neubrandenburg*. Caspar David Friedrich, *Neubrandenburg* (um 1817), Stiftung Pommern, Kiel.

Rückenfiguren treten in zahlreichen Werken Piranesis auf (z.B. Abb. 14, 14a). Trotz ihrer geringen Ausmaße scheinen sie ein notwendiger Bestandteil des abgebildeten Ortes zu sein. In der Tat befinden sich in mehreren Veduten Hubert Roberts (1733-1808) oder Jakob Philipp Hackerts auch einige Rückenfiguren unter vielen Staffagefiguren. Von diesen unterscheidet sich jedoch Piranesi dadurch, dass sich seine Rückenfiguren durch ihre auffallende Bewegungslosigkeit von der übrigen lebendigen Szenerie quasi isolieren und daher viel auffälliger sind. Diese statuarischen Rückenfiguren sind schließlich am Besten zur Einfühlung geeignet. Sie konzentrieren sich während des Sehens. Trotz der Menge an anderen Staffagefiguren ist die höhere mentale Konzentration solcher Rückenfiguren nicht zu übersehen.

Die Konzentration, die der Wanderer in der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) zeigt, verweist auf eine Affinität zur Rückenfigur Piranesis. Der Wanderer ist ein Stadtbewohner, ein Fremder in der Natur. Durch das halt gebende Erlebnis eines berührenden Moments teilt er ein Gefühl mit den fremden Besuchern in Rom. Gewiss sind die dargestellten Seherlebnisse bei beiden Künstlern voneinander verschieden. Die Figuren Piranesis sind zielbewusste Reisende, und insofern ist ihre Seherfahrung vorangestellt, während der Wanderer bei Friedrich anscheinend plötzlich berührt werden muss. Allerdings kann Friedrich den stillen, gespannten Zustand der Figuren nicht in den Landschaften Merians oder Pauelsens gefunden haben. In den Werken dieser Maler sind weniger Figuren als im Werk Piranesis — oder in der Vedutenmalerei im Allgemeinen — dargestellt, daher können die einzelnen Staffagefiguren theoretisch die Aufmerksamkeit des Bildbetrachters einfacher auf sich ziehen. Trotzdem geht es bei ihnen hauptsächlich um das Ziel des Blicks, dementsprechend wird ihre Seherfahrung an sich sekundär behandelt. Im Gegenteil dazu findet sich bei vielen Reisenden Piranesis, nämlich den bewegungslos schauenden Figuren, der reine Ausdruck der Seherfahrung wieder. In Ihnen konnte Friedrich Vorbilder finden, wie sich ein Fremder vor dem Ungewöhnlichen verhält, wie seine stille Anspannung schlicht und klar dargestellt wird. Von diesen schauenden Figuren führte Friedrich jedoch nur eine einzige in seine Landschaft ein. Indem er die Anzahl der Figuren in noch höherem Maße als seine Vorgänger unter den Landschaftsmalern reduzierte, konnte er die Seherfahrung der Rückenfigur erheblich nachdrücklicher darstellen. Die innerbildliche räumliche Funktion des Sehens wird erhoben zu einer außerbildlichen, übergeordneten Gestalterischer Vergleich mit den Werken anderer Künstler

Funktion. Das Sehen der Rückenfigur wird zum Sehen des Betrachters und zugleich zum Sehen an sich.

Durch die bewegungslose Haltung zeigt die Rückenfigur Piranesis eine höhere Konzentration beim Sehen. Sie ist jedoch im Unterschied zu den anderen aktiv-tätigen Staffagefiguren der Aufmerksamkeit des Betrachters in großem Maße entzogen. Bewegungslos zu sein ist generell unauffällig. Daher gerät die bewegungslose Rückenfigur wie bei Piranesi in Gefahr, dass sich ihre Seherfahrung dem Betrachter überhaupt nicht mitteilen kann. Um diesen Konflikt zwischen der Haltung und der Funktion aufzulösen, muss die Rückenfigur trotz ihrer Bewegungslosigkeit auffallend erscheinen. Dafür reicht jedoch eine bloß zentrierte Anordnung nicht, wie man das beispielsweise in Bildern von Hackert oder Weitsch (1723-1803) feststellen kann.¹⁴⁹ Der unwillkürlich auffallende Wanderer der *Gebirgslandschaft* scheint also auf andere Weise mehrfach betont zu werden: Zunächst trägt er bunte Stadtkleidung, deren glänzendes Rot und Weiß zur dunklen Landschaft farblich einen großen Unterschied zeigt. Zweitens ist seine Gestalt vom Felsen umrahmt, und dadurch hervorgehoben. Drittens ist sein Standort von einem Licht, quasi einem *Spotlight* beleuchtet, ansonsten würde auch er im Dunkel verschwimmen. Diese dreifache Markierung hebt ihn besonders heraus. Auch diese Methoden der Betonung der Rückenfigur konnte sich Friedrich dank der Inspiration durch die Vedutenmalerei, und zwar insbesondere durch Bernardo Bellotto (1721-1780), ein Zeitgenosse Piranesis, aneignen.

Der Venezianer Bernardo Bellotto, der 1747 mit 26 Jahren unter August III. (1733-1763) nach Dresden berufen worden war, wurde schon im folgenden Jahr wurde er zum kursächsisch-königlich polnischen Hofmaler ernannt. Anlässlich des Siebenjährigen Krieges verließ er Dresden, und kehrte erst nach Ende des Krieges zurück. Nach der Neugründung der Dresdner Kunstakademie 1764 unterrichtete er dort im Fach »Perspektive«. Er übernahm den Beinamen »Canaletto« seines Onkels und Lehrers Antonio Canal (1697-1768). Seine topographisch getreuen Stadtansichten wurden höchst geschätzt. Daher liegt die Vermutung nahe, dass die Dresdener Landschaftsmaler

¹⁴⁹ Über das Bild von Hackert siehe Anm. 115; Weitsch, Pascha Johann Friedrich, *Das Bodetal mit der Roßtrappe* (1769), Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

von jener wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe der Welt stark beeinflusst worden sind.¹⁵⁰ Darüber hinaus ordnete Bellotto in seinen Darstellungen menschliche Figuren geschickt an.

Bellottos Gemälde *Der Neumarkt in Dresden von der Moritzstraße aus* (um 1749-51: Abb. 15)¹⁵¹ zeigt eine Komposition, die geprägt ist von einem starken Kontrast zwischen Figurendarstellung und Hintergrund. Auf dem Bild sieht man den halb im Schatten liegenden Neumarkt in Dresden mit vielen Staffagefiguren, links ein Renaissancegebäude mit Doppelgiebel, rechts die hochragende Frauenkirche. Auf dem Markt sind Bauerfrauen tätig, Leute höheren Rangs gehen spazieren. Diener und Dienerinnen bleiben sich unterhaltend stehen, der Marktschreier errichtet sein Podium und versammelt viele Zuschauer um sich. Trotz dieser Menge der Figuren fallen zwei männliche Figuren im Vordergrund besonders auf (Abb. 15a). Sie befinden sich genau in der Mitte der vordersten Zone des Bildes. Betrachtet man genauer den Platz zu ihren Füßen, stehen sie am Rande des Schattens. Insbesondere am linken Mann ist zu beobachten, wie sein Körper oberhalb des Oberschenkels vom Licht angestrahlt wird. Hinter ihnen dehnt sich der hell beleuchtete, wenig bevölkerte Platz aus, als ob er diesen zwei Figuren eine Bühne böte. Ihre Konturen werden außer durch die Berührung durch den Schatten nicht überschritten. Während die anderen Staffagefiguren als Menge dargestellt sind, sind diese zwei durch die Anordnung und den Kontrast isoliert. Daher sind sie augenfällig, ihnen kommt eine größere Bedeutung zu.

Eine ähnlich betonende Darstellung bestimmter Figuren entsteht auch in Bellottos Bild *Pirna von der Südseite mit dem Obertor* (1753-55: Abb. 16).¹⁵² In der Mitte dieses Bildes sieht man das Obertor der Festung Sonnenstein, hinter dem ein Wachturm steht. Links hinter dem Tor erkennt man die Marienkirche, rechts am Ende des Steilhangs die

¹⁵⁰ Neidhardt weist auch auf die damalige Wirkung Bellottos hin: »Doch von seinen [Bellottos: AS] berühmten Stadtansichten [...] gingen starke realistische Impulse auf die Landschaftsmalerei um 1800 aus«. Neidhardt, Hans Joachim: *Die Malerei der Romantik in Dresden*, Leipzig 1976, S. 14.

¹⁵¹ Die meisten Werke Bellottos, die Ansichten Dresdens und seiner Umgebung darstellen, werden seit ihrer Entstehung in Dresden aufbewahrt.

¹⁵² Nach diesem Gemälde wurde eine Radierungsreproduktion mit kleinen Änderungen hergestellt (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. A1978-78, A1951-128).

Festung. Im Vordergrund verläuft die Straße, in ihrer Mitte am unteren Bildrand befinden sich eine Frau und ein Mann. Zu ihren Füßen wechseln sich der erhellte und der schattige Abschnitt des Bodens ab, ähnlich wie beim *Neumarkt* (Abb. 15). Allerdings befinden sich in *Pirna von der Südseite* die Körper dieser zwei Figuren gänzlich im Schatten, dagegen ist der Boden hinter ihnen hell (Abb. 16a). Die Körper der Figuren werden daher von dem hellen Boden eingesäumt. Daraus ergibt sich ein klarer Kontrast zwischen den Figuren und ihrem Hintergrund. Aufgrund dieses Kontrasts fallen diese Figuren ins Auge des Betrachters, bilden gleichsam ein dunkles »Tor« am Bildrand, durch welches man in die Szene hineintreten soll.¹⁵³

Außer dem Licht-Schatten-Kontrast verwendet Bellotto noch ein weiteres Element zur Betonung der Figur, nämlich die optische Vergrößerung der Figur durch andere Motive. In *Breitegasse in Pirna mit Postmeilensäule* (1753 -55: Abb. 17) erscheinen rechts hinten die Festung Sonnenstein und die Marienkirche, die gleichermaßen im Bild *Pirna von der Südseite* (Abb. 16) zu sehen sind. Links vorne steht eine Postmeilensäule, rechts in der Mitte ein Zollschild; beide tragen sie das kursächsische Wappen. Während sich an der Meilensäule einige Leute sammeln, lehnt sich ein Mann an das Schild (Abb. 17a). Dieser Mann betrachtet zwei Hunde, die auf der Straße vor ihm auf und nieder hüpfen. Obwohl er selbst nichts Auffälliges trägt und nicht aktiv tätig ist, fungieren das Schild und die Hunde als seine Attribute. Seine Anwesenheit wird von ihnen akzentuiert, seine Gestalt zugleich vergrößert. Wenn auch das Schild selbst für die Ansicht der Stadt bedeutsamer wäre, scheint eher dieser Mann herausgehoben zu sein. Diese Vergrößerung der menschlichen Figur durch andere Motive ist auch in einem weiteren Bild erkennbar. *Pirna vom rechten Elbufer mit der Landstraße bei Posta* (1753-55: Abb. 18) ist eine Stadtansicht Pirnas mit der Elbe. In der Mitte des Vordergrundes, auf der schrägen Uferbank, ist eine Gruppe zu sehen, die aus Männern und Tieren besteht (Abb. 18a). Einer von ihnen ist ein Kuhhirt. Er sitzt auf der Kuh, wendet sich vom Bildbetrachter ab und ist mit einer langen Stange in der Hand tätig.

¹⁵³ Bei der Figurendarstellung dieses Bildes ist die Kopfhaltung der Frau bedeutsam. Sie wendet ihren Kopf dem Bildbetrachter ein wenig zu und zieht so seine Aufmerksamkeit auf sich. Damit betont sie die oben genannte Einladungsfunktion beider Figuren.

Seine eher dunkle Gestalt bildet einen deutlichen Kontrast zum hellen Wasserspiegel.¹⁵⁴ Zudem ist seine Gestalt von den Tieren und einem anderen Mann eingeschlossen, als ob sie ihn in Klammern setzen würden. Er wird somit durch diese Klammern herausgehoben und seine Gestalt folglich vergrößert.

Durch Kontrast zum Hintergrund und Vergrößerung durch andere Motive erhalten einzelne Figuren bei Bellotto eine klare Betonung, die sie nie allein wegen ihres Standortes erringen könnten. Eine Inspiration Friedrichs durch diese Technik der präzisen Betonung ist durchaus möglich, da sich deren Anwendung beim Wanderer in der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) erkennen lässt. Dessen bunte Bekleidung sowie sein beleuchteter Standort kontrastieren mit der übrigen dunklen Umgebung. Seine Gestalt wird an den Felsen *geklammert* und dadurch vergrößert. Erst dank dieser Betonungen kann die bewegungslose Rückenfigur des Wanderers ihre Funktion verrichten, wie sie die Rückenfiguren Piranesis beinhalten, nämlich ihre Seherfahrung dem Betrachter mitzuteilen. Folglich ist Friedrichs Wanderer der *Gebirgslandschaft* aufgrund seiner »Seh-Funktion« zweifach neu: Erstens funktioniert seine klare Blickrichtung, wodurch er mit der Flächenfigur kombiniert wird, und so gestalterisch viel komplizierter fungiert als frühere Rückenfiguren zwischen Raum und Fläche. Zweitens verbindet er eine visuelle Erfahrung mit einem bestimmten Gefühl, ohne sich in der Szenerie zu verlieren. Mit diesen zwei neuen Funktionen des *Sehens* reformierte Friedrich die herkömmliche Rückenfigur, die zuvor meist allein durch ihre raumherstellende Kraft definiert wurde. Bedenkt man diese Neuerungen des Wanderers in der *Gebirgslandschaft*, steht er hinter dem Mönch im *Mönch am Meer* (1808-1810: Abb. 10), der oft als einziger Bahnbrecher der Rückenfigurdarstellung gesehen wird, nicht zurück.

Inhaltliche Analyse

Durch die gestalterische Analyse und den Vergleich mit vorangegangenen Rückenfiguren ist deutlich geworden, dass die *Gebirgslandschaft mit Regenbogen*

¹⁵⁴ Walter vermutet, dass diese »silhouettenartig wirkenden Gestalten von Menschen und Tieren« von »Vorbildern der älteren holländischen oder auch deutschen Malerei angeregt« worden sind. Walther, Angelo: *Bernard Bellotto genannt Canaletto. Ein Venezianer malte Dresden, Pirna und den Königstein*, Husum 2004 (3. Aufl.), S. 63.

(1810: Abb. 1) mit ihrer innovativen Rückenfigur eine Neuschöpfung Friedrichs war. Als nächstes soll dieses Bild auf Friedrichs Aussageintention hin untersucht werden. Dazu sind eine Untersuchung zur Art und Weise der Entstehung des Bildes sowie die Klärung der Frage notwendig, ob Werke anderer Künstler einen bestimmten Anlass zur Entstehung gegeben haben könnten.

Wie bereits erwähnt wurde, wird als Entstehungsgrund der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (Abb. 1) vermutet, Friedrich hätte nach *Landschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 2), die er gemäß der Naturanschauung Goethes gemalt hatte, seine eigene Auffassung in diesem Bild darzustellen versucht. Daher würde in der *Gebirgslandschaft* seine religiöse Anschauung der Natur geäußert, wie sie vor allem durch »das Tal des Todes« und den »Berg als Gottessymbol« repräsentiert würden. Doch schon in *Landschaft mit Regenbogen* bleibt Friedrich dem Gedicht Goethes nicht völlig treu; der Liebesschmerz des Schäfers ist nicht dargestellt, statt dessen wurde der Regenbogen zum zentralen Bildmotiv erhoben, ein verdorrter Ast und ein Baumstumpf sind im Vordergrund hinzugekommen. Liest man bei diesen letzten beiden Motiven — wie bei Friedrich üblich — eine Todessymbolik, und beim Regenbogen statt eines Symbols für Trost und versöhnliche Erinnerung ein religiöses Zeichen des Alten Bundes Gottes mit den Menschen, wird der Bildgehalt eines »Memento mori« unübersehbar. Durch seine eigenständige Umsetzung der Dichtung stellte »Friedrich sein religiöses Weltverständnis dem empfindsamen Naturgefühl Goethes« gegenüber, meint Gerd-Helge Vogel.¹⁵⁵ So ist kaum mehr anzunehmen, dass Friedrich auf erste Einwände gegen Goethe in *Landschaft mit Regenbogen* noch eine weitere Stellungnahme folgen ließ. Welche Aussage genau hätte dieser zweite Appell überhaupt haben können? Wahrscheinlicher ist, dass Friedrichs Einwand gegen Goethe allein in der *Landschaft mit Regenbogen* ausformuliert worden war und in der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* bereits ein neues Thema behandelt wird. Außerdem trägt die Abweichung der Maße der *Gebirgslandschaft* von denen der *Landschaft mit Regenbogen* zu diesem

¹⁵⁵ Vogel, Gerd-Helge: Bildhafte Sprache und sprechende Bilder: Anmerkungen zum Einfluß der Werke Goethes auf Bildfindungen der Dresdner Romantiker, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1999 (o. Nr.), S.177-202, hier S. 184-185.

Gedanken bei.¹⁵⁶ *Landschaft mit Regenbogen* fungierte zwar als Impuls zur Schaffung der *Gebirgslandschaft*, ist mit der *Gebirgslandschaft* aber nur durch das Motiv des Regenbogens verbunden. Außerdem sind bis auf den städtisch bekleideten Wanderer alle anderen Motive in der Landschaftsmalerei längst gebräuchlich. Um ihre allgemeine Verbreitung festzustellen, ist der Vergleich mit dem Werk *Bergige Landschaft* Johann Christian Klengels aufschlussreich.¹⁵⁷

Das Gemälde *Bergige Landschaft* (Abb. 19) von Johann Christian Klengel (1751-1824) wurde im Jahr 1809 geschaffen und hat die Maße 74x91.5 cm. Im Vordergrund befindet sich ein Hirte mit einer Ziege an einer engen Stelle am Bach, im Mittelgrund drängen sich felsige Böden von beiden Seiten, im Hintergrund zeigen dunkle Gebirge ihre sanften Züge. Auffallend ist die Friedrichs *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) ähnelnde Motivauswahl. Der Vordergrund beschränkt sich auf einen engen Bodenbereich, darauf lehnt sich der Hirte an einen Fels an. Auch wenn dieser Fels im Vergleich zu dem Friedrichs kleiner und niedriger ist, zeigt sich eine gestalterische Ähnlichkeit mit den massiven Felsen über dem Bach am rechten Hang. Durch diesen Bach ist der Mittelgrund vom vorderen Grund getrennt, obwohl der Zugang in die Tiefe dem Betrachter nicht verwehrt ist. Die Berge im Hintergrund erscheinen unter dunklem, wolkigen Himmel, der zu der heiteren Stimmung der vorderen Szene im Kontrast steht. Aufgrund dieser motivischen Ähnlichkeit von Klengels *Bergiger Landschaft* und Friedrichs *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* kann man wohl schließen, dass sich dieses Werk Klengels auf die *Gebirgslandschaft* mehr oder weniger stark ausgewirkt hat. Klengel war seit 1800 ein Professor der Dresdner Kunstakademie und wurde schon

¹⁵⁶ Börsch-Supan verweist auf die unterschiedlichen Größen der beiden Bilder (*Gebirgslandschaft* mit 70x102cm, *Landschaft* mit 51x84.5cm Größe), und urteilt daraus, dass *Gebirgslandschaft* kein echtes Gegenstück zu *Landschaft mit Regenbogen* sei. Börsch-Supan/Jähmig 1973, Kat. 183, S. 308.

¹⁵⁷ Mit diesem Essener Bild ist bisher oft Joseph Anton Kochs (1768-1839) Werk *Heroische Landschaft mit Regenbogen* verglichen worden. Friedrich könnte von diesem für den Wirt des Caffé Greco in Rom gemalten Bild zwar gehört haben, jedoch hatte er keine Gelegenheit, es direkt anzusehen. Da das Werk Klengels für Friedrich viel leichter zugänglich war, halte ich den folgenden Vergleich für sinnvoller: Koch, Joseph Anton, *Heroische Landschaft mit Regenbogen* (1805), Öl auf grobem Rupfen, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. In letzter Zeit wurde die Beziehung zwischen diesem Bild Kochs und der Weimarer *Landschaft mit Regenbogen* Friedrichs untersucht. Vgl. Dickel, Hans: Rügen oder Rom? Die *Landschaften mit Regenbogen* von Caspar David Friedrich und Joseph Anton Koch in ihrem politischen Kontext, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, v. 66 (2003), S. 65-82.

vorher als Impulsgeber der jüngeren Landschaftsmaler im Sächsischen Raum gesehen.¹⁵⁸ Obwohl Klengels Werk in der Akademieausstellung im Jahr 1810 nicht gezeigt wurde, könnte es doch mehrere Gelegenheiten gegeben haben,¹⁵⁹ bei denen die wirklichkeitsnahe, gewandte Darstellung der Landschaften Klengels die Aufmerksamkeit Friedrichs erregte.¹⁶⁰

Bei dem Vergleich beider Werke zeigt sich, dass sich beinahe alle Grundmotive in der *Gebirgslandschaft* schon in Klengels klassisch-arkadischen, d. h. herkömmlichen Landschaften befinden, und nur noch der Regenbogen bzw. die kontraststarke Darstellung der Szene als motivische Besonderheit übrig bleiben. Die Szene in Klengels *Bergige Landschaft* (Abb. 19), in welcher der vordere Grund noch heiter beleuchtet ist, während die dunklen Wolken am hinteren Himmel bereits rasch aufziehen, ist als Darstellung einer plötzlichen Annäherung von Regenwolken noch realistisch. Dagegen ist in Friedrichs *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) der Hell-Dunkelkontrast zwischen Erde und Himmel intensiver und die Existenz des Regenbogens zudem meteorologisch unerklärbar. Woher dieser Kontrast sowie diese Regenbogenszenerie stammen, soll im Folgenden untersucht werden.

Ob Friedrich meteorologische Kenntnisse über Mond- oder Tagesregenbögen im Dunkeln hatte, ist nicht nachzuweisen. Die Möglichkeit, dass er tatsächlich eine solche Erscheinung erlebt hatte, kann nicht ausgeschlossen werden. Es ist aber kaum vorstellbar, dass sich eine mögliche Erfahrung direkt in diesem Werk widerspiegelt. Wegen der ähnlichen Form der Regenbögen in *Gebirgslandschaft* (1810: Abb. 1) und *Landschaft* (1810: Abb. 2) ist es naheliegend, dass ein und dasselbe Regenbogenmotiv

¹⁵⁸ Fröhlich, Anke: *"Glücklich gewählte Natur ...": der Dresdner Landschaftsmaler Johann Christian Klengel (1751 - 1824); Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Radierungen und Lithographien*, Hildesheim 2005, S. 4. Klengel war nicht nur »einer der besten Landschaftler in Deutschland«, sondern hatte zudem umfangreiche Kontakte mit Künstlern und Kunsthändlern in ganz Deutschland, Frankreich, Polen und Russland. Die Schüler der damaligen Dresdner Kunstakademie müssen auch durch dieses Netzwerk Klengels angelockt worden sein.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 15.

¹⁶⁰ Die künstlerische Affinität Klengels und Friedrichs lässt sich auch darin erkennen, »dass eine Felslandschaft mit einem knorrigen toten Baum und einer Ruine zunächst ihm [Klengel; AS] und erst später Caspar David Friedrich zugeschrieben wurde«. Fröhlich 2005, S. 3f. Vgl. dabei auch Abb. 4. Caspar David Friedrich (Zuschreibung) *Felslandschaft mit kahlem Baum und Ruine*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister.

wiederholt genutzt worden ist. Wenn Friedrich jedoch einen Regenbogen unter den in der *Landschaft* dargestellten Wetterbedingungen erfahren und dokumentiert haben sollte, lässt es sich schwer vorstellen, dass er diesen Regenbogen als entscheidendes Charakteristikum des Wetters so einfach in ein anderes Bild mit einer vollkommen anderen Wetterkondition einführte. In der *Landschaft* dehnt sich der leicht bedeckte, matt-helle Himmel ohne bestimmte Lichtquelle einheitlich aus. Dagegen sind die Wolken im Himmel der *Gebirgslandschaft* dicker und rasch ziehend. Der Himmel ist dunkel, aber mit einem hellen Punkt in der Mitte. Bei der Wiedergabe eines Motivs, das Friedrich direkt erfuhr und dokumentierte, sorgte er stets dafür, dass er die Bedingungen des Motivs vor Ort auch in seinem Werk realitätsgetreu wiedergab. Dafür notierte er oft neben der Skizze eines Motivs den Zustand der Umgebung — das Wetter sowie Helligkeit, Zeit und Dauer, Verhältnis zum Horizont sowie zum hinteren oder vorderen Objekt. Indem Friedrich die Motive ihrem erlebten Zusammenhang gemäß ins Gemälde einsetzte, konnte er sein kompositorisch neu gestaltetes Bild trotzdem als ein naturgetreues darstellen.¹⁶¹ Ist ein wiederholtes Motiv ein Bestandteil des Wetters oder Himmelzustands, sollte ein ungefähr gleiches Wetterphänomen in den mit diesem Motiv ausgestalteten Werken dargestellt werden. Daher ist in diesem Fall zu vermuten, dass Friedrich entweder die Regenbögen in der *Landschaft* und in der *Gebirgslandschaft* im jeweiligen Wetterzustand tatsächlich skizzierte, oder aber in beiden Fällen keine Skizze als Vorlage benutzte, sondern das Motiv aus seiner Fantasie entwarf. Denkt man an die ähnlichen Gestalten der Regenbögen in der *Landschaft* und der *Gebirgslandschaft* sowie zudem an die geometrische, dekorative Gestalt des Regenbogens, ist die Herkunft dieses Motivs in der *Gebirgslandschaft* mehr in Friedrichs Fantasie zu suchen.

Ein Werk, das Friedrich bei dem Entwurf des Regenbogens beeinflusst haben muss, ist *Der Judenfriedhof bei Ouderkerk* (1653-1655: Abb. 20) von Jacob Isaacksz. van Ruisdael (1628/29-1682). In diesem Werk Ruisdaels sind im Vorder- und Mittelgrund unter anderem Gräber, eine Ruine, tote Bäume und abgestorbene Baumstämme

¹⁶¹ Bezüglich Friedrichs Werkprozess vgl. Busch 2003, S. 82-101. Hier besonders aufschlussreich: »Jeder Gegenstand [...] taucht bei Übernahme im Gemälde unter all seinen Vorbedingungen [in der Natur; AS] wieder auf, denen des Lichteinfalls, der Entfernung, des Verhältnisses zum Horizont«. (S. 83.)

kombiniert.¹⁶² Darüber dehnt sich ein stark bedeckter Himmel, in dessen unterem Bereich links schwach die rechte Hälfte eines Regenbogens angedeutet ist. Dieser blasse, dünne Regenbogen zeigt Ähnlichkeiten mit Friedrichs Regenbogen, außerdem handelt es sich bei dieser ganzen Szenerie um einen klaren Hinweis auf den unerklärlichen Hell-Dunkelkontrast in *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1). Im Vordergrund des *Judenfriedhofs* befinden sich drei Sarkophage, die von rechts oben beleuchtet werden. Sie bilden so die hellste Stelle im Bild, während die meisten anderen Teile der Szenerie im Schatten liegen. Am Himmel aber öffnet sich die Wolkendecke vorne rechts. Daher muss die Sonne vorne rechts, außerhalb der Bildwelt und ungefähr über dem Betrachter stehen. Von dieser Stelle aus reicht das strahlende Licht zu den Sarkophagen. So ist die Beziehung zwischen der beleuchteten Stelle und der Lichtquelle erklärbar. Wenn aber nun eine Nahaufnahme dieser Ansicht gemacht würde und damit die nah am Rahmen dargestellten äußeren Teile vom Blick des Betrachters ausgeschlossen würden, würde es schwer, den Zustand der Szene zu erfassen; ohne den vorderen unbedeckten Teil des Himmels ist schwer zu ermitteln, an welcher Stelle sich die Lichtquelle der beleuchteten Sarkophage befindet. Genau eine solche Nahaufnahme stellt die *Gebirgslandschaft* dar. Indem die Sonne und der ihren Standort andeutende freie Himmel aus dem Bildfeld ausgeschlossen sind, entsteht in diesem Bild ein magischer Hell-Dunkelkontrast. Und obwohl es in der *Gebirgslandschaft* einen sehr hellen Punkt in der Mitte des Himmels gibt, deutet dieser hierbei wahrscheinlich kein Gestirn an, sondern einen höheren und daher weiß beleuchteten Teil der Wolke.

Was diese Ansicht in der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) noch magischer macht, ist die dominierende Erscheinung des Regenbogens. Der kleine Regenbogen bei Ruisdael (Abb. 20) erscheint schwach an einer niedrigen Stelle, wie man einen solchen bei Sonnenschein an Gewässern nicht selten sehen kann. Aufgrund seiner bescheidenen Größe, und da die Wasser- und Lichtquellen als Ursachen für die Regenbogenentstehung offensichtlich dargestellt sind, ist die Entstehung dieses Regenbogens nachvollziehbar. Während Friedrich die Idee des Regenbogens im

¹⁶² Von Einem bezog dieses Werk Ruisdaels wegen der Motivauswahl und der gesamten Stimmung auf Friedrichs Gemälde *Abtei im Eichwald* (1809-10: Abb. 25). Von Einem 1950, S. 94-97.

Dunklen dem Werk Ruisdaels entnahm, vergrößerte er dieses Motiv bis zu einer fantastischen Größe, so dass der Regenbogen den ganzen Himmel beherrscht. Damit scheint die ganze Ansicht der *Gebirgslandschaft* die Realitätsebene zu überschreiten.

Als äußerliche Faktoren der Entstehung der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) sind Folgende zu vermuten: Friedrich kombinierte das von der *Landschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 2) übernommene Regenbogenmotiv mit den allgemein verbreiteten Motiven der damaligen Landschaftsmalerei. Durch Ruisdaels *Der Judenfriedhof* (1653-55: Abb. 20) wurde er zu einer kontrastreichen und magischen Darstellung des vorderen Grundes und des Himmels inspiriert, erhielt dabei auch die Idee zum Regenbogen im Dunkeln.¹⁶³ Dank dieser Faktoren verlieh Friedrich der herkömmlichen (Berg-)Landschaftsdarstellung einen kühnen radikalen Ausdruck. Nun stellt sich als letzte Frage, wie der inhaltliche Gehalt dieses Bildes zu bestimmen ist.¹⁶⁴ Schlüssel zur Beantwortung ist der *Wanderer*, ein Städter, der weder in Goethes Gedicht noch in Klengels Landschaft aufgetreten ist.

Der städtische Wanderer in der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) erhält einen Platz, den in vorangegangenen Landschaften oft der Hirte einnahm. Warum gab Friedrich dieser menschlichen Gestalt hier ein städtisches Attribut? Herbert von Einem und Börsch-Supan identifizieren diese Figur als Friedrichs Selbstbildnis.¹⁶⁵ Börsch-Supan hält seine städtische Bekleidung für einen Gegenentwurf zum Hirten im Gemälde *Landschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 2), das dem Gedicht Goethes folgt. Wie schon weiter oben erläutert, erhob Friedrich bereits in diesem Bild gegen Goethes Weltanschauung Einspruch. In der *Gebirgslandschaft* bestand für Friedrich schließlich

¹⁶³ Fröhlich erkennt bei der Wasserfall-Darstellung im Bild *Bergige Landschaft* Klengels den Einfluss Ruisdaels und erklärt: »Jedoch übernimmt der Maler [Klengel; AS] hier die Wildheit, die beunruhigte Expression Ruisdaels nicht unverändert, sondern verleiht ihnen einen gemäßigten, innigeren Ausdruck«. Fröhlich 2005, S. 22.

¹⁶⁴ Es gibt zwar die Möglichkeit, hier auf einen religiösen Gedanken zu verweisen, allerdings nur in Bezug auf die Werke Friedrichs im Allgemeinen. Erforderlich wäre, jeden Einzelfall zu untersuchen, ohne sich auf die ikonographische Deutung zu verlassen. Ikonographie führt auf jeden Fall zu einer verallgemeinerten Auffassung von Bildern, außerdem benutzte Friedrich keinesfalls eine konsequente Motivsprache während seiner vierzigjährigen Schaffensperiode. Von diesem Standpunkt aus habe ich Einwände gegen die religiös-ikonographische Auffassung Börsch-Supans sowie die politisch-ikonographische Peter Märkers (1974) und Peter Rautmanns (1979).

¹⁶⁵ Von Einem 1950, S. 82. Börsch-Supan 1972, S. 627-628.

keine Notwendigkeit mehr, sich Goethe erneut gegenüberzustellen. Wenig überzeugend ist auch die Erklärung, dass Friedrich diese Figur nur als Selbstbildnis, also um seinen eigenen Status deutlich zu machen, städtisch kleidete. Da der Stadtbewohner Friedrich sich einmal als Geistlicher in *Mönch am Meer* dargestellt haben könnte, müsste er sich hier nicht unbedingt als Städter präsentiert haben. Bedeutsamer ist eine andere Anmerkung Börsch-Supans, nämlich dass die Figur in der *Gebirgslandschaft* aufgrund ihrer städtischen Bekleidung als eine der Umgebung Fremde erscheint.

Der Typus des Städters, der an einem für ihn unbekanntem Ort eine Sehenswürdigkeit anschaut, findet sich seit dem 17. Jahrhundert in der städtischen Ansicht (Vedute), beispielsweise in den Werken Piranesis oder später Bellottos. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erscheint dieser Typus auch in Darstellungen von Vulkanen und Wasserfällen, der Alpen¹⁶⁶ und anderer erhabener Orte, die im naturphilosophischen, ästhetischen Sinne als sehenswert verstanden werden. Mögen die Werke Erik Pauelsens oder Jakob Phillip Hackerts vielleicht einer engeren Kategorie des Erhabenen angehören, so enthält Friedrichs *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* demgegenüber weder eine Sehenswürdigkeit noch einen Gegenstand des Erhabenen. Der Berg ist bestimmt nicht, »was über alle Vergleichung groß ist«,¹⁶⁷ der Regenbogen wird auch nicht »als Gegenstand der Furcht betrachtet«,¹⁶⁸ und gilt auch für eine Einordnung in die Kategorie des Schönen als unzureichend. Hier versucht Friedrich offensichtlich weder eine Darstellung des im Kantschen Sinne »Mathematisch-Erhabenen« noch des »Dynamisch-Erhabenen«. Obwohl Friedrich einmal erwähnte, dass ein Maler einen Regenbogen »über eine dem erhabenen Gegenstände würdige Landschaft ausspannen« solle,¹⁶⁹ passt dieser Ausdruck nicht in Bezug auf dieses Werk, solange man das Wort »erhaben« im Sinne Kants oder Schillers versteht.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Bezüglich der Darstellung der Alpen vgl. Bircher, Martin/Lammel, Gisold: *Helvetien in Deutschland. Schweizer Kunst aus Residenzen deutscher Klassik 1770-1830*, Zürich 1990; Boerlin-Brodbeck, Yvonne: Die „Entdeckung“ der Alpen in der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts, in: *„Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert*, Heidelberg 1985, S.253-270.

¹⁶⁷ Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, 1790, B 81.

¹⁶⁸ Ebenda, B 103.

¹⁶⁹ Diese Aussage stammt aus den »Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern«, die Friedrich

Darüber hinaus scheint sich dieser städtische Wanderer am Felsen lehnd nur für den Moment nach hinten zu wenden. Gestalterisch stellt diese Körperhaltung in Verbindung mit der hellen Stelle in den Wolken die Amplitude bzw. Drehung der Mittelachse dar. Als reine Pose zeigt sie eine zufällige Abwendung, bedeutet also, dass dieser Wanderer keineswegs lange in der Betrachtung des hinteren Berges versunken ist. Falls eine Art des Bergglaubens, wie Karl-Ludwig Hoch meint, oder eine religiöse Andacht im Allgemeinen, ins Werk einbezogen worden sein sollte, sähe diese Haltung des Wanderers diesbezüglich unnatürlich aus, denn er dringt nicht bis dahin vor, wo das ursprünglich Sehenswerte existiert. Damit unterscheidet sich dieses Werk von den oben genannten Stadtansichten mit Sehenswürdigkeiten sowie den Landschaften mit erhabenen Motiven. Vielmehr erfährt der Wanderer die Natur schlechthin, die ihm fremd und außergewöhnlich erscheint. Gleichfalls bleibt die Möglichkeit offen, dass er sich wieder nach vorne wendet und somit zu dem nüchternen Lebensgefühl des Stadtmenschen zurückkehrt.

In dieser Gegenüberstellung eines Stadtbewohners mit einer Landschaft ist der Zwiespalt zwischen Mensch und Natur in der damaligen Zeit zu sehen.¹⁷¹ Durch Zivilisierung, Industrialisierung und die historische »Bauernbefreiung« (1781) im Zuge der Aufklärung des 18. Jahrhunderts geschah es immer seltener, dass man sich direkt

in den Jahren um 1830 schriftlich fixierte. Darum ist nicht genau festzustellen, wann Friedrichs Idee bezüglich des Regenbogens entstand. Jedenfalls enthält diese Aussage einen Einspruch gegen einen bestimmten Maler bzw. ein bestimmtes Werk, Name bzw. Werktitel sind jedoch mit den Zeichen »XXX« unkenntlich gemacht. So ist kaum anzunehmen, dass Friedrich in *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* diese Idee des Erhabenen ausführte. Hinz, Sigrid (Hg.): *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, München 1968, S. 112.

¹⁷⁰ Außerdem scheint der Kernpunkt der Theorie des Erhabenen, dass man anlässlich von Selbstüberhebung und Überlegenheit über die Natur kraft seiner Vernunft das Gefühl der Erhabenheit erwirbt, der demutsvollen Kunstauffassung Friedrichs zu widersprechen. Eventuell muss man Friedrichs Verständnis des Begriffs des Erhabenen gar nicht an einer philosophischen Theorie prüfen oder messen, wie Johannes Grave schließt: »Nichts aber weist darauf hin, daß Friedrich hier ein philosophisches Konzept von Erhabenheit verfolgt; ›erhaben‹ scheint für ihn synonym mit ›bedeutsam und groß und schön und edel‹ zu sein«. Grave, Johannes: *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen ; Friedrich Eismeer als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*, Weimar 2001, S. 69. Zum Vergleich der Theorie des Erhabenen bei Schiller und bei Kant vgl. Grave 2001, S. 51-59; Rautmann, Peter: *C. D. Friedrich. Das Eismeer. Durch Tod zu neuem Leben*, Frankfurt am Main, 1991, S.20-25.

¹⁷¹ Hinz, Berthold: *Caspar David Friedrich – Von der ästhetischen zur präparierten Entzweiung*, in: *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*, Gießen 1976, S. 5-15.

mit der Natur beschäftigte und sie als Produktions- und Subsistenzmittel seines Lebens erkannte. Das Einheitsgefühl der Menschen mit der Natur war rasch verschwunden. Angesichts dieses gesellschaftlichen Wandels musste die Vorstellung der Natur »als eines Symbols und Ortes der Freiheit« in die Krise geraten. Die Natur war entweder zum Gegenstand von »Vergesellschaftlichung« oder »Privatisierung« geworden.¹⁷² Nach Berthold Hinz wählte Friedrich dabei einen »Symbolismus« der Landschaftsdarstellung, während manche Maler der jüngeren Generation dagegen einen »Naturalismus« auf Kosten jener symbolischen Auffassung der Natur annahmen.¹⁷³ Die Metaphorik der Freiheit überlebte in der Landschaft Friedrichs, zugleich musste sie eine bestimmte, gesellschaftliche Aufgabe auf sich nehmen:

Friedrichs Landschaftskunst steht im Kontext des epochalen Versuches der Philosophie, die Entzweiung – begriffen im Auseinanderklaffen von Freiheit und Notwendigkeit – in einer Theorie der ästhetischen Totalität aufzuheben. Das Kunstwerk soll, indem es den Schein der Einheit in der Sinnlichkeit hervorruft, Vermittler der vom Verstand zwar definierten aber nicht überbrückten Entzweiung sein.¹⁷⁴

Trotzdem negierte Friedrich diese Aufgabe der ästhetischen Ersatzarbeit. In der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) zeigt sich offensichtlich, dass er keinesfalls den Zwiespalt zwischen den Menschen und der Natur zu überbrücken suchte. Für diesen städtischen Wanderer vor dem Abgrund eines Tals ist seine

¹⁷² Ebenda, S. 8. Über die Problematik der »Natur als Freiheitssymbol« stellt Buttlar heraus: »Ebenso bedeutsam aber war, daß die Aufklärung ihren Naturbegriff unlösbar mit dem Freiheitsgedanken verband. Wo Freiheit aus dem Naturrecht begründet wurde, konnte umgekehrt Natur selbst zum Freiheitssymbol werden«. Von Buttlar, Adrian: *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989, S. 9. Vgl. auch Bättschmann, Oskar: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*, Köln 1989, S. 11-19.

¹⁷³ Hinz 1976, S. 8.

¹⁷⁴ Ebenda, S.10. Zudem zitiert der Autor eine Äußerung von Joachim Ritter, die auch für Friedrichs Verwendung von Landschaft aufschlussreich ist: »In der geschichtlichen Zeit, in welcher die Natur, ihre Kräfte und Stoffe zum ›Objekt‹ der Naturwissenschaften und der auf diese gegründeten technischen Nutzung und Ausbeutung werden, übernehmen es Dichtung und Bildkunst, die gleiche Natur – nicht weniger universal – in ihrer Beziehung auf den empfindenden Menschen aufzufassen ›ästhetisch‹ zu vergegenwärtigen.« Joachim Ritter: *Landschaft – Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963, S. 21.

Entfremdung von der Natur schon definitiv. Im Bild Friedrichs ist die Entfremdung selbst zur Reflektion gelangt.¹⁷⁵ Ferner gewinnt die Bekleidung dieses Mannes nicht als bloßes Städterkostüm, sondern als »Zeittracht« einen Wert, da »der in *seiner* Distanz zur Natur sich offenbarende Konflikt nicht als ein zeitlos immanenter zu neutralisieren, sondern nur als ein konkreter zeitgenössisch-geschichtlicher zu begreifen ist.«¹⁷⁶

Erst dadurch wird die auffallende Darstellung eines städtischen Wanderers in der *Gebirgslandschaft* überzeugend: Die Darstellung der Rückenfigur vor der Ansicht trägt dazu bei, die Seherfahrung der Figur nicht als sekundär, sondern als primär auszudrücken. Diese singuläre Darstellung wirkt aber in der Szene figürlich bescheiden, weswegen die gestalterische Betonung der Figur erforderlich wird. In der oben ausgeführten gestalterischen Analyse ist daher die bunte Bekleidung dieses Städters als eine Art Betonungselement zu verstehen. Aufgrund dieser singulären Darstellung der Rückenfigur könnte die dargestellte Szene als persönliche Erfahrung Friedrichs interpretiert werden, allerdings nicht zwingend.¹⁷⁷ Friedrich müsste aber zugleich unbedingt versucht haben, eine für die Gesellschaft aktuelle Frage zu verdeutlichen,¹⁷⁸ wofür die Rückenfigur das repräsentative Aussehen eines Mitgliedes der Gesellschaft besitzen musste. So kam Friedrich zu dem Entschluss, den Städter zeitgenössisch und

¹⁷⁵ Hinz 1976, S. 8, 11. Schneider behauptet im Unterschied zu Hinz, dass Friedrich in seinem Werk die Entfernung des Menschen von der Natur mit dem Wunsch nach der Wiederherstellung ihrer Einheit verbindend darstellt. Schneider, Norbert: *Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*, Darmstadt 1999, S. 191.

¹⁷⁶ Hinz 1976, S. 9.

¹⁷⁷ Von Einem verweist zuerst (1938) darauf, dass diese Rückenfigur ein Selbstbildnis Friedrichs sei. Von Einem 1950, S. 82. Trotzdem bin ich davon überzeugt, dass es sich hier nicht um die Erfahrung Friedrichs, sondern um eine persönliche Erfahrung des Individuums im Allgemeinen von der Natur handelt.

¹⁷⁸ Obwohl jedes Bild eine andere inhaltliche Aussage hat, ist die Interpretation der Rückenfigur als kollektiver Menschenzustand schon in einem anderen Bild angewandt worden. Nach Neidhardt würde die durch eine Rückenfigur in *Mönch am Meer* (1808-10; Abb. 10) dargestellte »Gefährdung nicht nur als individuelles, sondern auch als kollektives Schicksal erlebt«, da das undifferenzierte gesellschaftliche Kollektiv anlässlich des Zusammenbruchs der Religion und seiner Institutionen in den Zustand einer Anarchie entlassen werden würde, die auf den »Abgrund« zujage. Neidhardt, Hans Joachim: *Gefährdung und Geborgenheit. Zur Psychologie der romantischen Landschaft*, in: Kat. *Traum und Wahrheit. Deutsche Romantik aus Museen der DDR*, Kunstmuseum Bern, Bern 1985, S. 32-45, hier S. 40.

modisch auffällig zu kleiden. Damit thematisiert er sowohl persönliche Bekenntnisse als auch einen kollektiven Zustand der Gesellschaft überhaupt.¹⁷⁹

Wegen der Betonung der Auffassung der »Entfernung der Natur« bleibt ein Punkt noch offen: der Regenbogen. Wie kann man dieses Phänomen, das in der Natur nur in einem begrenzten Augenblick erscheint, als Gegenstand der Erfahrung eines städtischen Wanderers verstehen? Nach Börsch-Supan, der dieses Werk als ein persönliches Bekenntnis interpretiert, bedeutet der Regenbogen ein »Zeichen der Versöhnung des Menschen mit Gott«.¹⁸⁰ Obwohl diese traditionelle, religiöse Deutung nicht gänzlich auszuschließen ist,¹⁸¹ darf hier angesichts der weiter oben erörterten Argumente auch eine zeitgenössisch-geschichtliche Auffassung des Regenbogens gewagt werden: Der städtische Wanderer blickt sich zwar um, aber die Konturen des fernen Gebirges, das er eigentlich zu erkennen versucht oder früher erkennen konnte, verwischen sich im Dunkel. Stattdessen fällt ihm ein beinahe überirdischer Regenbogen ins Auge. Unter seiner magischen Strahlung öffnet sich ein dunkles Tal, das unmessbar tief erscheint. Aus dieser Beschreibung kann man drei Elemente herausarbeiten: Eine unklare Grenze der Welt, eine immense Erscheinung über der Welt und einen Abgrund in der Welt. Diese drei Elemente scheinen insgesamt eine starke Affinität zu der modernen, aber schon als *klassisch* anerkannten Transzendentalphilosophie Immanuel Kants zu haben.

¹⁷⁹ Diese männliche Figur ist auch ein Wanderer. Zum Thema des Wanderns in der Literatur und dem Wanderermotiv in der Malerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. Lipp, Wilfried: Der Wanderer. Anmerkungen zu einer Real- und Kunstfigur der Frühmoderne, in: *Natur und Kunst. Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 23, Graz 1987, S.122-145.

¹⁸⁰ Börsch-Supan 1972, S. 48.

¹⁸¹ Der Regenbogen im *Judenfriedhof bei Ouderkerk* ist auch als Versöhnungszeichen religiös interpretiert. Vgl. Kat. *Gemäldegalerie Dresden Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Leipzig 1992, S. 338. Colin J. Bailey sieht den Regenbogen als Erscheinung des Wasserkreislaufs und als Symbol eines neu entstehenden Lebens. Diese Interpretation ist vielleicht auch im Sinne der Auferstehung Christi gemeint: »Our knowledge that it will evaporate and fall again as rain to refresh the earth dispels the apparent pessimism of *Winter* as forcibly as the glimmer of sun in the sky or the hint of an imminent thaw. This implicit promise of new life evokes belief in the resurrection as persuasively as the rainbow silhouetted against the stormclouds in Ruisdael's *Jewish Cemetery*, a motif which Friedrich also occasionally employed, notably in the Essen *Mountain Landscape with a Rainbow*«. Bailey, Colin J.: Religious Symbolism in Caspar David Friedrich, in: *Bulletin of the John Rylands University of Manchester*, vol. 71, no. 3 (1989), German Romanticism, S. 5-20, hier S. 11-12.

Kants erkenntnistheoretische Arbeit gipfelt in der Festlegung der ›Grenze‹ zwischen dem Bereich der Erfahrung und dem Bereich der ›intelligiblen‹ Welt, der Welt des Transzendenten. Seine ›Transzendentalphilosophie‹ ist jene Gestalt der Philosophie, welche – auf jener Grenze reflektierend – nach den Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrung überhaupt fragt.¹⁸²

Wie nach Barbara Rensch-Trill zitiert, war der Ausgangspunkt der »Kritik der reinen Vernunft« die Frage nach der Grenze der Welt. Um die Grenze der Welt festzustellen, muss man ihre Außenseite erkennen. Sie ist jedoch im Verhältnis zur Innenseite inkommensurabel, d. h. für uns unerfahrbar. Die Grenze der Welt kann man nie auf einmal erfahren. Man kann nur seine Welt durch Erfahrungen allmählich erweitern und demgemäß die Grenze seiner Welt feststellen. So sind die unklaren Konturen des Gebirges für den Städter ein physisch wie psychisch noch nicht erfahrener Grenzbereich, der aber im nächsten Moment von ihm erreicht werden kann, um dann erneut auf die nächste Grenze zu treffen.

Der nächste Schwerpunkt dieser Transzendentalphilosophie ist, dass das Dasein Gottes an sich durch die theoretische Betrachtung der Welt niemals bewiesen werden kann. In »Allgemeine Anmerkungen zur Transzendentalen Ästhetik« schrieb Kant, damit der dem Gott angemessene, von den Bedingungen der Zeit und des Raumes unabhängige, Zustand gewährleistet werde, bliebe nichts anders übrig, »wenn man sie [die Bedingungen der Zeit und des Raumes; AS] nicht zu objektiven Formen aller Dinge machen will, als daß man sie zu subjektiven Formen unserer äußeren sowohl als inneren Anschauungsart macht«.¹⁸³ Aufgrund seiner Idee der transzendentalen Idealität der Zeit und des Raumes, besitzt Gott nämlich innerhalb der Welt keinen Platz und keinen Zeitpunkt. Gott transzendiert die Welt.¹⁸⁴ Bei dieser Vorstellung Gottes ist unmittelbar

¹⁸² Rensch-Trill, Barbara: Caspar David Friedrichs Landschaftsbilder auf dem Hintergrund der ästhetischen Theorie Kants, in: *Kunst und Kunsterziehung. Kunstgeschichte und Ästhetik, Festschrift für Ernst Straßener*, hg. v. Winfried Schmidt, Göttingen 1975, S.119-133, hier S. 130.

¹⁸³ Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, 1787, I. Transzendentele Elementarlehre. I. Teil, ›Transzendentele Ästhetik‹ B71-72.

¹⁸⁴ Im dritten Hauptstück ›Das Ideal der reinen Vernunft‹ im zweiten Buch der zweiten Abteilung ›Die transzendentele Dialektik‹ geht es um diese theoretische Unmöglichkeit des Inhaltliche Analyse

einleuchtend, dass seine Existenz nicht beweisbar ist. Genau dieses Dasein, vor dem die menschliche Vernunft stehen bleibt und von Verängstigung erfasst wird, soll des höchsten Wesens Wert sein. Über diesen Schauer der Vernunft schreibt Kant folgendermaßen:

Die unbedingte Notwendigkeit, die wir, als den letzten Träger aller Dinge, so unentbehrlich bedürfen, ist der wahre Abgrund für die menschliche Vernunft. (...) Man kann sich des Gedanken nicht erwehren, man kann ihn aber auch nicht ertragen: daß ein Wesen, welches wir uns auch als das höchste unter allen möglichen vorstellen, gleichsam zu sich selbst sage: Ich bin von Ewigkeit zu Ewigkeit, außer mir ist nichts, ohne das, was bloß durch meinen Willen etwas ist; aber woher bin ich denn? Hier sinkt alles unter uns, und die größte Vollkommenheit, wie die kleinste, schwebt ohne Haltung bloß vor der spekulativen Vernunft, der es nichts kostet, die eine so wie die andere ohne die mindeste Hindernis verschwinden zu lassen¹⁸⁵.

An diesen Gott, den man durch die theoretische Betrachtung der Welt niemals beweisen kann, oder an das höchste Wesen, das die Welt transzendiert, erinnert der Regenbogen der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1). Der Zusammenhang zwischen dem Regenbogen und der übrigen Szene scheint absichtlich unklar. Die Tiefe des Tals entspricht der Höhe des Regenbogens. Die Rückenfigur, ein einziges menschliches Wesen, bleibt vor diesem undurchschaubaren düsteren Tal in einem schmalen Vordergrund. So stellt das Tal unter dem Regenbogen den Abgrund dar, vor dem die Vernunft aufgrund der Unmöglichkeit des Daseinsbeweises stehen bleiben muss. Dieses Tal ist daher nicht die »Schwelle« vor der Unendlichkeit, also die Grenze zwischen Gottesbereich und der irdischen, menschlichen Existenz, wie Otto von Simson meint. Außerdem ist in dieser landschaftlichen Ansicht die irgendwie in eine anschauliche Form substituierte Unendlichkeit keinesfalls dargestellt, die man sonst in der romantischen Landschaft, oft im Horizontbereich, in der »landschaftlichen Ferne«,

Beweises vom Dasein Gottes. Kant, *K. d. r. V.*, Transzendente Elementarlehre. II. Teil. II. Abt., II. Buch, III. Hauptstück »Das Ideal der reinen Vernunft«

¹⁸⁵ Kant, *K. d. r. V.*, Transzendente Elementarlehre. II. Teil, II. Abt., II. Buch, III. Hauptstück, A613/B641.

erkennen kann.¹⁸⁶ Stattdessen *erfährt* der Wanderer in der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (Abb. 1) diese Metaphern, i. e. dass Gott die Welt und die menschliche Vernunft transzendiert, im eigentlichen Moment des *Sehens*. In diesem Punkt unterscheidet sich Friedrichs Bild also ganz deutlich vom allgemeinen romantischen Gedanken, der die Beschreibung der Sehnsucht nach der unerreichbaren Verheißung beinhaltet.

Wie weitreichend Friedrichs Kenntnis über die »Kritik der reinen Vernunft« Kants zum Zeitpunkt des Schaffens der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) war, kann man aus seinem schriftlichen Nachlass nicht entnehmen. In späteren Jahren könnte sich Friedrich durch den Kunsttheoretiker und -historiker Johann Gottlob von Quandt, der bei ihm vermutlich 1820 ein Gemälde in Auftrag gegeben hatte, mit Kants »Theorie des Erhabenen« vertraut gemacht haben. Als anderer Vermittler, der mit Friedrich seit früheren Jahren befreundet gewesen war und Kenntnis von Kants Theorie gehabt haben dürfte, ist die Familie Körner aufzuführen. Der Vater Christian Gottfried Körner war ein enger Bekannter Friedrich Schillers, und der Sohn Theodor Körner war ein guter Freund Friedrichs.¹⁸⁷ Aufgrund des Belegmangels bezüglich Friedrichs Kant-Rezeption sollte man nur behutsame Schlussfolgerungen ziehen: Der für den Zeitgeist sensible Künstler wurde in einer kultivierten Gesellschaft (wohl) dazu angeregt, einen philosophischen Gedanken in seinem Werk einzuflechten. Dies führte zu dem Ergebnis, dass ein Aspekt der kantischen Philosophie, also der Gedanke der »Grenze der Welt« – sei es bewusst, sei es unbewusst – in der *Gebirgslandschaft* künstlerisch zur Wiedergabe kam.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Über den romantischen Begriff von der Weite in der landschaftlichen Darstellung schreibt Koschorke: »Daß die landschaftliche Ferne die Ferne Gottes in sich aufnimmt und schließlich substituiert, macht sie zur räumlichen Repräsentanz einer unnennbar gewordenen, alles positiv Identifizierbare übersteigenden Verheißung«. Koschorke, Albrecht: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt am Main 1990, S. 173-193, Zit. von S. 181.

¹⁸⁷ Grave 2001, S. 52, 85ff. Allerdings hatte er z.B. ausreichend Einblick in die theologische und philosophische Lehre Friedrich Schleiermachers, um von dessen Ideen in »Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern« aus bezüglich des *Mönchs am Meer* (1808-10: Abb. 10) beeinflusst worden zu sein. Busch 2003, S. 74-76.

¹⁸⁸ Über die Beziehung zwischen der kantischen Philosophie und dem Werk Friedrichs ist die Ansicht Ransch-Trills aufschlussreich: »Wenn man sich überhaupt gestatten will, in Friedrichs Malereien ›Symbole‹ zu entdecken, so könnte man versucht sein, diese kantische ›Grenze‹ aus seinen Bildern herauszuinterpretieren.« Ransch-Trill 1975, S. 131.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die Rückenfigur im Bild *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) ist gestalterisch wie auch inhaltlich der wichtigste Bestandteil des Bildes. Sie steht dem Regenbogen als Flächenfigur gleichrangig gegenüber, und erzeugt mit diesem zusammen eine abwechselnd räumlich und flächenhaft erscheinende Szene. Diese Konkurrenz zwischen Raum und Fläche, anders gesagt, zwischen Figur und Grund verkörpert zugleich das inhaltliche Hauptmotiv des Bildes: Die Grenzerfahrung und Grenzerweiterung der Welt des Individuums, die nicht endlich ist und stets aufs Neue definiert werden muss. Die Rückenfigur, der städtisch bekleidete Wanderer unter dem Regenbogen, exemplifiziert eine Naturanschauung – vermittelt durch die Erfahrung eines bestimmten Gefühls – die nur von einem von der Natur entfremdeten, modernen Menschen nachvollzogen werden kann. In der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* sieht man schließlich durch die neue Rückenfigur die neue, individuelle Weltanschauung, die damals Friedrichs Zeitgenossen im Umbruch teilten.

Kapitel II: *Frau in der Morgensonne*

Forschungsgeschichte

Das Bild *Frau in der Morgensonne*¹⁸⁹ (um 1818: Abb. 21), das sich heute neben *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810) im Folkwang Museum Essen befindet, zählt zu den kleinsten Werken Friedrichs. Dennoch ist das Verhältnis von Bildfläche zur Größe der menschlichen Rückenfigur erheblich gesteigert gegenüber anderen Werken und das Bild nimmt somit einen markanten Platz im Oeuvre des Künstlers ein. In der Tat ist diese weibliche Rückenfigur hinsichtlich ihrer Dominanz im Bild jener monumentalen, männlichen Rückenfigur in dem Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* in der Hamburger Kunsthalle (um 1818: Abb. 22), das vermutlich unmittelbar nach dem Werk in Essen geschaffen wurde, überlegen.¹⁹⁰ Obwohl dieses Werk wegen seiner *Radikalität* in der modernen Friedrich-Forschung oftmals Beachtung fand, existieren darüber keine zeitgenössischen Beschreibungen oder Äußerungen. Bei der dargestellten Frau handelt es sich höchstwahrscheinlich um Caroline, die Frau des Malers. Da sie sich allerdings als vollkommene Rückenfigur ihre Anonymität bewahrt, wird die symbolische oder abstrakte Seite des Bildinhalts nachdrücklicher betont. In diesem Kapitel ist daher zu untersuchen, welche symbolische, also sozialgeschichtliche oder philosophische, und zuletzt persönliche Bedeutung mit dem einfachen und dennoch innovativen Charakteristikum der Bildkomposition verbunden ist.

Das Bild zeigt eine klare Gestaltung: Im Vordergrund steht eine Frau als Rückenfigur, vom Mittelgrund zum Hintergrund dehnt sich eine sanft hügelige Landschaft aus. Sie endet ganz hinten in einer Bergkette. Hinter dieser Bergkette strahlt die auf- bzw.

¹⁸⁹ Das Gemälde ist unter verschiedenen Titeln bekannt. Im Werkverzeichnis von Börsch-Supan/Jähniß 1973 ist es unter dem Titel *Frau vor der untergehenden Sonne* verzeichnet, bei A. Aubert (1905) als *Sonnenaufgang*, bei G. H. Hartlaub (1941) als *Morgenlicht*. In meiner Arbeit verwende ich durchgehend den Titel *Frau in der Morgensonne*. Börsch-Supan, Helmut/Jähniß, Karl Wilhelm: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat. 249, S. 348.

¹⁹⁰ Ebenda.

untergehende Sonne; es herrscht Dämmerung. Am Himmel gibt es keine Wolken, das gold-orangefarbene Licht erfüllt den Himmelbereich, der mehr als die Hälfte der Bildfläche einnimmt. Der Erdbereich hingegen ist dunkel. Alle Gegenstände verlieren ihre Farbe und verschmelzen mit den braun-dunkelgrünen Tönen. Die aus diesem Bereich herausragende Frau erscheint als Silhouette im dunklen, blauen Kleid. Die Farbe und die eher zackige Kontur – inklusive des spitzen Haarschmuckes – verbinden sich organisch mit der Felsen- und Grasstruktur des Vordergrundes. Die Haltung mit den leicht ausgebreiteten Armen und dem einer Krone ähnelnden Haarschmuck erinnern an antike Göttinnen bzw. Marienbilder. Die Frau steht der Landschaft und der Sonne gegenüber auf einem Weg, der aber nirgendwohin zu führen scheint. Aufgrund dieser besonderen Position, lässt die weibliche Rückenfigur einen symbolischen Inhalt in diesem Bild vermuten.

Vermutlich ist die Offensichtlichkeit der symbolischen Aussagekraft des Bildes der Grund dafür, dass sich in früheren Auseinandersetzungen mit dem Werk Friedrichs zu diesem Bild nur flüchtige Beschreibungen finden. Bemerkenswert in solchen Forschungen ist allein die unterschiedliche Titelangabe. Einigkeit besteht nämlich lediglich über die Dämmerungssituation, nicht aber darüber, ob die Sonne nun auf oder aber unter geht. So entscheiden sich Sauerlandt (1908) und Fischer (1922) für den Sonnenaufgang, Hamman (1914) und Wolfradt (1924) erkennen, allerdings ohne Angabe bestimmter Argumente, darin einen Sonnenuntergang. Da es kaum möglich ist, dies anhand des Gemäldes zu beurteilen, müssen die Entscheidungen für die Titelangaben als rein gefühlsmäßig betrachtet werden.¹⁹¹

Mit Beginn der systematischen Friedrich-Forschung erscheinen auch vertiefte Auseinandersetzungen mit diesem Werk. In seiner Monographie äußert sich von Einem (1938, 1950) über die weibliche Rückenfigur: »Wo sie (Friedrichs Rückenfiguren) sich aber bewegen, *Frau in der Morgensonne*, da sind ihre Bewegungen einfach und groß, von symbolischer Kraft. Das Gegenüber bleibt. Die Gestalten stehen mehr vor als in der

¹⁹¹ Sauerlandt, Max: *Der stille Garten. Deutsche Maler der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Düsseldorf/Leipzig 1908, S. 21; Fischer, Otto: *Caspar David Friedrich. Die romantische Landschaft*, Stuttgart 1922, S. 32; Hamann, Richard: *Die Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Leipzig/Berlin 1914, S. 25; Wolfradt, Willi: *Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik*, Berlin 1924, S. 50.

Landschaft«.¹⁹² Besonders die letzte Bemerkung weist auf einen zentralen Punkt zum Verständnis der Konstruktion dieses Bildes hin. Zudem gilt von Einems Äußerung, dass Friedrichs Rückenfiguren »Vertreter des Kreatürlichen überhaupt« und insofern »nicht nur aus dem Ganzen herausgehoben, ihm sehnsüchtig zugewandt, sondern doch auch Geschöpfe des Ganzen« seien, wohl auch für die Frau vor der Sonne.¹⁹³

Im Vergleich zu von Einem betrachtet G. H. Hartlaub (1941)¹⁹⁴ mehr die Funktion der weiblichen Rückenfigur im Bildganzen. Laut Hartlaub ist allen Naturszenerien Friedrichs »so ein geheimnisvoller *Zug in die unendliche Tiefe* eigen, sein geheimes Drängen zum Horizont und zu dem, was gewissermaßen hinter ihm geahnt wird«.¹⁹⁵ Dieser Drang »des seelischen Suchens« sei vor allem durch die Rückenfigur – gerade wegen ihrer Anonymität und Unpersönlichkeit – ausgedrückt. Damit würden die Rückenfiguren für den Betrachter »nichts anderes sein können als Verkörperungen dieses suchenden Hinaussendens der Seele in die zum Hintergrunde wegfiehende Tiefe«.¹⁹⁶ Zwar seien solche Rückenfiguren »als Blickführer« in den unendlichen Raum keine eigentliche Schöpfung Friedrichs, sie würden sich aber bei ihm von vorhergegangenen Beispielen insbesondere durch ihre religiöse, geistliche Funktion unterscheiden.¹⁹⁷ Obwohl der Autor bezogen auf diese Überzeugung die Rückenfigur Friedrichs im Allgemeinen meint, stellt er sich offensichtlich das Bild *Frau in der Morgensonne*¹⁹⁸ vor, da dies das einzige konkrete Beispiel für seine Argumentation ist.¹⁹⁹

¹⁹² Von Einem, Herbert: *Caspar David Friedrich*, Berlin 1950 (3. Aufl., zuerst 1938), S. 84, 86.

¹⁹³ Ebenda, S. 86. Diese ambivalente Bestimmung der Rückenfigur wird allerdings zum Zwecke der Deutung des *Mönches am Meer* (1808-10: Abb. 10) angeführt.

¹⁹⁴ Hartlaub, Gustav Friedrich: Caspar David Friedrichs Melancholie, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 8 (1941), S. 261-280.

¹⁹⁵ Ebenda, S. 276.

¹⁹⁶ Ebenda.

¹⁹⁷ Ebenda. Die Namen von Albrecht Dürer, Gian Domenico Tiepolo, Jan Luiken werden als die Künstler angeführt, die die Rückenfigur für den oben genannten Zweck gebrauchten, allerdings ohne konkrete Beispielwerke aufzuzeigen.

¹⁹⁸ Dieses Bild wird im Originaltext Hartlaubs *Morgenlicht* genannt.

¹⁹⁹ Die folgenden Sätze wurden wohl auch in Bezug auf dieses Bild geäußert: »[...] so ist bei Friedrich die ganze Natur unter dem Himmelsgewölbe wie eine Kathedrale mit der Achsenrichtung auf die Tiefe, wo diese Welt in eine andere bessere transsubstantiiert. Der Forschungsgeschichte

Erst in den 70er Jahren wurden zwei entscheidende Interpretationen dieses Werkes veröffentlicht. Werner Sumowski (1970)²⁰⁰ weist erstmals bei der Haltung der Frau auf die Gebetpose der »Orantin« hin und sagt dazu: »Der Mensch vor der Landschaft würde also eine Christusbegegnung symbolisieren. Man könnte, A. W. Schlegels Idee vom Leben »als beständigem Abendmahl« aufgreifend, die einsame Naturschau als Kommunion betrachten«.²⁰¹ Als ein diese Kommunionsthese rechtfertigendes Beispiel wird *Frau in der Morgensonne*, also eine Frau »mit der Gebärde einer Orantin«²⁰² angeführt. Helmut Börsch-Supan (1974) erkennt diese Frau erstmals als Friedrichs Frau Caroline.²⁰³ Bezüglich dieses Werks weist er auf einen religiösen Inhalt hin und meint konkret den Todesgedanken:

Die Frau deutet auf die rechts und links am Weg liegenden Felsblöcke als Symbole des Glaubens, der ihr bei der Bedrohung durch den Tod Halt verleiht. Dieser wird durch den plötzlich endenden Weg und die hereinbrechende Nacht versinnbildlicht. Der religiöse Sinn des Bildes wird auch durch die Kirche im Hintergrund angedeutet. Der Berg in der Ferne, dem die Felsen im Vordergrund gleichsam wie Modelle zugehören, ist als Gottessymbol zu verstehen.²⁰⁴

Beschauer des Bildes soll sich im Geiste zu denen gesellen, die als Rückenfiguren vorne in dieser Weltkirche sitzen«. Hartlaub 1941, S. 278.

²⁰⁰ Sumowski, Werner: *Caspar David Friedrich. Studien*, Wiesbaden 1970.

²⁰¹ Ebenda, S. 23; vgl. A. W. Schlegel: *Berliner Vorlesungen. Die Kunstlehre. Kritische Schriften und Briefe*, II, hg. v. E. Lohner, Stuttgart 1963, S. 301. Weiterhin macht Sumowski auf eine mögliche Verbindung Friedrichs zu den Werken A. Oehlenschlägers aufmerksam, die aber bislang nicht belegt ist. Oehlenschläger, A.: *Gedichte*, Stuttgart-Tübingen, 1844 (2. Aufl.). Laut Sumowski hat Oehlenschläger im »Evangelium des Jahres« den Wanderer vor der Stadt als Nikodemus interpretiert.

²⁰² Ebenda.

²⁰³ Börsch-Supan, Helmut: *Caspar David Friedrich*, München 1990. (4. erweiterte u. überarbeitete Aufl., zuerst 1973), S. 114. Börsch-Supan erklärt das häufige Vorkommen und den großen Maßstab der weiblichen Rückenfiguren gegen Ende des zweiten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts mit der Heirat Friedrichs 1818. Dementsprechend hielt der Autor beinahe alle weiblichen Figuren im Werk Friedrichs für seine Frau Caroline. Börsch-Supan führt die gründliche Analyse dieses Werkes unter gestalterischem Aspekt in seiner Dissertation (Börsch-Supan 1960) aus. Diese Analyse wird im folgenden Teil dieses Textes behandelt werden.

²⁰⁴ Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 249, S. 348. Zugleich weist Börsch-Supan auf den Einfluss von Nikolai Abildgaard (1743-1809) auf dieses Bild hin. Dies wird im folgenden Teil dieses Textes behandelt werden. Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 17.

Daher sei die dargestellte Sonne eine untergehende, was seitdem allgemeingültige Ansicht ist. Die Interpretation als »Kommunion« bei Sumowski und Börsch-Supan Interpretation als »Todes-Symbolik« können zwar schwerlich nebeneinander bestehen, sind aber dennoch für jeweils verschiedene Gesichtspunkte der Deutung grundlegend.²⁰⁵

Ebenfalls in den 1970er Jahren setzt der Vergleich von Friedrichs Werken mit denen anderer Künstler ein. Siegmund Holsten (1974) erinnert die Haltung der Frau an eine sich einem Altar nähernden Betende und er meint: »Hierdurch ist sinnfällig, daß das dargestellte Naturschauspiel Gegenstand religiöser Verehrung ist, eine Empfindung, die in unbeholfener Form bereits im 18. Jahrhundert veranschaulicht worden ist«. Als Beispiele dafür dienen ihm ein Kupferstich François Huots (Ende 18. Jahrhundert),²⁰⁶ bei dem die Figur allerdings im Profil erscheint, sowie ein Aquarell William Turners (um 1816/18).²⁰⁷ Im Vergleich dazu wird die kompositorische Neuartigkeit Friedrichs deutlich: »Erstens hat er die Komposition auf die Bildmitte hin ausgerichtet, so daß die Bezeichnung zwischen Menschen und Landschaft zum zentralen Bildinhalt geworden ist, und zweitens hat er den Betrachter hierin eingeschlossen, indem er dessen Blickachse mit jener der dargestellten Figur identifiziert hat«.²⁰⁸

Während Holsten durch den Vergleich mit anderen Werken die Neuartigkeit dieses Werkes akzentuiert, weisen die nachfolgenden Forscher auf solche Beispiele hin, die man als Vorstufe sowie Inspirationsquelle für *Frau in der Morgensonne* sehen könnte.

²⁰⁵ Sumowski und Börsch-Supan stimmen auch bei der Datierung dieses Werkes überein. Ihre Datierung ist ungleich später als die der früheren Forschung. Börsch-Supan folgend wird das Werk derzeit um 1818 datiert. Börsch-Supan/Jähmig 1973, Kat. 249, S. 348. Über den Datierungsverlauf siehe: Kat. *Museum Folkwang Essen. Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts*, bearbeitet von Jutta Held, hg. v. Museum Folkwang Essen, Essen 1971, S. 36; Kat. *Caspar David Friedrich 1774-1840 Kunst um 1800*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1974, S. 222. Übrigens nennt Börsch-Supan dieses Werk *Frau vor der untergehenden Sonne*, während Sumowski es *Frau in der Morgensonne* nennt.

²⁰⁶ François Huot, *Dankgebet an die Ewigkeit* (Ende 18. Jahrhundert), Kupferstich. Abbildung in Katalog Hamburg 1974 (s.o.), S. 41.

²⁰⁷ William Turner, *Warfe-Tal nahe dem Caley-Park* (um 1816/18), Farnley Hall/Yorkshire, Major Le G. G. W. Horton-Fawkes. Abbildung in Katalog Hamburg (wie Anm. 206).

²⁰⁸ Siegmund Holsten in Kat. Hamburg 1974, S. 41.

Jörg Traeger (1979)²⁰⁹ vergleicht dieses Werk mit Philipp Otto Runge (1778-1810) Zeichnung *Fingal* (1805: Abb. 23). Obwohl die wechselseitigen Einflüsse zwischen Runge und Friedrich noch nicht genügend erforscht sind, meint Traeger in seinem Werkverzeichnis Runge (1975),²¹⁰ dass Friedrichs Weg vom Holzschnitt²¹¹ sowie *Zeiten-Zyklus* (1803)²¹² zum *Tetschener Altar* (1807-08: Abb. 5) durch indirekte Kontakte mit Runge begleitet worden sei. Zudem ist bei Runge eine Briefstelle Friedrichs »offenbar aus dem Jahre 1805« überliefert.²¹³ Daher sei die Möglichkeit, dass sich die Bildidee Runge auch in Friedrichs *Morgensonne* unmittelbar widerspiegelt, nicht gänzlich ausgeschlossen.²¹⁴ Gerhard Eimer (1982)²¹⁵ fühlt sich aufgrund der Gestalt der Frau an die Wundmale Christi erinnert und bezieht das Werk auf die Kolossalstatue Bertel Thorvaldsens (1770-1844) für die Kopenhagener Frauenkirche (1821: Abb. 24).²¹⁶ Laut Eimer sollte die Gestaltung der Statue kurz nach der Entstehung der *Morgensonne* Friedrichs (um 1818: Abb. 21) endgültig formuliert worden sein. Der Invitationsgestus der Statue dürfte Friedrich durch einen dänischen Freund vermittelt worden sein, und diese Person könnte »den Maler zu einer Umkehrung von Subjekt und Objekt« veranlasst haben.²¹⁷

²⁰⁹ Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich, in: *Runge. Fragen und Antworten. Ein Symposium der Hamburger Kunsthalle*, hg. v. der Hamburger Kunsthalle, Vorwort Werner Hofmann, München 1979, S. 96-114.

²¹⁰ Traeger, Jörg: *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, München 1975.

²¹¹ Traeger meint die folgenden Werke: Caspar David Friedrich, *Frau mit Spinnennetz zwischen kahlen Bäumen* (um 1801/02), Holzschnitt, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett; Caspar David Friedrich, *Frau am Abgrund* (um 1801/02: Abb. 3).

²¹² Caspar David Friedrich, *Jahreszeiten-Tageszeiten-Lebensalterzyklus* [Zyklus Ehlers] (1803: Abb. 94-I, II, III, IV).

²¹³ Traeger 1975, S. 182.

²¹⁴ Traeger bemerkte auch Friedrichs wahrscheinliche Übernahme der Licht- und Farbentheorie Runge in Bildern Friedrichs seit 1810. Als eines dieser Werke führte Traeger *Frau in der Morgensonne* an. Traeger 1975, S. 183 und Anm. 564.

²¹⁵ Eimer, Gerhard: *Caspar David Friedrich. Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich*, Frankfurt am Main 1982.

²¹⁶ Ebenda, S. 169-176. Eimer bezeichnet dieses Werk nicht mit einem bestimmten Titel, sondern benutzt die Umschreibung »Gemälde in Essen«.

²¹⁷ Ebenda, S. 175. Als Persönlichkeit, die Friedrich von dänischer Seite beeinflusste, führte Eimer den mit ihm befreundeten Theologieprofessor Koethe an, obwohl beide um 1818 längst keinen Umgang mehr miteinander pflegen. Eimer vermutet: »Als neues Inzitant dürfte die Vermittlung des Invitationsgestus durch die dänischen Freunde hinzugestoßen sein«.

In den 90er Jahren erschienen im Gegensatz zu den normierten Interpretationen der 70er Jahre andere Auffassungen. Joseph Leo Koerner (1998)²¹⁸ bezieht die weibliche Rückenfigur in *Frau in der Morgensonne*²¹⁹ wie Eimer (1982) auf Christus, jedoch durch den Vergleich dieses Werks mit Friedrichs *Tetschener Altar* (1807-08: Abb. 5). Dort steht ein Kreuz mit einer Christusstatue der Sonne gegenüber. Darauf verweisend meint Koerner, dass die weibliche Figur in der *Morgensonne* »die radikal vermittelte Position des Körpers des strebenden Christus einnimmt«. Wesentlicher ist bei Koerner aber seine Deutung dieser Figur »als Mutter eines noch nicht geborenen Kindes«.²²⁰ Der Autor sieht diese Figur wie Börsch-Supan (1974) als Friedrichs Frau Caroline und weist zudem auf die Bedeutung der Sonnendarstellung im Hintergrund hin. Die strahlende Sonne interpretiert auch er als das Emblem des Königs Gustav IV. Adolf von Schweden, wie es bereits zuvor in Interpretationen des *Tetschener Altars* vorgenommen worden ist.²²¹ Gustav IV. Adolf wäre für Friedrich eine letzte Hoffnung gegen die Napoleonische Besetzung, und das Emblem »seines Königs«²²² erhalte Caroline im Bild. Daher sollte dieses »Hoffnungsverheißer für Friedrich« im Erstgeborenen Carolines, der ebenfalls den Namen Gustav Adolf erhalten sollte, »wiederaufleben«.²²³

²¹⁸ Koerner, Joseph Leo: *Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt*, aus dem Engl. v. Christiane Spelsberg, München 1998 (zuerst engl. 1990).

²¹⁹ Im Text von Koerner wird dieses Werk *Frau vor der untergehenden Sonne* genannt.

²²⁰ Koerner 1998, S. 267.

²²¹ Reitharová, Eva/Sumowski, Werner: Beiträge zu Caspar David Friedrich, in: *Pantheon* 35 (1977), S.41-50; Donat de Chapeaurouge: Bemerkungen zu C. D. Friedrichs *Tetschener Altar*, in: *Pantheon* 39 (1981), S. 50-55, bes. S. 51, Anm. 7; Eimer, Gerhard: *Caspar David Friedrich. Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich*, Frankfurt am Main 1982, S. 106ff.; Schmied, Wieland: *Caspar David Friedrich*, Köln 1992 (4. Aufl. und Sonderausgabe, zuerst 1975), S. 58.

²²² Theresia Anna Maria Gräfin von Brühl schrieb an ihren Verlobten Franz Anton Graf von Thun (die beiden sind letztendlich die Besitzer des *Tetschener Altars* geworden), als der Handel mit Friedrich um den *Tetschener Altar* beinahe ein Misserfolg geworden wäre: »Das schöne Kreuz ist leider! nicht zu haben! der brave Norde [Friedrich; AS] hat es seinem Könige verehrt, und obwohl er keine Gelegenheit hat es ihm zukommen zu lassen, [...] so will er es doch nicht geben«. Den Ausdruck »seinen König« identifizieren Eva Reitharová und Werner Sumowski als »zweifellos« bezogen auf Gustav IV. Adolf von Schweden, da Friedrich »als Pommer schwedischer Untertan« gewesen war. Reitharová/Sumowski 1977, S. 41-50, bes. S. 43-44, vgl. auch S. 49, Anm. 27. Fernerhin verweist Karl-Ludwig Hoch auf diese Identifikation aufgrund des gemeinsamen lutherischen Glaubens Friedrichs und des Königs. Hoch, Karl-Ludwig: Der so genannte *Tetschener Altar* Caspar David Friedrichs, in: *Pantheon*, v. 39 (1981), S. 322-326, bes. S. 325.

²²³ Koerner 1998, S. 267. Jedoch war sein im Jahr 1819 geborenes, erstes Kind eine Tochter.

Daraus stammt die Idee, dass hier die Mutter- oder Schwangerschaft Carolines dargestellt ist. Dies ist die bisher einzige Auffassung, die mit dem Geschlecht der Hauptfigur zu tun hat.

Diese weibliche Figur steht einerseits der Sonne gegenüber, andererseits versteckt sie die Sonne gerade vor den Augen des Betrachters. Diese Verborgenheit dieses Teils der Landschaft vor der Rückenfigur deutet Ewelina Rzucidlo (1998) als eine Bildwirkung, die »Transparenz« ermögliche.²²⁴ Die großformatigen Rückenfiguren, zu denen auch die *Frau in der Morgensonne*²²⁵ gehört,²²⁶ seien »wie ein Schleier, denn sie verdecken nicht das Ganze, sondern nur ein Fragment, sie verhüllen also«. Trotzdem zeige sich der verhüllte Gegenstand in der Gestalt der Rückenfigur, sowie in der Relation der Figur zu ihrer Umgebung. Dadurch werde die Neugier des Betrachters geweckt, und am Ende werde dem Betrachter das Enthüllen, also »die Entdeckung des Göttlichen in der Landschaft« ermöglicht. Daraus resultiere, dass die Rückenfigur des betreffenden Bildes eine »»scheinbare« Transparenz«erwirkt.²²⁷

Der Forschungsdiskurs macht deutlich, dass es bei *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) um folgende Faktoren geht: die großformatige Rückenfigur, ihre Konfrontation mit der Sonne in der Dämmerung sowie mit der umgebenden Landschaft, deren Verborgenheit durch die Rückenfigur und schließlich um das weibliche Geschlecht der Figur. Diese Faktoren entscheiden den Gehalt des Bildes und sind zugleich wesentliche, zu dessen Gestaltung beitragende Bestandteile. Daher möchte ich das gestalterische Charakteristikum dieses Werkes in seinem Entstehungsprozess erörtern, bevor ich mich gemäß den oben genannten Interpretationen mit dem Inhalt auseinandersetze. Den Ausgangspunkt bildet auch hier wiederum die Rückenfigur. Einerseits verbindet sie das in diesem Kapitel zu besprechende Gemälde mit *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810. Abb. 1), andererseits zeigt sie eine neue Entwicklung in der Kunst Friedrichs auf.

²²⁴ Rzucidlo, Ewelina: *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung – von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*, Diss., Münster 1998.

²²⁵ Im Text von Rzucidlo wird dieses Werk *Frau vor der untergehende Sonne* genannt.

²²⁶ Rzucidlo 1998, S. 173. Dabei werden auch *Frau am Fenster* und *Wanderer über dem Nebelmeer* angeführt.

²²⁷ Ebenda.

Gestalterische Analyse

Hinsichtlich der Bildkonstruktion von *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) weist Börsch-Supan (1960)²²⁸ auf die symmetrischen und asymmetrischen Motivanordnungen sowie die Gegenüberstellung des vorderen und hinteren Bildbereichs hin. Seine Beschreibung bestimmt den späteren Standpunkt der Forschung:

Es gibt in dem Gemälde zwei symmetrische Formen: die Frau und das Strahlenbündel der Sonne. Beide sind durch eine gemeinsame Symmetrieachse aufeinander bezogen. Zudem ergänzen die ausgebreiteten Arme der Frau und ihr Unterkörper den Strahlenfächer der Sonne nach unten und lassen Frau und Sonne als einheitliche Figur erscheinen. Andererseits bleibt aber in dieser Einheit die größte Gegensätzlichkeit bestehen; während die Sonne aus der Tiefe hervorstrahlt, dringt der Blick der Frau in die Tiefe hinein; das Nächste und das Fernste, das Dunkelste und das Hellste, das fest Umrissene und in sich Gesammelte und die Grenzen Auflösende und Verströmende sind zusammengebracht.²²⁹

Darüber hinaus würde nach Börsch-Supan in diesem Bild ein Konflikt zwischen den einzelnen Motiven und einer neuen Raumvorstellung bestehen:

[...], da das einzelne Ding einmal bedeutungsvoll und Träger eines Gedankens sein soll, dann aber zugleich der Freiraum in seiner unendlichen Weite entfaltet werden soll, in die sich das einzelne Ding verliert.²³⁰

Die Auflösung erklärt er dann so, dass die Dinge dieses Bildes auf Kosten der Binnenzeichnung und Farbigkeit, d. h. ihrer Dinglichkeit, Flächenformen geworden sind, wodurch der Konflikt zweier gegensätzlicher Ziele vermieden werden kann. Hierbei handelt es sich um die Platzierung der großen dunklen Silhouette vor einer Lichtquelle sowie um die ungebrochene Fortführung des Raumes vom Vordergrund bis

²²⁸ Börsch-Supan, Helmut: *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, Diss., München 1960.

²²⁹ Ebenda, S. 28.

²³⁰ Ebenda, S. 45.

zum Hintergrund. Nach Börsch-Supan sollte man also die Anordnung der Rückenfigur im Bildzentrum, die in sich verflochtene symmetrische Gesamtkomposition, die Platzierung der raumgreifenden, silhouettenhaften Form und die Kontinuität der Landschaft beachten. Es bleibt jedoch zunächst zu prüfen, ob diese vier Kriterien für die Bildanalyse überhaupt angemessen sind.

Wie auch Börsch-Supan betont, liegt es nahe, dass das Bild als Darstellung der Sonne in der Dämmerung thematisch in Zusammenhang mit dem *Tetschener Altar* (1807-08: Abb. 5) steht.²³¹ Dort ist eine felsige Bergkuppe dargestellt, auf welcher ein Kreuz mit einer Christstatue steht. Dahinter geht die Sonne unter, die hellen Strahlenbündel strahlen dem Himmel, der von rosarot leuchtenden Wolken verhüllt ist, entgegen. Motivisch ist die Verwendung von Strahlenbündel, Felsen (Steine) und silhouettenhaftem Gegenstand im Vordergrund der *Frau in der Morgensonne* verwandt. Auch die Verwendung von Gold und Orange als Farben des Himmels erinnert an den *Tetschener Altar*. Dennoch ist offensichtlich, dass diese Beziehung beider Werke lediglich motivischer Natur ist. Trotz aller motivischen Affinität zeigen sie vollkommen unterschiedliche Bildkompositionen. Zum einen fehlt im *Tetschener Altar* der Mittelgrund, zum anderen bleibt die Konstruktion des Vorder- und Hintergrundes unverständlich, es fehlt ein fließender Übergang der Gründe. Dagegen sind die landschaftlichen Gründe in der *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) sorgfältig und detailliert ausgearbeitet. Vom Vordergrund bis zum Hintergrund dehnt sich der Grund in einem Zug ohne Abbruch oder Sprung aus. Diese Grundlage bestimmt den Standpunkt des Betrachters. Der *Tetschener Altar* dagegen bietet dem Betrachter keinen Platz. Um das Kreuz und die Bergkuppe in Augenhöhe zu erfassen, müsste er sozusagen vor dem Bild in der Luft schweben. Im Unterschied dazu scheint der Betrachterstandort bei der *Frau in der Morgensonne* klar definiert, man empfindet ihn jedoch hinter der dominierenden Figur als beengt. Darüber hinaus sind auch die beiden Symmetrie-Systeme unterschiedlich. Im *Tetschener Altar* sind mehrere Symmetrieformen zu erkennen, die jedoch nicht auf einer Achse erscheinen. Die zwei Tannen am vorderen Rand, das Kreuz und die Felsstücke unterhalb, sowie die Tannen dahinter, die Strahlenbündel der Sonne, die Wolkenstreifen im Himmel, alle Symmetrien sind nach

²³¹ Börsch-Supan/Jähnig 1973, Kat. 249, S. 348.

rechts und links versetzt geordnet. Dagegen gibt es in der *Frau in der Morgensonne* nur eine einzige Symmetrieachse, nämlich die Körper- und Armhaltung der Frau. Vergleicht man den Strahlenfächer der Sonne in beiden Werken, so ist es offensichtlich, dass er in der *Frau in der Morgensonne* keine symmetrische Form zeigt.²³² Daher ist die Vorstellung Börsch-Supans, dass die Symmetriegefüge der Frau und der Sonne einander in der Bildmitte gegenüberstehen, nicht akzeptabel. Bedeutsamer ist, dass diese weibliche Rückenfigur genau auf der senkrechten Mittelachse des Bildes angeordnet ist. Durch diese Akzentuierung der Mittelachse tritt in der querformatigen Komposition die Singularität der symmetrischen Anlage besonders auffällig zutage und zugleich bildet diese Mittel- sowie Symmetrieachse ein Gegengewicht zu der horizontalen Achse, die Himmel und Landschaft symmetrisch teilt. So entsteht eine zentrale Kreuzstruktur als Grundprinzip des Bildaufbaus, während der *Tetschener Altar* aus einer Ansammlung von Symmetrien besteht.

Weiter verweist Börsch-Supan auf den Vergleich mit dem Bild *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1). Dieser Vergleich ist zwar letztendlich korrekt, aber nicht, wie er meint, der »streng symmetrischen Komposition« beider Bilder wegen,²³³ sondern vor allem aufgrund der zentralen Betonung der Bildmittelachse. Darüber hinaus wird dieser Vergleich erst aufschlussreich, wenn man die Anwendung der Flächenfigur als gemeinsamen Bestandteil beider Bilder erkennt. Wie bereits in Kapitel I festgestellt, fungiert das Regenbogenmotiv in den *Gebirgslandschaft* als Flächenfigur. Es ist diese »Flächenfigur«,²³⁴ die die perspektivische Ausdehnung des Raumes verhindert. Die Regenbogen-Flächenfigur erscheint mit der Wanderer-Rückenfigur kombiniert und bringt die Blickbewegung des Betrachtes in die Tiefe des Bildraumes, der durch die Rückenfigur erzeugt wird, zum Abschluss. Dadurch entsteht im Bild die Konkurrenz zwischen Raum und Fläche, zwischen der in die Tiefe dringende Bewegung und dem

²³² Dementsprechend kann ich die folgende Beschreibung Börsch-Supans auch nicht billigen: »Die übrigen Gegenstände im Bild sind, je näher sie sich dem einen oder dem anderen Pol [die Pole der Symmetrien, nämlich die Frau und das Strahlenbündel der Sonne; AS] befinden, desto mehr in diese Symmetrie einbezogen. Das Stück Weg und die Felsblöcke im Vordergrund nehmen noch teil an der Symmetrie der Frauengestalt, wie sich auch der hinterste Bergzug der Symmetrie des Strahlenkreises eingliedert«. Börsch-Supan 1960, S. 28.

²³³ Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 249, S. 348.

²³⁴ Dieser Begriff ist zunächst im Sinne Börsch-Supans zu verstehen. Vgl. Börsch-Supan 1960, S. 20-39. Die genauere Bedeutung wird aber im folgenden Teil des Textes erklärt werden.

sich auf der Bildoberfläche haltenden Stillstand. Diese beiden bedeutsamsten Gestaltungskriterien der *Gebirgslandschaft* vereinigen sich nun in *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) in der weibliche Rückenfigur. Genau diese duale Funktion der Rückenfigur muss man als gestalterischen Kern dieses Bildes betrachten.

Daraus folgt, dass die oben genannten kompositorischen Merkmale für das Gemälde *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) anders als bisher beschrieben werden müssen: In diesem Bild findet sich nicht mehr eine verflochtene Symmetrie, sondern dominiert eine klare Betonung der Mittelachse. Die groß und silhouettenhaft erscheinende weibliche Rückenfigur ist Flächenfigur. Die ungebrochene Fortführung der Landschaft ist als Gegenkonstruktion zur raumverhindernden Flächenfigur zu sehen. Schließlich ist die Bildkonstruktion bei der *Frau in der Morgensonne* durch die Mittelachsenbetonung und Anwendung der Rückenfigur als Flächenfigur markiert. Die Entstehung und Entwicklung dieser zwei Aspekte im Werk Friedrichs soll daher als nächstes untersucht werden. Zuerst ist dabei die Mittelachsenbetonung zu betrachten, die bei Friedrich oft mit dem Symmetriebegriff verbunden ist.

In der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (um 1810: Abb. 1) wird die Mittelachsenbetonung durch die systematische Überschneidung der einzelnen, das Bild bestimmenden Symmetrieachsen erzeugt. Zunächst markieren die zwei klar symmetrisch gestalteten Motive, der Regenbogen und der mittlere Berg, ihre Symmetrieachse und zugleich die Mittelachse des Bildes mit ihren Spitzen. Zu dieser Achse gehören noch mehrere Seitengefüge der Symmetrie, nämlich die zwei Felsen, zwei Bäume des Vordergrundes, die von den Seiten zur Mitte hin sanft fallenden Berghänge des Mittelgrundes und am Ende die beinahe waagerechte Bergkette des Hintergrundes. Die auf diese Weise betonte Mittelachse scheint für den Betrachter sozusagen als eine punktierte Linie und in diesem Punkt unterscheidet sie sich von der Mittelachsenbetonung der *Frau in der Morgensonne*. Hier erscheint die Bildmittelachse als reale Linie, da sie von einem einzigen, absichtvoll auf die Bildmittelachse angestellten Motiv – der weiblichen Rückenfigur – formiert wird. Das Motiv fungiert somit als Mittelachse der eigenen symmetrischen Gestalt, während es selbst die Mittelachse des Bildes markiert.

Dieses Gestaltungsprinzip erscheint in Friedrichs Werk erstmals in der *Winterlandschaft mit Kirche* (1811: Abb. 26). In diesem Bild ist ein von Schnee bedecktes, hügeliges Feld dargestellt. Im Mittelgrund gruppieren sich in aufsteigender Form drei Tannen und zwei Felsen zu zwei ungleichen Gruppen. Neben dem rechten Felsen sitzt ein Mann und lehnt sich mit seinem Rücken an. Seine Wanderstöcke sind im Vordergrund verstreut, er betet zu einem Kruzifix, das am Fuß der vorderen Tannengruppe steht. Im Hintergrund steigt schemenhaft im Nebel eine Kirche auf, deren Eingangstor allerdings deutlich zu erkennen ist. Die Mittelachse dieses Bildes wird von der mittleren Tanne genau markiert. Zwar erreicht sie nur die Hälfte der Bildhöhe, doch wird sie von dem symmetrischen Seitengefüge unterstützt: Die rechte, im Bild höchste Tanne findet ihren figürlichen Gegenpol in den Umrissen der fernen Kirche. Die emporragenden Turmspitzen der Kirche und die gerade gewachsene Baumkrone der Tanne scheinen beinahe den oberen Bildrand zu erreichen. Die vertikale, in den Raum gedrehte *Rahmung* der Symmetrieachse lässt diese in der Wahrnehmung des Betrachters gleichsam *ansteigen*. Mit raffinierten kompositorischen Gestaltungskriterien bewirkt Friedrich eine subtile imaginäre gestaltende Einbeziehung des Betrachters.

In voller Wirkung sichtbar und betont wird die Mittelachse im Bild *Kruzifix im Tannenwald* (1812: Abb. 27). Auf diesem Bild sieht man ähnliche Motive wie in der *Winterlandschaft mit Kirche* (Abb. 26). In der Szene befindet sich ein Kruzifix in der Mitte einer bewaldeten Umgebung. Die vorderen Bodenansätze und die hinteren Aufstiege an beiden Seiten verraten, dass es sich hier wohl um eine Talsohle handelt. Zwischen den mittleren Felsblöcken steht das Kruzifix, an dessen Fuß eine Quelle entspringt. Während in dieser vorderen Zone die kahlen, abgestorbenen Büsche auffallend sind, ragen in der hinteren Zone grüne Tannen empor. In der Mitte der Bäume erscheint eine Kirche, deren Turmspitzen von Nebel verschleiert sind. Die Kirche, die genau hinter dem Kruzifix aufragt, verlängert es dadurch in die Vertikale. Diese lineare, sichtbare Mittelachse des Bildes wird zudem dadurch mehrfach betont, dass sich die restlichen Bildmotive symmetrisch um sie gruppieren. Diese Symmetrieordnung ist sowohl horizontal als auch vertikal: In der vorderen Zone sind um das Kruzifix von innen her die Felsblöcke, die vorderen Bodenansätze und die hinteren Abstiege symmetrisch gestaltet. Diese horizontale Symmetriereihe wandelt sich zugleich in die Vertikale, da die von ihr markierten Höhen jeweils unterschiedlich

Gestalterische Analyse

sind. Dasselbe Phänomen ist in der hinteren Zone zu beobachten. Das Kruzifix, und in seiner Verlängerung die Kirchenfassade sind von den paarweise angeordneten, unterschiedlich hohen Bäumen flankiert. Zudem greifen die Felsblöcke, Aufstiege und Bäume in verschiedenen Schichten des Bildraumes über, so dass die Kruzifix-Kirche-Linie auch tiefenräumlich als Symmetrieachse wirkt und als Bildmittelachse dominiert.²³⁵

In der *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) scheint Friedrich die bis dahin bevorzugte Mittelachsenbetonung durch komplexe Symmetriegestaltung aufzugeben. Vergleicht man dieses Bild mit dem *Kruzifix im Tannenwald* (1812: Abb. 27), so lässt sich in der *Frau in der Morgensonne* keine Symmetrie, außer der Körpergestalt der weiblichen Figur erkennen. Statt mehrerer Achse-Symmetrie-Komplexe erscheint hier eine einfache, deutlich betonte Mittelachse des Bildes, die nicht von anderen Motiven, sondern nur von einer menschlichen Figur gestaltet wird. Warum Friedrich hier kein symmetrisches Seitengefüge gestaltete, erklärt sich durch die Anwendung der Flächenfigur. Bevor man sich aber mit dieser Frage ausführlich auseinandersetzt, sollte man zuerst genauer untersuchen, wie die Flächenfigur bei Friedrich entstand, und sich entwickelte.

Der wesentliche Charakter der Flächenfigur besteht meines Erachtens in ihrer Wirkung auf die Tiefendimension des Bildes. Wo auch immer diese Figur sich im Bildraum befindet, erzeugt sie eine *flache Stelle* im Raum und treibt deren Umgebung ebenfalls in die Zweidimensionalität. Dadurch hebt sie die Räumlichkeit des Bildes auf und verleiht dem Bild zugleich höhere Spannung in der Betrachtung. Die Flächenfigur wirkt also als Begründerin einer flachen Bildansicht, so als ob alle Motive nicht hintereinander, sondern bloß nebeneinander erscheinen würden. Allerdings bedarf es dazu einiger Voraussetzungen. So braucht die Figur eine ausreichende Größe im Vergleich zur Bildfläche und ihre Affinität zur Bildfläche muss gestalterisch (eine der Bildform ähnliche Form) oder farblich (monochrom oder als Silhouette) unterstützt sein.

Diese Raum löschende Wirkung der Flächenfigur tritt am besten hervor, wenn sie sich vor einem sich ausdehnenden Tiefenraum positioniert. Dies ist im Werk *Böhmische*

²³⁵ Vgl. die Gestaltungserklärung von Börsch-Supan: Börsch-Supan 1960, S. 27-28.

Landschaft (1808: Abb. 28) erkennbar. Auf dem Bild ist eine stille Abendlandschaft in Böhmen zu sehen. Der wellige Vordergrund, der hügelige Mittelgrund und der bergige Hintergrund sind im Grundton des Bodens jeweils verschieden und regelrecht staffiert. Die höchste Bergspitze markiert genau die Bildmitte, darunter sind zwei große Bäume sowie zwei junge Bäume symmetrisch angeordnet. Diese beiden großen, aber volumenlos dargestellten mittlere Bäume fungieren als Flächenfigur.²³⁶ Ihre Affinität zur Fläche ist durch die klaren Konturen und die beinahe silhouettenhafte Dunkelfarbigkeit offensichtlich, sie tauchen vor dem Betrachter als Flächenfigur auf der Bildfläche auf. Die sie umgebenden Motive wie der Waldsaum, der Hügelzug und die Kontur eines niedrigen Berges wandeln sich aufgrund der Existenz der Bäume in Streifenmuster. Die hintereinander gestaffelte Anordnung der Motive wird hier zu einem Untereinander in einer Bildebene. Außerdem neigt die verhältnismäßig kontrastreiche schwarze Farbe der Flächenfigur dazu, die Form und Körperlichkeit der anderen Motive zu zerschneiden. Folglich scheinen die umgebenden Motive zu einem gegenstandlosen Muster geworden zu sein. Dies hindert den Betrachter am Begreifen der Räumlichkeit des Bildes. In der Tat, versteckt man diese Bäume mit den Fingern vor den Augen, so erkennt man besser die Ausdehnung der Landschaft. Allerdings ist die Landschaft dieses Bildes auch dann nicht gänzlich kontinuierlich: Die Anschlussstelle des jeweiligen landschaftlichen Grundes bleibt dem Betrachter verborgen. Zwischen dem Vorder- und dem Mittelgrund grenzt sich der dunkle Waldsaum (man könnte diesen auch als die Flächenfigur bezeichnen) stark ab, und der rechte, niedrige Berg steigt hinter einem Hügel plötzlich auf. Diese Diskontinuität macht den Raum schichtartig und, als ultimatives Ergebnis, flach. Daher ist die Spannung bei der Betrachtung, die aus der Konfrontation von *ungebrochener Fortführung* der Landschaft mit einer raumverhindernden Flächenfigur entstehen soll, gering. Hier üben Landschaft und Flächenfiguren sozusagen gemeinsam eine abflachende Wirkung auf den gesamten Bildraum aus.

Um 1816 begann Friedrich Ansichten am Meer zu malen, und dabei setzte er auch die Flächenfigur ein. Eine raffinierte Darstellung dieser Flächenfigur kann man im Werk

²³⁶ Diese Definition kommt in Börsch-Supans Flächenfigurbegriff nicht vor, da diese Bäume nicht die Grenze des Vordergrundes markieren, welche wohl von einem Waldsaum abgegrenzt ist.

Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang (um 1817: Abb. 29) erkennen. Dieses Bild zeigt einen felsigen Strand, an dem sich zwei männliche Rückenfiguren als Flächenfigur mit flachen Hüten und Mänteln befinden. Der Mond beleuchtet den ganzen Himmel, und durch das Widerspiegeln seines Lichtes erscheinen die Wolken in einer giebelartigen Form. Die zwei Männer bleiben auf den hintersten Felsen stehen, dabei schauen sie wohl den Mondaufgang an. Ihren Standort markiert die tiefste Zone des Vordergrundes. Ihre dunklen Körper stehen in Kontrast zum sich vor ihnen befindenden Meer und dem Himmel. Ihre Schultern liegen auf einer Höhe mit dem Horizont daher erscheinen ihre Köpfe unmittelbar vor dem Himmel. Auf der Bildfläche verbinden sie also vordere Küstenzone und hintere Himmelszone. Wegen dieser auf der Bildfläche klaren Verbindung scheint es, als ob die Himmelszone von der Ebene der beiden Männer aus direkt fortgeführt würde. Der Raum zwischen diesen Flächenfiguren und dem Horizont scheint aufgehoben. Auch der sich bisher in die Tiefe erstreckende Himmel ist nicht mehr ein Raum, sondern eine flache Ebene geworden. Schließlich werden die vordere und die hintere Zone einheitlich flach.

Trotz dieser klaren Funktion der Flächenfiguren und des ihnen gegenübergestellten kontinuierlichen Tiefenraums der Meereslandschaft muss man zugeben, dass im Bild *Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang* (um 1817: Abb. 29) nicht die optimale Wirkung der Flächenfigur erreicht wird. Grund hierfür ist die Leere des Zwischenraumes. Die räumliche Ausdehnung in die Tiefe spürt man erst dann, wenn man im dargestellten Raum mehrere hintereinander gestaffelte Gegenstände erkennt. In den *Zwei Männern* erkennt man zwischen den beiden Männern und dem Horizont nichts. So empfindet man den Meeresbereich von Anfang an als nur in geringem Maße tiefen Raum, obwohl die feine Farbwanlung der Wasserfläche den Tiefenzug des Meeres andeutet. Abgesehen von diesem Meeresbereich gibt es in diesem Bild nur wenige Motive, nämlich die Felsen und die Wolken. Nachdem der Tiefenzug des Raumes im Bereich des Bodens an der Grenze des felsigen Vordergrundes ein Ende findet, sollen dann die Wolken des Himmels den Bildraum in die Tiefe ziehen. Trotzdem bewirken die symmetrische Giebelform der oberen Wolken und die Ellipse der Mondscheinbeleuchtung eher das Gegenteil. Sie lassen den Raum des Himmels als eine Fläche erscheinen, obwohl sie wegen ihrer Zugehörigkeit zum Grundmotiv der Szene – als Gegenbegriff zum figurativen Motiv – keine Flächenfiguren sind.

Letztendlich trägt doch alles in diesem Bild dazu bei, Perspektive möglichst zu vermeiden und eine flächige Darstellung zu erreichen. Dies entspricht der Duplizierung der Flächenfigurwirkung. Somit liegt die eigentlich bedeutsame Leistung dieses Bildes in der Verwendung der Rückenfigur als Flächenfigur, und macht es mit der *Frau in der Morgensonne* vergleichbar, obgleich die Figuren blasser und unauffälliger dargestellt sind.²³⁷

Die Ausführungen haben gezeigt, dass bei der Komposition der *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) mit einer bis zum Horizont kontinuierlichen, leicht wechsellvollen und staffierten Landschaft die oben genannten gestalterischen Störungen für die optimale Demonstration der Flächenfigur vermieden wird. Vergleicht man dieses Bild mit der *Böhmischen Landschaft* (1808: Abb. 28), so scheinen beide Landschaften auf den ersten Blick sehr ähnlich zu sein. Jedoch sind die abgrenzenden Linien der landschaftlichen Gründe in der *Böhmischen Landschaft*, etwa Waldsaum und Baumreihe, so scharf konstruiert, dass sie die Bereiche erscheinen lassen, als ob sie hintereinander geschichtet wären. Die Abgrenzungen in der *Frau in der Morgensonne* dagegen sind viel milder. Selbst die Hügelkanten des Mittelgrundes laufen eng aufeinander zu, daher ist es schwer, eine Grenzlinie zu bestimmen. Folglich wird der Blick des Betrachters kontinuierlich in die Tiefe bis zum hintersten Berg geführt, von der Rückenfigur in der Mitte abgesehen. Der nur kontinuierlich, aber ohne Abwechslung und Staffage dargestellte Landschaftsgrund erscheint zudem

²³⁷ Anlässlich dieser Flächenfigur-Wirkung der Himmelserscheinung ist das oben erwähnte Bild *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (um 1810: Abb. 1) zu erwähnen. In diesem Bild funktioniert das Regenbogenmotiv im Himmel als Flächenfigur, und diese Klassifizierung als *Figur* ist wegen der klaren Kontur und des starken farblichen Kontrasts zu seinem Hintergrund grundsätzlich gerechtfertigt. Trotzdem eignet sich dieses Bild bzw. diese Flächenfigur hier nicht für den Vergleich mit *Frau in der Morgensonne* (Abb. 21). Erstens unterscheidet sich diese Regenbogen-Flächenfigur in ihrer Form und Farbe deutlich von der weiblichen Rückenfigur-Flächenfigur in der *Morgensonne*. Zweitens – was viel wichtiger ist – hat dieser Regenbogen keine Landschaftsdarstellung als Raumgliederung wie man sie in der *Böhmischen Landschaft* (1808: Abb. 28) sowie in den *Zwei Männern* (um 1817: Abb. 29) erkennen kann, da in diesem Bild quasi allein die männliche Rückenfigur zur Raumerzeugung beiträgt. Durch diese strenge Funktionstrennung übt die kombinierte Darstellung der Rückenfigur und der Flächenfigur eine starke Wirkung aus. Dagegen sind in der *Morgensonne* die Rückenfigur und die Flächenfigur in einem Motiv vereinigt. Letztlich zeigen diese beiden Bilder zwei gegensätzliche Entscheidungen des Malers, weshalb die *Gebirgslandschaft* bei der Entwicklungsrecherche der *Morgensonne* nicht behandelt werden kann.

zweidimensional und hebt dadurch die Wirkung der Flächenfigur auf. Dies wird auch in *Zwei Männern am Meer bei Mondaufgang* (um 1817: Abb. 29) deutlich, und durch den Vergleich mit diesem Werk wird die notwendige Motivanzahl bei der *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) erkennbar. Die scheinbar natürlich angeordneten Motive wie Büsche, Hügel und Kirchturm tragen zu einer reibungslosen Blickführung des Betrachters in die Tiefe bei. Je besser der Betrachter dadurch die Ausdehnung des Zwischenraumes erkennt, desto mehr wird auch die raumvernichtende Wirkung der Flächenfigur gespürt.

Zieht man nun aber das andere gestalterische Charakteristikum dieses Bildes, nämlich die Betonung der Bildmittelachse, in Betracht, so ist sie für die Flächenfiguren beider oben genannter Vergleichswerke erkennbar. Sie wird jedoch nicht durch eine reale Linie eines Motives, sondern durch die Überschneidung der Achse der symmetrischen Gestalt und der Bildmittelachse ausgeführt. Dies ist vergleichbar mit *Kruzifix im Tannenwald* (1812: Abb. 27), bei dem mehrere Achse-Symmetrie-Komplexe zur Mittelachsenbetonung beitragen. So stellt sich nun erneut die Frage, warum bei der *Morgensonne* kein symmetrisches Seitengefüge gestaltet wurde, sondern nur ein einziges Motiv für die Betonung verwendet wird. Zur Beantwortung kann das bereits besprochene Bild *Winterlandschaft mit Kirche* (1811: Abb. 26) dienen. Der großen Tanne rechts steht als Gegenpol die *Vision* eines Kirchturms gegenüber. Obwohl sich diese beiden Motive in unterschiedlichen Tiefen des Bildraumes befinden, scheinen sie als Pendants auf derselben Ebene dargestellt zu sein. Diese Regulierung der Erscheinungsebenen einzelner Motive geschieht im Kopf des Betrachters, der unbewusst diese quasi-symmetrische Anlage als korrekte Symmetrie erkennen will. So erscheinen die symmetrischen Seitengefüge immer auf derselben Ebene und bedingen, dass die Symmetrie zugleich die räumliche Ordnung des Bildes verwirrt. Schließlich fungiert die Symmetrie auch wie die Flächenfigur. Je mehr Symmetriegerüge einer Achse zugeordnet sind, desto geringer wird die Wirkung der Flächenfigur. Im Vergleich dazu gestaltete Friedrich in der *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) außer ihrer Körperhaltung keine Symmetrien. Statt dessen legte er die Flächenfigur absichtlich auf der Bildmittelachse an, damit er nicht nur die Mittelachse, sondern auch gleichzeitig die Flächenfigur betonen kann. Somit ist dargelegt worden, dass die Komposition in

Frau in der Morgensonne (um 1818: Abb. 21) ausschließlich der Wirkung der Flächenfigur zugute kommt.

Eine weitere effiziente Maßnahme zur Verstärkung der raumabflachenden Wirkung der Flächenfigur ist selbstverständlich auch in der Darstellung der Figur an sich sowie in der Farbgebung zu sehen. Die Frau ist das dunkelste Motiv des Bildes. Da diese Dunkelheit von ihrer Position gegenüber der Lichtquelle herrührt, steht die Frau selbstverständlich zu ihrem hinteren Grund im Kontrast. Zudem trägt die Darstellung als Silhouette, d.h. vor allem die damit verbundene Abdeckung der Lichtquelle, dazu bei, dass das Volumen des Körpers vor dem Betrachter verborgen wird und dass die Gestalt als Flächenfigur mehr Affinität zur Bildfläche erlangt. Aufgrund ihrer Dunkelheit hat sie die Tendenz, in die Bildtiefe zu treten, aber ihre Position in unmittelbarer Nähe des Bildrandes hebt diese Wirkung auf. Außerdem überlappt sich ihr herausragender Körper genau mit der vertikalen Mittelachse des Bildes. Diese Überschneidung *fixiert* sie vollends, folglich kann und muss sie in ihrer Ebene stabilisiert bleiben.

Festzuhalten bleibt, dass die Bildkonstruktion in *Frau in der Morgensonne* bestimmt wird von der Mittelachsenbetonung und der Anwendung der Rückenfigur als Flächenfigur. Die Rückenfigur wirkt raumbildend, indem sie den Blick des Betrachters in die Bildtiefe führt. Damit steht sie jedoch scheinbar im Gegensatz zum Prinzip der Flächenfigur, die als Begründerin der flachen Ansicht angesehen wird. Diese Ambivalenz der Frauenfigur ist der eigentliche Schlüssel für die gesamte Bildatmosphäre. Die *Rückenfigur im Bildraum* verwandelt sich vor den Augen des Betrachters in die *Flächenfigur auf einer Bildfläche*. Konkreter kann man das folgendermaßen beschreiben: Der Blick des Betrachters tritt hinter der Rückenfigur ins Bild ein, und dringt seitlich an ihr vorbei tief in den virtuellen Raum vor. Trotzdem wird er zur Figur zurückgeführt, sobald sie ihm als Flächenfigur erscheint. Diese Flächenfigur überragt die Landschaft und taucht samt allen anderen Motiven auf der Bildfläche auf. Der Raum vor dem Betrachter wird plötzlich zu einer unmittelbar an die Figur angrenzende Fläche, wie ein Teppich, der von den Händen der Figur hochgehalten wird. Der Betrachter, der zuerst in eine offene Landschaft eingetreten war, wird nicht nur von der Frau in der Mitte, sondern auch von dieser Teppichwand in der

Gestalterische Analyse 87

vordersten engen Zone festgehalten.²³⁸ Sieht er aber diese Figur wieder als in die Tiefe richtende Rückenfigur an, dehnt sich die Landschaft auch wieder weit vor ihm aus. Genau diese Elastizität des Bildraumes wird durch die Rückenfigur als Flächenfigur bewirkt und ist zugleich der wesentlichste, eigentümlichste Charakter des Bildes *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21).²³⁹

Gestalterischer Vergleich mit den Werken anderer Künstler

Die Analyse des Gestaltungsprozesses hat ergeben, dass Friedrich schrittweise die effektive Verwendungsweise der Flächenfigur erkannt und in *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) die intendierte Wechselwirkung der Bildmittelachse und der Flächenfigur konsequent umgesetzt hat. Trotzdem kann die Verwendung der Bildmittelachse als kompositorisches Element nicht allein als seine Erfindung angesehen werden, sondern es muss in Bezug zur Kunst der damaligen Zeit auf ihre Herkunft verwiesen werden. Im Folgenden sollen daher die Gestaltungsprinzipien zeitgenössischer Bilder untersucht werden, deren Tradition wiederum an ältere Bilder anknüpft. Es ist kaum anzunehmen, dass für die *Frau in der Morgensonne* ein direktes Vorbild existiert. Es muss aber mehrere Vorstufen für eine Bildkomposition mit Mittelachsenbetonung durch eine menschliche Figur gegeben haben, da sie eine in der

²³⁸ Auf diesen Wechsel vom Bildraum zur Bildfläche weist auch Prange hin. Allerdings sieht sie diese Wechselbeziehung vornehmlich für den zeitgenössischen Betrachter gegeben, anhand vom »zur altdeutschen Tracht oder zum bürgerlichen Anzug verallgemeinerten Zeitkostüm« der Rückenfigur. Diese Einschätzung ist meines Erachtens zu eng definiert und im Hinblick auf die auffallende Gestik der Rückenfigur nicht haltbar. Vgl. Prange, Regine: Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs. Zum Verhältnis von Fläche und Raum, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 34 (1989), S. 280-310, hier S. 289.

²³⁹ Man muss darauf aufmerksam machen, dass Siegmund Holsten im eingangs zitierten Katalog (Kat. Hamburg 1974) stets die *Frau in der Morgensonne* mit dem Bild *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1818: Abb. 22) zusammen behandelt. Er untersucht diese beiden Bilder unter derselben Kategorie (»Fernsicht mit einer Rückenfigur«), und seine Interpretation deutet an, dass den Figuren in beiden Bildern eine gemeinsame Bildkomposition zugrunde liegt. Tatsächlich haben sie aber lediglich die Anordnung der auffällig großen Rückenfigur gemeinsam. Im *Wanderer* hat die männliche (Rücken-)Figur als Flächenfigur zu detaillierte Binnenzeichnungen. Dazu ist die Bildwelt von Anfang an zwei geteilt, nämlich in den vorderen Teil mit der männlichen Figur, und den hinteren landschaftlichen Bereich. Diese halb von Nebel bedeckte Landschaft zeigt keinen festen Boden, dessen Ausdehnung man erahnen könnte und auf dem der ganze Bildraum beruhen sollte. Der Raumzustand im *Wanderer* ist viel unklarer und fragiler als der in der *Morgensonne*. Es geht also in *Wanderer* weder um die Elastizität des Raumes noch um die Flächenfigur an sich.

europäischen Kunst traditionell, und sich in der Zeit des Klassizismus erneut großer Beliebtheit erfreuende, Kompositionsform ist.

Kompositorische Vorbilder lassen sich bereits in der von den *Romantikern* geschätzten *altdeutschen Malerei* des 16. Jahrhunderts finden. So zeigt Hans Schüpfleins *Auferstehung Christi* (1506),²⁴⁰ die später von Albrecht Dürer für seinen Holzschnitt gestalterisch nachgeahmt wurde,²⁴¹ Christus auf der Bildmittelachse mit Frontalansicht seines Gesichts. Diese Anordnung verleiht der ganzen Szene trotz ihrer Motivfülle und ansonsten asymmetrischen Komposition Stabilität, jedoch keinen narrativen Abschluss. Auch für das Motiv der Rückenfigur zur Betonung der Mittelachse gibt es Vorbilder aus dem 16. Jahrhundert. In biblischen Gemälden von Tobias Stimmer (1576)²⁴² oder des Meisters CE (1671)²⁴³ findet man große, beinahe die ganze Bildhöhe erreichende Rückenfiguren auf der Mittelachse. Obwohl diese Beispiele im Vergleich zu anderen Kompositionen ein durchaus gängiges Repertoire zeigen, ist doch hervorzuheben, dass die Mittelachsenbetonung immer mit einer Figurdarstellung und somit mit einer Figurbetonung verflochten ist.

Des Weiteren lässt sich dieses Kompositionsschema vermehrt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachweisen. Dafür lassen sich zwei Quellen anführen, die Bildkompositionen John Flaxmans einerseits und die Renaissance der »Ugolino«-Thematik, die zu der Ausprägung eines bildnerischen Typus führte, andererseits.

John Flaxman (1755-1798) hatte seine künstlerische Karriere zwar als Bildhauer begonnen, war aber bei zeitgenössischen Künstlern in ganz Europa mit seinen Umrisszeichnungen berühmt geworden. Während eines Italienaufenthalts hatte er diese Umrisszeichnungen zuerst zum Abbilden der Ilias-Geschichte benutzt, wobei er von der

²⁴⁰ Hans Schüpflein, *Auferstehung Christi* (1506), Holzschnitt. Kat. *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, bearbeitet von Rainer Schoh/Matthias Mende/Anna Scherbaum, hg. v. Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Bd. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen, München 2002, S. 332.

²⁴¹ Albrecht Dürer, *Die Aufstehung* aus der Serie »Kleine Passion« (Nr. 30) (um 1510: MEDER 154), Holzschnitt.

²⁴² Diese Illustration der Bibel wurde in den Jahren 1588, 1609, 1614, 1618, 1624 wiederholt gedruckt. Schmidt, Ph.: *Die Illustration der Lutherbibel 1522-1700*, Basel 1962, S. 300, Abb. 221.

²⁴³ Meister CE, *Vom Kreuztragen* aus der Wustbibel 1671. Schmidt 1962, S. 345, Abb. 259. Gestalterischer Vergleich mit den Werken anderer Künstler

antiken Vasenmalerei inspiriert worden war. Bei der Vasenmalerei gibt es nur eine obere und untere, aber keine linke und rechte Begrenzung des Bildfeldes durch einen Rahmen. Daher setzt sich die dargestellte Szene im die Vase umlaufenden Streifen kontinuierlich fort. Während in der Vasenmalerei zudem die Materialität der Oberfläche die Figurendarstellungen wesentlich mitprägt, wirken sie in Flaxmans Übertragung auf Papier vielmehr als eigenständige Umrisszeichnungen. Dabei spielt die Mittelachse des Papierformates die zentrale Rolle für die Figurenanordnung. In *Creta* (1792: Abb. 30) sowie in *Ugolino* (1792: Abb. 31) aus Dantes *Göttlicher Komödie* sind auf der Mittelachse angeordnete, gleichsam fixierte Figuren zu sehen. Zugleich wird auch die Frontalität der mittleren Figur sowie die symmetrische Anordnung beigefügter Motive angewandt. Diese beiden Elemente bewirken den Eindruck einer zeitlichen und räumlichen Bewegungslosigkeit, locken den Betrachter an, und fesseln seinen Blick.²⁴⁴

Eine weitere Strömung der Mittelachsenfixierung der Figur ist der Typus »Ugolino«, der als ein Bildthema und eine Darstellungsart der gequälten Persönlichkeit verstanden wird. Er entsprang aus der allgemeinen Dante-Renaissance des 18. Jahrhunderts, insbesondere dem Wiederaufgreifen des »Ugolino«-Themas aus der Göttlichen Komödie. Auf Anregung Richardsons wagte sich zuerst Sir Joshua Reynolds (1723-1792) an dieses Thema (1773).²⁴⁵ Sein Werk hatte schließlich einen ungeheuren Erfolg und bildete den Anfang der eigentlichen Ugolino-Welle in der Kunstwelt. Unter den anderen Künstlern, die sich durch Reynolds angeregt mit diesem Thema beschäftigten, stand vor allem Johann Heinrich Füssli (1741-1825) mit seinem *Ugolino and his Children in the Hunger Tower* (1811: Abb. 32) mit ihm in Konkurrenz. Während der Reynoldsche Aufbau der Szene asymmetrisch, und daher noch der traditionellen barocken Bildkomposition verpflichtet ist, zeigt die Füsslische ihre starke Frontalität mit einer annähernd symmetrischen Anordnung der ganzen Darstellung, die seinerzeit in Mode kam.²⁴⁶ Reynolds und Füssli charakterisieren Ugolino mit Hilfe eines gänzlich

²⁴⁴ Vgl. Busch, Werner: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 123-124.

²⁴⁵ Sir Joshua Reynolds, *Count Ugolino and his Children in the Dungeon* (1773), Knole House, Kent.

²⁴⁶ Hier sollte man sich die allgemeine Antikenrezeption im 18. Jahrhundert vergegenwärtigen. Vorbilder für Füsslis Darstellungsform sind nicht nur in der antiken Vasenmalerei, sondern auch auf Friesen und Sarkophagen zu finden.

frontalen Gesichts und stellen so seinen Wahnsinn überzeugend dar. Füßli und auch Flaxman (Abb. 31) regulieren diese Frontalität auf der Bildmittelachse, wodurch sie sich überzeugend mit der Symmetrie verbindet: In Füßlis *Ugolino* wird dadurch der dem Betrachter zugewandte Gesichtsausdruck, und damit der innehaltende, reflektierende Zustand der fixierten Figur besonders eindrucksvoll gesteigert. Darüber schreibt Werner Busch treffend:

Das Zusammentreffen von gänzlicher Frontalität und Symmetrie sprengt das Bild und seinen Raum; Ugolino fixiert den Betrachter derartig, daß die Wahrnehmung seiner Umgebung sich nicht mehr kontinuierlich im Ableseprozeß vollzieht, nicht mehr als eine räumliche Zueinanderordnung empfunden wird, sondern als Ornament. Die Diskrepanz von herausspringendem Ugolino und flächenhafter Wahrnehmung läßt das Bild in der Form erstarren. Die extreme Stilisierung läßt die Figur des Ugolino selbst zum Symbol werden.²⁴⁷

Außerdem wird der Prozess der Blickfixierung des Betrachters weiter erklärt:

[...] seine ornamentale Erstarrung, die aber gleichzeitig durch die aggressive Frontalität des Protagonisten auch den Betrachter vorm Bilde festbannt, entspricht romantischer Wahrnehmungsweise. So kann etwa Carus von C. D. Friedrichs Bildern sagen, sie seien wie ein fixierter Blick. Der Betrachter ist gezwungen, vorm Bilde die Unausweichlichkeit des Schicksals zu reflektieren. Seine Zwiesprache mit dem Bilde hat den Charakter des Hermetischen, das Bild vereinzelt auch den Betrachter. Eine stärkere Psychologisierung ist nicht denkbar.²⁴⁸

Diese Psychologisierung der Darstellung bzw. der Ausdruck der Reflexionsfigur ist ein neues Charakteristikum der klassizistischen Malerei, das unmittelbar auf der Mittelachsenbetonung durch die Positionierung der Figur beruht. Die Werke Flaxmans

²⁴⁷ Busch, Werner: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 212

²⁴⁸ Ebenda. Über Carus' Rede: Carl Gustav Carus: *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, 2. Bde., Weimar 1966, Bd. 2, S. 167.

sind von den Gebrüdern Riepenhausen in Göttingen (Johannes Riepenhausen 1787-1860, sowie Franz Riepenhausen 1786-1831) gestochen und weit in Deutschland verbreitet worden. Daher war für Friedrich die Bildkomposition Flaxmans für Friedrich ohne Zweifel zugänglich. Die Darstellung des Ugolino-Typus könnte Friedrich eventuell durch Nicolai Abildgaards (1743-1809) Bild *Ossian* (1785) in seiner Kopenhagener Zeit kennen gelernt haben.²⁴⁹ Auch die nochmals von Traeger sowie von Eimer angeführten Werke, Runges *Fingal* (1805: Abb. 23) und Thorwaldsens Christusstatue (1821: Abb. 24), kann man in diesem Kontext zum Vergleich heranziehen. So liegt die Vermutung nahe, dass Friedrich eine Rückenfigur als Flächenfigur zu seinen Werken, die ansonsten die zu dieser Zeit übliche Kompositionsform aufwiesen, hinzufügte. Bemerkenswert an der *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) ist allerdings, dass er hier eine weibliche Figur als Motiv wählte, während er doch in früheren Werken männliche Rückenfiguren bevorzugt hatte. Dieser Aspekt verlangt besondere Aufmerksamkeit, zumal die bisher angeführten Beispiele lediglich eine gestalterische Verwandtschaft zeigen.

Ein konkretes, direkt zu *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) in Beziehung stehendes Vorbild lässt sich allerdings in einem Werk von Friedrichs Zeitgenossen Philipp Otto Runge (1778-1810) finden. Zehn Jahre vor Friedrichs Gemälde schuf Runge das Werk *Der kleine Morgen* (1808: Abb. 34).²⁵⁰ Seine arabeskenmäßige Motivverflechtung im Rahmenbild und stark symmetrische Komposition im Innenbild lassen eindeutig einen allegorischen Bildgehalt vermuten. Im Innenbild sieht man eine weibliche Figur auf der Bildmittelachse. Darüber hinaus erscheinen hier eine sich kontinuierlich ausdehnende Landschaft und die den Himmel färbende Dämmerung. Diese Dämmerung ist Morgenlicht, da die nackte weibliche Figur als Personifikation des Morgenlichts, »Aurora«, dargestellt ist. So sind in Runges Gemälde außer der Mittelachsenbetonung durch eine weibliche Figur zwei weitere Faktoren – die Sonne und das Landschaftliche – vorgegeben, die sich in Friedrichs *Morgensonne* wieder

²⁴⁹ Abildgaard war einer der Lehrer Friedrichs an der Kopenhagener Akademie. Nicolai Abildgaard, *Ossian* (1785), Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.

²⁵⁰ Dieses Werk sei das Fazit von Runges Farblehre und Theorie, meint Jörg Traeger: »Am Ende von Runges kurzem Leben steht das Bild eines unendlichen Anfangs«. Traeger 1975, S.156.

finden. Es lässt sich daher vermuten, dass Friedrich vom Werk seines Zeitgenossen motivisch wie kompositorisch beeinflusst wurde.

Im Hinblick sowohl auf die Motivkombination als auch auf die Bildkomposition kann Friedrich aber auch noch auf ein weiteres früher entstandenes Werk zurückgegriffen haben. Jan Luikens *Vonken* (1700: Abb. 33) schuf für das Emblembuch »Ethica Naturalis«²⁵¹ eine Illustration, in der eine weibliche *Rückenfigur* in einer Landschaft steht und den Blick auf eine Sonne mit Strahlenkranz gerichtet hat. Der linke Arm weist ausgestreckt nach unten, während die rechte Hand schützend vor die Augen gehalten wird. Anhand des Mottos und des nebenstehenden Gebetes deutet Thomas Noll diese Frauengestalt als Personifikation der Seele.²⁵² Die motivische und kompositorische Ähnlichkeit zu *Frau in der Morgensonne* verführt zu dem Gedanken, dass Friedrich von diesem Werk direkt ausgegangen sei. Er könnte das Werk entweder bei seinem ersten Zeichenlehrer Quistorp an der Universität Greifswald oder bei seinem Freund Professor Carl Schildener in Greifswald kennengelernt haben.²⁵³ Wenn die Werke Jan Luikens, vor allem bezüglich der Rückenfigur-Anwendung, schon in seiner Greifswalder Zeit bei Quistorp (1790-1794) Einfluss auf Friedrich ausgeübt hätten, bliebe aber zu fragen, warum Friedrich in seinen frühen Werken zunächst die im Verhältnis zur Bildgröße viel kleineren Rückenfiguren anwandte (Abb. 1; Abb. 26). Überzeugender ist die Vermutung, dass er anlässlich seiner späteren Heimatreisen bei Professor Schildener

²⁵¹ Bezüglich der »Ethica Naturalis« vgl. Anm. 11 im Einleitungskapitel.

²⁵² Noll, Thomas: *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich*, München/Berlin 2006, S. 88. Laut Noll wendet sich diese Personifikation der Seele »der Sonne als dem Signifikanten für Gott, ihren Strahlen als der göttlichen Gnade und Liebe anbetend« zu. Dementsprechend würde das Morgenlicht eine allegorische Darstellung der Gott zugewandten frommen Seele beinhalten. Obwohl diese Interpretation von der grundlegenden Aussage des Werks Friedrichs im Allgemeinen nicht abweicht, kann man allein damit die Eigentümlichkeit dieses Bildes nicht bestimmen.

²⁵³ Peter-Klaus Schuster hält es für »durchaus wahrscheinlich«, dass »Friedrich [...] als Schüler des mit dem Theologen und Dichter Kosegarten befreundeten Universitätszeichenlehrers Quistorp« mit diesem Werk (»Ethica Naturalis«) »bekannt geworden ist«. Schuster, Peter-Klaus: Gräber in Greifswald. Zu Caspar David Friedrichs emblematischer Bildung, in: *Schülerfestschrift für Karl Arndt zum 65. Geburtstag*, (masch.) Göttingen 1994 (ohne durchgehende Seitenzählung), S. 2. Siehe Noll 2006, S. 88, Anm. 220. Nach Jensen sollte sich derartige Emblemata-Literatur in der Sammlung von Professor Carl Schildener in Greifswald befinden. Jensen, Jens Christian: *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, Köln 1999 (3. Aufl., zuerst 1974), S. 183.

oder bei Quistorp diese Illustration bzw. ähnliche Emblembücher kennen lernte.²⁵⁴ Ungewiss bleibt, inwieweit er dann aber der Deutung der Illustration als *fromme Seele* folgen konnte.

Eine Beziehung zwischen dem Werk Friedrichs und der emblemartigen Darstellung kann man auch anhand des Bildes *Das Kreuz an der Ostsee* (1815) nachvollziehen.²⁵⁵ So kann man mindestens schließen, dass er »in den bildlichen Darstellungen der Emblematis für die von ihm intendierten Bildaussagen und für seine allegorische Bildsprache ein [...] Modell oder Vorbild finden konnte«. ²⁵⁶ Nun scheinen sich ein solches Vorbild und das zeitgenössische Kompositionsschema – absichtlich oder unabsichtlich – im Bild der *Morgensonne* zu vereinen. Dennoch glaube ich nicht, dass es zwischen der Illustration *Vonken* (Abb. 33) und der *Morgensonne* (Abb. 21) eine direkte und einzige, sowie stärkste Beziehung gibt. Bereits in seinen frühen Werken versuchte sich Friedrich an der Gestaltung seiner eigenen Rückenfigur. So brauchte er meines Erachtens die Werke anderer Maler lediglich als Inspiration für eine *weibliche Figur auf der Bildmittelachse*, nicht aber für eine *weibliche Rückenfigur* an sich. In diesem Fall scheint das Werk Runges, *Der kleine Morgen* (1808: Abb. 34) für Friedrich anregend genug und wohl auch viel vertrauter gewesen zu sein.

Als Fazit bleibt zu bemerken, dass Friedrich in seiner Bildkomposition der Figurfixierung auf der Mittelachse durch mehrere zeitgenössische Werke angeregt wurde. Hingegen scheint er bei der Auswahl und Kombination bestimmter Motive vom *Kleinen Morgen* Runges (1808: Abb. 34) und gegebenenfalls von der Illustration Luikens (1700: Abb. 33) inspiriert worden zu sein. Das Werk Runges zeigt allerdings seinerseits eine emblemartige Darstellung der Figuren. Was jedoch die Auswahl einer weiblichen Figur als Rückenfigur und ihre Kombination mit der Sonne angeht, so unterliegt diese

²⁵⁴ Friedrich ist nach seiner Übersiedlung nach Dresden bis zur Entstehung des Bildes *Morgensonne* (um 1818) viermal nach Greifswald gereist; in den Jahren 1801, 1809, 1815, und 1818.

²⁵⁵ Noll 2006, S. 78-80. Ohara, Mayumi: *Asahibijutsukan Seiyouhen 4 Friedrich*, Tokio 1996, S. 87, 89. Caspar David Friedrich, *Das Kreuz an der Ostsee* (1815), Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin Brandenburg.

²⁵⁶ Ebenda, S. 80. Die Vertrautheit Friedrichs mit den bildlichen Darstellungen der Emblematis an sich stand nach Noll »buchstäblich von Jugend an [...] außer Frage«. Siehe Ebenda, S. 77-78.

meines Erachtens weniger kompositorischen als vielmehr inhaltlichen Gründen, wie im folgenden Abschnitt dargelegt werden soll.

Inhaltliche Analyse

Am Anfang dieses Kapitels wurde erwähnt, dass die religiös fundierten Interpretationen Sumowskis (1970) und Börsch-Supans (1973) zu *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) in der Forschung als Standard anerkannt sind. Sie können jedoch nicht nur schwerlich nebeneinander bestehen, sondern sind auch einzeln betrachtet zu willkürlich. Sumowski weist zwar auf die »Gebärde einer Orantin« hin, gibt jedoch weder einen Stil noch ein Vorbild für diese Gebetshandlung an. Er verweist mit dem Wort »Orante« auf eine liturgische Pose, die vor allem in der frühchristlichen Kunst (z. B. in der Katakomben von St. Domitilla, Rom) dargestellt ist, und bei der der Betende beide Hände weit ausbreitet und beinahe in Kopfhöhe hebt. Im Gegensatz dazu scheint die weibliche Figur hier jedoch ihre Hände nicht in der typischen Haltung der »Orante« mit nach außen gewendeten Handflächen zu halten, sondern ihre Arme sind leicht gesenkt, und die Hände nach innen gedreht, als würden sie etwas empfangen.

Der Interpretation Börsch-Supans würde ich soweit folgen, wie sie die Identifizierung der Frau als Friedrichs Ehefrau Caroline betrifft. Friedrich heiratete Caroline Bommer am 21. Januar 1818 in Dresden. Seitdem tritt häufig eine weibliche Figur in seinen Werken auf. Obwohl die vollständig von hinten dargestellte Figur sich ihre Anonymität bewahrt, lässt der Vergleich mit anderen Werken aus demselben Jahr (1818) die Vermutung zu, dass die Frau in der *Morgensonne* Caroline ist. Umso unverständlicher bleibt jedoch, dass Börsch-Supan die frisch verheiratete Frau Friedrichs mit Todesgedanken in Verbindung bringen will. In der Tat thematisierte Friedrich die Vergänglichkeit oftmals auch in einer heiteren Atmosphäre. So öffnet sich im Bild *Kreidefelsen auf Rügen* (1818: Abb. 90), das wahrscheinlich aus der Erinnerung an die Hochzeitsreise mit Caroline entstand, der Abgrund zu Füßen der Figuren, während ihre Umgebung mit heiterem Sommerlicht erfüllt wird. Trotzdem pflegte Friedrich, solche negative Elemente verborgen und wie zufällig darzustellen, ohne die allgemeine

Stimmung der Szene zu beeinträchtigen.²⁵⁷ Stünde die Frau in der *Morgensonne* der Bedrohung durch den Tod gegenüber, wäre eine solche direkte Konfrontation von Leben und Tod für Friedrichs Methode viel zu offensichtlich. Dies lässt sich auch anhand der Bildkomposition verdeutlichen.

In seinem Frühwerk gebrauchte Friedrich oft eine Form der Bildkomposition, welche Börsch-Supan »den kontrastreichen Stil« nennt.²⁵⁸ Dabei wird der Mittelgrund vor dem Bildbetrachter verborgen, wodurch Vorder- und Hintergrund so erscheinen, als ob sie sich direkt gegenüberstehen würden. In dem nach diesem Kompositionsprinzip angefertigten *Tetschener Altar* (1807-08: Abb. 5) kann man erahnen, dass Vorder- und Hintergrund jeweils den sich gegenüberstehenden Gedanken symbolisieren könnten. Dagegen tritt der Grund in der *Frau in der Morgensonne* von vorne nach hinten allmählich zurück, es entsteht kein Kontrast. Die einander entgegenkommenden Motive Sonne und Frau scheinen nicht gegenständlich, vielmehr verschmelzen sie ineinander. Der somit fehlende gestalterische Kontrast lässt vermuten, dass es auch inhaltlich nicht um den extremen Gedankenkontrast geht.²⁵⁹ Dass – wie Börsch-Supan annimmt – die Sonne der dem Tod entgegensehenden Frau entspreche und daher diese Sonne untergehend sei, ist aus eben diesem Grund nicht überzeugend. Problematisch ist dazu die schematisierende Interpretation Börsch-Supans, bei der er ein bestimmtes Motiv stets mit einem bestimmten Gedanken zu verknüpfen versucht, der traditionellen christlichen Ikonographie entsprechend. Friedrich war zwar ein gläubiger Lutheraner, doch war er kein solch konservativer Künstler, dass man z. B. bei Steinen in seinen Werken immer bloß das Symbol des Glaubens erkennen konnte.²⁶⁰ Schließlich liegt die Schwierigkeit einer solchen Interpretation auch in der Auffassung der Pose der Frau.

²⁵⁷ Auf diese Ambivalenz der Darstellung weist auch Schmied hin: »Die Figuren rasten an einer Schlucht, vor einem Steilhang am Meer, doch hat die Szene wenig Bedrohendes«. Schmied 1992, S. 81.

²⁵⁸ Börsch-Supan 1960.S. 78ff.

²⁵⁹ Die Komposition von dem *Wanderer über dem Nebelmeer* besteht aus diesem kontrastreichen Stil. Daher liegt nahe, dass die Bildaussagen von dem *Wanderer* und der *Morgensonne* nicht auf die gleiche Weise untersucht werden dürfen. Vgl. Anm. 239.

²⁶⁰ Börsch-Supan weist als Beleg für den religiösen Sinn des Bildes auf die Kirche im Hintergrund hin. Dieser Hinweis wird hier zwar nicht ignoriert, jedoch muss man anmerken, dass der religiöse Gedanke für Friedrich nicht immer mit dem Todesbegriff verknüpft war. Die religiöse Andeutung dieses Bildes wird später erklärt werden. Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 249, S. 348.

Berücksichtigt man Friedrichs Unbeholfenheit bei der Figurdarstellung,²⁶¹ ist es schwer festzustellen, ob die Frau wirklich auf die Steine links und rechts deutet.²⁶² Wenn sie auf etwas zu deuten versucht, dann eher auf sich selbst im Sinne eines *Empfangens*.

Neben diesen nicht überzeugenden *Standard*-Interpretationen in der kunstgeschichtlichen Friedrichforschung finden sich einige Meinungen, die die *Frau in der Morgensonne* eher aus geistesgeschichtlicher Perspektive interpretieren. Sie gehen davon aus, dass in einem Werk unter Berücksichtigung seiner Entstehungsbedingungen viel mehr vermittelt wird als allein die religiöse Persönlichkeit des Malers, und weisen nachdrücklich auf den (sozial)-historischen Kontext des späten 18. sowie des frühen 19. Jahrhunderts hin.²⁶³ Eine solche Kategorisierung liegt der *Morgensonne* meines Erachtens jedoch nicht zugrunde, sondern vielmehr eine private Intention. Bei Friedrich war es üblich, dass seine Bilder nach Vollendung, unabhängig von Größe und Motiv, öffentlich ausgestellt wurden, wenn sie nicht sofort verschenkt oder privat verkauft worden waren. Für einen selbstständigen Maler war dieser Verdienst sehr wichtig, einen *freien* Kunsthandel gab es zur damaligen Zeit kaum. Zum Beispiel stellte Friedrich *Abschied*,²⁶⁴ ein im gleichen Jahr wie die *Morgensonne* gemaltes Bild, schon im selben

²⁶¹ Friedrich gibt in einem Brief zu, dass Figurzeichen nicht seine Stärke sei. Hinz, Sigrid (Hg.): *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, München 1968, S. 27.

²⁶² Hans Werner Grohn erhob im Vergleich mit Sumowski gegen Börsch-Supan den Einwand: »Es fällt schwer, [wie Börsch-Supan; AS] die Geste der Frau als auf die Steine »deutend« zu verstehen; sie ist als klassische Orantingeste von Sumowski viel besser umschrieben«. Grohn in Kat. Hamburg 1974, S. 222.

²⁶³ Als geistesgeschichtliche sowie philosophische Untersuchungen der *Frau in der Morgensonne* sind aufzuführen: Herzberg, Günther: *Mensch und Landschaft, Ein Beitrag zur Form- und Geistesgeschichte der europäischen Landschaftsmalerei*, Frankfurt am Main 1944, S. 47-53; Nikolaus Zaske: Zur Ikonographie und Motivatik im Werk Caspar David Friedrichs. Das Bildmotiv des Berges und der Stadt, in: *Caspar David Friedrich. Bildende Kunst zwischen der Französischen Revolution von 1789 und der bürgerlich-demokratischen Revolution von 1848*; (=Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Sonderband, 1.), Greifswald 1976, S. 53-56; Böhme, Hartmut/Böhme, Gernot: *Die Andere Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt am Main 1985, S. 148; Frank, Mitchel Benjamin: *German Romantic Painting Redefind. Nazarene tradition and the narratives of Romanticism*, Hants (GB)/Burlington (USA) 1988, S. 117-139. Allerdings beruht auch die Interpretation Sumowskis der Naturschau als Kommunion auf dem Gedanken von A. W. Schlegel sowie Theodor Schwarz, dass »im Naturerlebnis und im Sakramenterlebnis die gleichen Erfahrungen erworben werden«. Insofern erscheint die Interpretation Sumowskis auch als Geistesgeschichtliche. Sumowski 1970, S. 23.

²⁶⁴ Caspar David Friedrich, *Abschied* (1818), ehem. Herzogliches Museum, Gotha. 1931 im Münchener Glaspalast verbrannt.

Jahr in Dresden aus.²⁶⁵ Dagegen ist bisher kein Beleg dafür gefunden worden, dass die *Frau in der Morgensonne* zu Friedrichs Lebzeiten an irgendeinem Ort ausgestellt worden sei. Obwohl dieses Werk mit 22x30 cm zwar zu den kleinsten Gemälden Friedrichs gehört, ist sein geringes Format kein ausreichender Grund: Die Maße von *Abschied* sind noch geringer (21x29, 5 cm). Des Weiteren wurde die *Morgensonne* in den Briefen oder Tagebüchern von Friedrichs Freunden nicht erwähnt, und es existieren weder getreue noch freie Nachahmungen des Bildes von anderen Malern. Friedrich war um 1810-1820 einer der beliebtesten Künstler, ein führender Maler in Dresden. Den Einfluss seines Werkes, z. B. von *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819: Abb. 43), erkennt man sofort in mehreren Werken anderer Maler, wie *Zwei Männer auf der Terrasse am Golf von Neapel* (1820) von Johan Christian Dahl oder in *Fenster am Oybin bei Mondschein* (um 1820) von Carl Gustav Carus.²⁶⁶ Friedrich bewahrte die *Frau in der Morgensonne* lebenslang in seinem Besitz auf und hinterließ sie nach seinem Tod seiner Familie. Es liegt also nahe, dass die *Morgensonne* von Anfang an nicht für den Verkauf oder als Geschenk gemalt wurde, sondern nur für den Künstler und seine Familie von besonderem Wert war, und vielleicht als eine Art privates Andenken an sein Leben geschaffen wurde.²⁶⁷ Dies erscheint vor allem im Hinblick auf die Darstellung und Deutung der Frauengestalt von Bedeutung. Falls hier eine sehr wichtige, eindrucksvolle Erfahrung für Friedrich behandelt werden sollte, und diese mit dem Hauptmotiv des Bildes, nämlich seiner Frau, im Bezug stünde, könnte man als Thema des Bildes nichts außer der ersten Schwangerschaft Carolines vermuten.²⁶⁸ Friedrichs Frau Caroline gebar im August 1819 ihr erstes Kind, Emma. Diesem Datum

²⁶⁵ Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 88, Kat. 244, S. 346-347.

²⁶⁶ Johan Christian Dahl, *Zwei Männer auf der Terrasse am Golf von Neapel* (1820), Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett; Carl Gustav Carus, *Fenster am Oybin bei Mondschein* (um 1820), Museum Georg Schäfer, Schweinfurt. Dieses Werk (Abb. 43) reproduzierte auch Friedrich selbst, wahrscheinlich zum weiteren Verkauf, jeweils mit wenigen Änderungen (Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 366, 404).

²⁶⁷ In dieser Hinsicht ist es kaum anzunehmen, dass die *Frau in der Morgensonne* (Abb. 21) eine ähnliche Bedeutung wie bei Luikens Illustration (Abb. 33) beinhaltet, die generell an die Öffentlichkeit gerichtet wurde.

²⁶⁸ Weder Traeger (1975) noch Eimer (1982) legen dar, warum die männliche Hauptfigur in ihren Vergleichsbeispielen (Abb. 23, 24) sich bei Friedrich in eine weibliche Rückenfigur verwandelt. Daher sind die von ihnen angeführten Parallelen der Vergleichswerke zu der *Morgensonne* wenig überzeugend.

entspricht das vermutete Entstehungsdatum dieses Bildes »um 1818«, ²⁶⁹ so dass dieses Gemälde nicht nur im Sinne eines Andenkens an Friedrichs Leben, sondern auch als Bereicherung durch die Erwartung eines Kindes gedeutet werden kann. Hier ließe sich die eingangs angeführte Interpretation Joseph Leo Koerners (1990) anschließen, der die dargestellte Caroline als Mutter versteht und somit die Thematik des Gemäldes in Beziehung zur Empfängnis des ersten Kindes setzt. ²⁷⁰

Koerner sieht in dieser Szene »Friedrichs Vision der Ursprünge«, nämlich »das erlebende menschliche Subjekt als Quelle der Kunst, die Sonne als Licht- und Lebenschenkende und die Frau als Mutter des zukünftigen Ichs des Künstlers«, sowohl vor dem Künstler als auch vor dem Betrachter verborgen dargestellt. Bezüglich dieser Verborgenen- oder Abgewandtheit beruft er sich auf Runges Bild *Kleinen Morgen* (1808: Abb. 34). Dort sind alle Aktivitäten »von einer offenen Mitte nach außen über den Bildrahmen hinaus- und auf uns« ausgerichtet. ²⁷¹ Als eine Reaktion darauf sei die Bewegung in der *Morgensonne* gegensätzlich gestaltet, d. h. »ins Nichts hinein«.

Diese Interpretation Koerners ist einerseits sehr aufschlussreich, soweit sie eine Begründung für die Darstellung Carolines liefert, inkonsequent erscheint sie jedoch bezüglich der politischen Konzeption. Die Untersuchungen, die die strahlende Sonne im *Tetschener Altar* (1807-08: Abb. 5) mit dem Emblem des Königs Gustav IV. Adolf von Schweden assoziieren sind innerhalb der Forschung allgemein anerkannt. ²⁷² Da das erste Kind Friedrichs im August 1819 geboren wurde, ist es überzeugend, dass man in der um 1818 entstandenen *Morgensonne* Caroline als »Mutter eines noch nicht geborenen Kindes« dargestellt sieht. Trotzdem geht es meines Erachtens zu weit anzunehmen, dass der Künstler hier die erste Schwangerschaft seiner Frau mit dem König von Schweden verband und damit seinem zukünftigen Sohn seine politische Hoffnung anvertraute.

²⁶⁹ Börsch-Supan beurteilte das Entstehungsdatum mit »wahrscheinlich um 1818« nach dessen engem Bezug mit *Abschied* (Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 244) und wegen der ähnlichen Malweise mit dem *Wanderer am Meer* (Kat. 222), *Mondnacht am Ostseestrand* (Kat. 238) sowie *Mondnacht mit Schiffen auf der Ostsee* (Kat. 239). Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 348.

²⁷⁰ Siehe Anm. 220

²⁷¹ Koerner 1998, S. 268. Die Beziehung zwischen dem Werk Friedrichs und dem Werk Philipp Otto Runges wurde auch von Jörg Traeger analysiert, obwohl er *Frau in der Morgensonne* nicht mit Runges *Der kleine Morgen* vergleicht. Traeger 1979.

²⁷² Siehe Anm. 221.

Gustav IV. Adolf errang zwar kurz vor der Entstehung des *Tetschener Altars* einen Sieg über die französische Armee, erlitt jedoch kurz darauf eine Niederlage in Lübeck und wurde nach der Annexion Finnlands durch Russland 1809 entthront. Die Befreiungskriege gegen das napoleonische Frankreich endeten 1814 und nach dem Wiener Kongress 1815 wurde die alte Monarchie auch in Deutschland restauriert. 1818, im Entstehungsjahr der *Morgensonne*, standen die meisten Leute der rückschrittlichen Ordnung der Gesellschaft nach der Restauration skeptisch gegenüber und waren damit oft unzufrieden. Unter solchen Umständen ist kaum zu vermuten, dass Friedrich seinen alten Helden mit der Geburt seines Kindes assoziiert. Zudem war das erstgeborene Kind des Künstlers ein Mädchen, sein Sohn Gustav Adolf kam erst fünf Jahre später zur Welt.²⁷³ Seine Namensgebung muss auch nicht unbedingt mit dem König Gustav IV. Adolf verbunden werden, denn seit dem Dreißigjährigen Krieg waren die deutschen Protestanten insbesondere Gustav II. Adolf von Schweden dankbar.²⁷⁴ Jedenfalls ist die politische Assoziation der Sonne und des Königs Gustav IV. Adolf (und zugleich des Sohn Friedrichs) bei diesem Bild nicht mehr zuverlässig.

Folglich reduziert sich die Interpretation Koerners auf den Hinweis auf Caroline als »Mutter eines noch nicht geborenen Kindes«. Wenn man nun jedoch die Sonne nicht als Attribut des schwedischen Königs deutet, und keine Verbindung zwischen König und möglichem Erstgeborenen Friedrichs herstellt, wodurch erkennt man dann aber die dargestellte Caroline als Mutter in diesem Bild? Zur Klärung dieser Frage muss nochmals Runges *Der kleinen Morgen* herangezogen werden. Wie oben beschrieben ist Friedrich wahrscheinlich durch die Motivkombination von weiblicher Figur und der hinterlegten Sonne in *Der kleine Morgen* inspiriert worden. Die gemeinsame

²⁷³ Nach dieser Interpretation Koerners hätte sich Friedrich euphemistisch doch eine Geburt eines Sohnes wünschen müssen. Bei der Geburt eines Mädchens schrieb er jedoch an seine Brüder von seiner großen Freude. Hingegen hinterließ er keinen Brief, in dem er sich über den fünf Jahre späteren geborenen Jungen mitteilte. In Erwartung des erstgeborenen Kindes machte Friedrich sicher keinen Unterschied zwischen Jungen und Mädchen. Hinz 1968, S. 38.

²⁷⁴ Gustav II. Adolf von Schweden (1611-1632) wurde während des Dreißigjährigen Krieges (1618-48) von den Protestanten als »Löwe aus dem Norden« gegen die Katholiken gerühmt. Ernst Moritz Arndt, ein Landsmann und Freund Friedrichs, erweckte während der Befreiungskriege seinen Verdienst als alter Befreier wieder zum Leben. Arndt, Ernst Moritz: *Geist der Zeit*, 1. Band, 2. Aufl., o. O. 1807, S. 298-299. Seit dem Dreißigjährigen Krieg (1618-1648) gehörte Friedrichs Heimat Greifswald bis zum Ende der Befreiungskriege (1813-1815) zum schwedischen Reich.

Motivauswahl legt die Vermutung nahe, dass beide Bilder auch eine gemeinsame inhaltliche Bedeutung haben, mit deren Hilfe sich die Schwangerschaft Carolines in *Frau in der Morgensonne* entziffern lässt.

Der Entstehungsprozess von Runge's letztem Meisterwerk *Der kleine Morgen* (1808: Abb. 34) kann detailliert nachgewiesen werden, da mehrere Gesamt- und Teilentwürfe sowie Selbstzeugnisse des Künstlers erhalten sind.²⁷⁵ In der Landschaftsmitte des Innenbildes steht die nackte, weibliche Personifikation der »Aurora«. Sie erscheint aus dem tiefen Bildraum, hinterfangen vom dämmernden Morgenlicht, und wird seitlich von zwei tanzenden Kinderfiguren begleitet. Aus dem hoch gestreckten rechten Arm der Aurora wächst eine »Lichtlilie« in den Himmel. Im Kelch der Hauptblüte umarmen sich sechs Kinder, von den zwei Knospen aus schweben vier musizierende Engel in den Himmelsraum. In der obersten Zone des Himmels versammeln sich drei Cherubine am Morgenstern. Als Gegenpol dazu ist ein Säugling im Zentrum des Vordergrundes auf dem Rücken niedergelegt, dem zu beiden Seiten von je einem Jungen Rosen angeboten werden. Während Aurora direkt auf diesen Säugling zuschreitet, findet die kreisförmige Bewegung, die zu beiden Seiten von ihrem rechten Arm, über die Lichtlilie, die musizierenden sowie tanzenden Kinder und die Rosen anbietenden Knaben führt, im Säugling ihren Abschluss.²⁷⁶ Folglich beziehen sich Aurora und der Säugling gestalterisch zweifach aufeinander, nämlich einmal als direkte vertikale Verbindung und zum anderen als Anfang und Ende der kreisförmigen Bewegung. So wird *die Aurora* als *Morgensonne* in ihrer formalen wie inhaltlichen Verbindung mit dem Säugling zur eigentümlichen Kernaussage des Bildes.²⁷⁷

Aufgrund dieser Beobachtung ist anzunehmen, dass auch Friedrich von dem *Kleinen Morgen* (1808: Abb. 34) Runge zumindest die Beziehung zwischen der Frau und dem Kind übernehmen konnte. Darüber hinaus könnte er sogar eine Mutter-Kind-Beziehung darin abgelesen haben, da er vermutlich wusste, dass Runge im Frühsommer 1807, also

²⁷⁵ Traeger, 1975, S. 156-169, 170-193, 391-394, 417-433.

²⁷⁶ Bei der Vorbereitung dieses Werkes wurde Runge auch von Flaxmans Illustrationen zu Dante (*Purgatorio* 9, Vers 131) und zur *Odysee* (XII, 3) beeinflusst. Ebenda, S.158, 160.

²⁷⁷ Dass die hier dargestellte Frau die Morgensonne personifiziert, und daher die dargestellte Szene einen Sonnenaufgang darstellt, ist von Runge mehrmals erklärt worden. Ebenda, S. 417-418.

kurz vor der Entstehung des Gemäldes, ein zweites Kind geboren worden war. Dies könnte ihn zu einer Darstellung dieser Thematik inspiriert haben, und er könnte anlässlich der Schwangerschaft seiner Frau ebenfalls der Wunsch nach einer künstlerischen Gestaltung dieses Ereignisses gehabt haben. Eine Verbindung Friedrichs zu Runge sowie dem *Kleinen Morgen* ist mehrfach möglich: Runges Gemälde wurde 1808 vollendet und nach seinem Tod 1810 in Hamburg (Oktober 1815) und Lübeck (Mai 1817) ausgestellt. Abgesehen davon, ist das Werk wohl immer im Besitz von Runge bzw. seinem Bruder Daniel geblieben.²⁷⁸ Ein direkter Kontakt zwischen Friedrich und Runge ist zudem bis 1808 aufgrund ihres Briefwechsels bestätigt.²⁷⁹ Außerdem hatte Friedrich noch weitere Gelegenheiten, dieses Werk zu betrachten: Im September 1808 bekam er Besuch von Andreas Reimer (1776-1842). Reimer war ein Landsmann Friedrichs, und da er auch mit Runge befreundet war, könnte Reimer Friedrich von Runges neuem Werk berichtet haben.²⁸⁰ Im Mai 1811 kehrte Runges Witwe Pauline an ihren Geburtsort Dresden zurück, und Friedrich könnte bei ihr die Erbstücke Runges, unter denen auch viele Studien für den *Kleinen Morgen* waren, gesehen haben. Darüber hinaus schuf Runge vor der Vollendung des Gemäldes ein Monochrombild mit einer ganz ähnlichen Gesamtkomposition (1808: Abb. 35) und schenkte es seinem Freund Henrik Steffens (1773-1845). Steffens, der ebenfalls ein Bekannter Reimers war, wohnte damals in Halle und könnte es wiederum mehreren Bekannten Friedrichs, beispielsweise Goethe sowie Ludwig Tieck (1773-1853), zur Ansicht angeboten haben.²⁸¹ Nicht zuletzt waren Friedrich und Runge Landsleute,²⁸² d.h. sie waren vermutlich direkt oder indirekt übereinander informiert. So dürfte

²⁷⁸ Ebenda, S. 433.

²⁷⁹ Ebenda, S. 182, 229, Anm. 561.

²⁸⁰ Auch die den beiden Künstlern gemeinsamen Freunde Klinkowström, Quistorp sowie Schildener könnten Friedrich über dieses Werk informiert haben.

²⁸¹ Dieses Monochrombild wurde aufgrund eines Missverständnisses von Carl Friedrich Freiherr von Rumohr (1785-1843) bei seiner Reise nach München mitgebracht. Auf dem Weg dieser Reise wurde das Werk wahrscheinlich Schelling gezeigt. Ein Jahr später erreichte es den eigentlichen Empfänger Steffens in Halle, dies ist durch den Brief von Wilhelm an Jacob Grimm dokumentiert. Traeger 1975, S. 424-425.

²⁸² Die Heimat Friedrichs (Greifswald) und die Runges (Wolgast) gehören zum ehemaligen Vorpommern im Schwedischen Reich (nach dem Wiener Kongress an Preußen zurückgefallen, heutzutage Mecklenburg-Vorpommern).

Friedrich sowohl mit Runge's Werk an sich als auch mit der gesamten Entstehungsgeschichte vertraut gewesen sein.²⁸³

Vergleicht man Friedrichs *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) mit dem *Kleinen Morgen* (1808: Abb. 34), ist ein gravierender Unterschied auffällig: In der *Morgensonne* erscheint keine Figur eines Kindes. Statt des Säuglings besetzt nun die Frau die vorderste Zone. Während im *Kleinen Morgen* die Sonne der weiblichen Gestalt eher attributiv zugeordnet ist, sind Frau und Sonne in Friedrichs Gemälde zwar deutlicher voneinander getrennt, treten jedoch aufgrund der Ausrichtung der Frau zur Sonne in direkten Kontakt zueinander. Gemeinsam ist in beiden Bildern die grundsätzliche Motivanordnung auf der Bildfläche, d.h. Sonne und Frau überlappen sich in der Bildmitte. So könnte man auch bei Friedrichs *Morgensonne* vermuten, dass Frau und Sonne wie bei Runge als symbolische Einheit (Aurora) oder zumindest als sich vereinigende Elemente dargestellt sind. Dafür spricht besonders die Haltung der Frau in der *Morgensonne*, die nicht nur der Sonne gegenübersteht, sondern erscheint, als ob sie in ihren leicht geöffneten Armen die Sonne empfangen würde, deren Lichtbündel sich genau an ihrem Bauch sammeln.²⁸⁴ Darüber hinaus liesse sich diese »Empfangshaltung« sowie die Pointierung des Bauchs durch das Sonnenmotiv als Hinweis auf die Empfängnis eines Kindes interpretieren. Dies wurde von der bisherigen Friedrichforschung völlig außer Acht gelassen.²⁸⁵ Meines Erachtens ist sie jedoch für die Bildaussage absolut entscheidend.

²⁸³ Traeger weist auf die Möglichkeit hin, dass Friedrich die Farblehre Runge's las und vermutet, dass Friedrich nach 1810 in seinen Werken diese Theorie in die Praxis umgesetzt hätte. Interessant ist, dass *Frau in der Morgensonne* als eines dieser Werke angeführt wird. Traeger vergleicht jedoch dieses Werk Friedrichs nicht direkt mit *Der kleine Morgen*, (Abb. 34) sondern nur mit der Zeichnung *Fingal* (Abb. 23).

²⁸⁴ Allein H. Böhme und G. Böhme erwähnen die Treffstelle der Sonne an der weiblichen Figur, allerdings ist ihre Bemerkung, nämlich »die Herzgegend der Frau«, meines Erachtens nicht zutreffend. Böhme/Böhme 1985, S. 148.

²⁸⁵ Betrachtet man im Hinblick auf diese Anordnung den *kleinen Morgen* Runge's, befindet sich der Mittelpunkt des die Aurora-Figur umschließenden Kreises ebenso auf ihrem Bauch, genauer gesagt auf ihrer Gebärmutter. Eine solche zentrale Anordnung des Schoßes einer weiblichen Figur und ihrer direkten Verbindung mit dem Säugling findet sich bereits in seinen früheren Werk *Mutter an der Quelle* (1804). Bei diesem Bild wird aus dem Titel her deutlich die Mutterschaft der dargestellten Figur gezeigt, damit Runge's älterer Bruder Daniel an ihr einen Bezug zur »Erdenmutter« des Bildes *Der Tag* von der *Vier Tageszeiten* sehen konnte. Traeger

Im Bezug auf diese Interpretation lässt sich eine indirekte Verbindung mit dem Werk Albrecht Dürers (1471-1528) herstellen: So wie die Faszination der Nazarener und der Kunsttheoretiker der Romantik von der Kunst Dürers sowie Raffaels belegt ist,²⁸⁶ ist davon auszugehen, dass die Kunst der beiden großen Antipoden auch Friedrich äußerst vertraut war. Friedrich empfahl in einem Brief von 1816 seinem jüngeren Bruder, der als Stecher eine Lehre machte, dass er sich bei Prof. Schildener in Greifswald einen Holzschnitt Dürers ansehen sollte.²⁸⁷ Außerdem standen Friedrich in Dresden jene Meisterwerke Dürers zur Verfügung, die schon damals im Kupferstich-Kabinett für alle Mitglieder der Kunstakademie zugänglich waren.²⁸⁸

Dürer malte und stach die heilige Maria mit dem Christuskind in zahlreichen Varianten, darunter befinden sich viele Darstellungen der stehenden Gottesmutter. *Maria mit der Sternkrone* (1508: Abb. 36) zeigt die sternengekrönte, stehende Maria mit dem Kind auf einer Mondsichel vor dem großen Strahlenkranz der Sonne.²⁸⁹ Dieser Typus, dem die Figur der schwangeren, spät gebärenden Frau der Geheimen Offenbarung des Johannes (Apokalypse) zugrunde liegt, wurde von Dürer oft wiederholt. In der Offenbarung wird die Frau beschrieben »mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen und auf

1975, S. 159. Phillip Otto Runge, *Die Mutter an der Quelle* (1803), ehem. Hamburger Kunsthalle, 1931 im Münchener Glaspalast verbrannt; *Der Tag* aus der Serie »Die vier Tageszeiten« (1805).

²⁸⁶ Über die Rezeption von Raffael und Dürer im 19. Jahrhundert siehe Kuhlemann, Ute: The Celebration of Dürer in Germany during the Nineteenth and Twentieth Centuries, in: Kat. *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist, The British Museum*, London 2002, S. 39-60, bes. bis S. 48. Auch vgl. Vogel, Gerd-Helge: Wirklichkeit und Wunschbild. Nürnberg, Albrecht Dürer und die Alten Meister in den künstlerischen Konzeptionen der Frühromantik, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1998, S. 11-24.

²⁸⁷ Hinz 1968, S. 25.

²⁸⁸ Bereits um 1600 befanden sich annähernd 200 Werke des Künstlers in der Sammlung. Leider ist nicht nachzuweisen, dass Friedrich auch Dürers *Maria mit der Sternkrone* (1508: Abb. 42) (Inv.-Nr. A838) und »Sonnenfrau« von Apokalypse-Holzschnittserie (um1498: Abb. 43) (Inv. - Nr. A930) tatsächlich bereits dort gesehen haben konnte. Laut Auskunft der Kollegen des Dresdner Kupferstichkabinetts gehören aber beide Graphiken zum Altbestand; »Sonnenfrau« trägt zudem einen Sammlungsstempel, welcher in der Zeit von 1720 bis 1854 verwendet wurde. Außerdem führt Friedrich den Namen Dürers als Beispiel der »tüchtigen Maler« in seiner Schrift »Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern« (um 1830) an. Hinz 1968, S. 94. Weiter bezüglich der Beziehung Friedrichs mit Dürer siehe Kat. London 2002, S. 297-298.

²⁸⁹ Hierzu vgl. Kat. Nürnberg, Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München 2001, S. 154-155.

ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen« (Apokalypse XII, 1-2).²⁹⁰ Dürer selbst stellte diese Frau als »Sonnenfrau« in seiner Holzschnittserie (1498: Abb. 37) der Apokalypse dar. Auf diesem Bild erscheint eine nach dem genauen Wortlaut der Bibelstelle – abgesehen von den Flügeln auf dem Rücken – gestaltete Frau; sie ist von der Sonne umstrahlt, steht auf der Mondsichel und trägt Sterne auf dem Kopf. Sie dreht ihren Körper ein wenig zur Seite, legt die Handfläche auf die Brust, und direkt über ihrem Kopf schwebt ein Säugling, der von zwei Engeln gehalten wird. Da die Frau in ihrer Typologie zugleich die Gottesmutter andeutet, dürfte Dürer hier die apokalyptische Darstellung der Frau und des Kindes in eine Marien- und Jesusdarstellung umgewandelt haben.²⁹¹ Die Verknüpfung der von der Sonne umstrahlten Frau mit einer Mutterfigur entsteht aus dieser Bildtradition. Folglich könnten Friedrich die Motive »stehende Frau«, »Sonne« und »Kind« im Sinne einer Mutter-Kind-Beziehung von den Darstellungen der Sonnenfrau sowie den Marienbildern Dürers bekannt gewesen sein. Zugleich könnten Dürers Werke auch den Anstoß für Friedrich gegeben haben, in Runges *Kleinen Morgen* (1808: Abb. 34) die Mutterschaft der Aurora unbewusst hineinzuzinterpretieren.²⁹²

Dürers Marienbilder wie *Maria mit der Sternkrone* (1508: Abb. 36) sind als Andachtsbild im kleinen Format mit Fokus auf die Figur dargestellt. In diesem Punkt ähneln sie der oben genannten Illustration Jan Luikens (1700: Abb. 33). Der wichtigste formale Unterschied zwischen diesen beiden Darstellungen liegt jedoch in der Wiedergabe der Sonne: Während sie bei Dürer als Strahlenkranz den Unterkörper Marias überschneidet und zugleich hervorhebt, umgibt sie bei Luiken den Oberkörper der weiblichen Figur. Dieser Unterschied in der Betonung tritt in der

²⁹⁰ Der Text folgt: »Und sie war schwanger und schrie in Kindsnöten und hatte große Qual bei der Geburt« (XII, 3). Zitiert aus: *Das Neue Testament. Nach der Übersetzung Martin Luthers revidierter Text 1984*, Berlin/Altenburg 1985, S. 551.

²⁹¹ Vgl. Kat. Nürnberg, Bd. 1 (München 2001), S. 80-81, 154-155, 185-186, 202-203; Bd. 2 (München 2002), S. 92-93.

²⁹² Die weibliche Figur im *Kleinen Morgen* Runges wird von Traeger sowohl als Aurora wie auch als Mutter Maria verstanden. Dafür ist der Vergleich mit der *Sixtinischen Madonna* (1512/13) Raffaels (1483-1520) aufschlussreich. Es bestätigt sich auch, dass die Gleichsetzung von Aurora und Maria seit dem späten Mittelalter Tradition hatte. Traeger 1975, S. 159-162. Raffael, *Sixtinische Madonna* (1512/13), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

Apokalypsedarstellung Dürers (1498: Abb. 37) noch klarer hervor: Dort zielt das Zentrum des Sonnenstrahls auf den Bauch der weiblichen Figur, während bei Luiken sozusagen das Herz im Zentrum steht. Dieser Unterschied trennt die *Morgensonne* Friedrichs deutlich von der Illustration Luikens, andererseits unterstreicht dies die Gemeinsamkeit zwischen den Werken Friedrichs und Dürers. Wie bereits festgestellt, überschneidet und pointiert die Sonne in *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) den Bauch der stehenden weiblichen Rückenfigur. Nunmehr wird ersichtlich, dass diese gestalterische Pointierung, beruhend auf einer künstlerischen Tradition, die Mutterschaft bzw. Schwangerschaft einer Frau suggeriert. Dementsprechend ist auch die weibliche Rückenfigur in der *Morgensonne* als eine werdende Mutter zu interpretieren. Ihre sie mit der Sonne vereinigende »Empfangshaltung« versinnbildlicht die geistige Existenz des ungeborenen Lebens in ihr. Offensichtlich thematisiert Friedrich in diesem Bild die erste Schwangerschaft seiner Frau Caroline. Dafür charakterisiert er gestalterisch die weibliche Figur doppelt als Rücken- und Flächenfigur, so dass sich die gesamte Bildatmosphäre von einem weiten Raum in eine unzugängliche Fläche wandelt und sich die Entfernung zwischen Sonne und Frau auflöst. Diese formale Verwandlung symbolisiert zugleich den Bildinhalt: Die Frau empfängt die Sonne als ob sie ein neues Leben empfänge.

Die aufgezeigte Verbindung zwischen Friedrichs stehender, weiblicher Figur zu Runges sich mit der Sonne vereinigenden Aurora, der »Morgensonne«, ruft uns am Ende die für die Interpretation maßgebliche Frage ins Gedächtnis, ob es in der *Frau in der Morgensonne* um eine aufgehende oder untergehende Sonne geht. Dies beantwortet Börsch-Supan (1974) zugunsten seiner Interpretation der Todesrezeption insofern, als dass es sich um eine untergehende Sonne handele. Dagegen möchte ich behaupten, dass Friedrich hier die aufgehende Sonne darstellt. Wie oben erläutert, ist der Symbolgehalt dieser weiblichen Figur durch ihre Verwandtschaft mit den Marienbildern Dürers und Runges Aurora, die sich ihrerseits mit Mariendarstellung Raffaels verbindet,²⁹³ offensichtlich geworden. In der Bibel wird Maria oft mit dem Mond verglichen, der vom Sonnenlicht Christi beleuchtet wird. Jedoch finden sich zum Beispiel im *Stundenbuch* folgende Sätze:

²⁹³ Siehe Anm. 292.

Du Sonne der Gerechtigkeit, Maria war die Morgenröte, die dein Kommen angekündigt hat; - gib, daß wir allezeit in deinem Lichte leben.²⁹⁴

Oder wie es zum Marienfest (Maria Himmelfahrt) am 15. August heißt:

Wohin gehst du, weise Jungfrau, die da erscheint wie das Morgenrot?
Tochter Zion, ganz schön bist du und lieblich wie der Mond, strahlend wie die Sonne!²⁹⁵

Wer ist, die da erscheint wie das Morgenrot, wie der Mond so schön,
strahlend rein wie die Sonne, prächtig wie die Himmelsbilder?²⁹⁶

Also wird die Maria in einem bestimmtem Kontext mit dem Morgenrot verbunden. Darüber hinaus steht die Figur in *Frau in der Morgensonne* aufrecht, beide Arme ausbreitend. Diese Haltung scheint auf den ersten Blick zwar passiv, strahlt jedoch auch Bereitschaft aus, erinnert nämlich an die Haltung Marias in Verkündigungsdarstellungen. Ferner ist der Sonnenkreis genau hinter der Figur platziert, daher sieht man genau genommen keine Sonne, sondern das Morgenrot. Der Bezug zur Mariendarstellung beschränkt sich somit nicht nur allgemein auf die Mutterschaft der Frau, sondern wird zugleich zur Metapher der Empfängnis Marias: Das Morgenrot als symbolisches Attribut der Gottesmutter ist der Vorbote der aufgehenden Sonne, dem Symbol Jesu.

Dass es sich in der *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) um ein Morgenrot handelt, kann auch durch den Vergleich mit dem *Tetschener Altar* (1807-08: Abb. 5) festgestellt werden. Über die Sonne dieses Bildes gab es bereits zur Entstehungszeit das Missverständnis, dass diese Sonne eine Aufgehende sei. Um diese falsche Aussage von

²⁹⁴ *Kleines Stundenbuch*: Morgen- und Abendgebet der Kirche aus der Feier des Stundengebetes für die katholischen Bistümer des deutschen Sprachgebietes, hg. von der Berliner Bischofskonferenz, Leipzig 1987, S. 571. Obwohl dieses Stundenbuch der katholischen Konfession zuzuordnen ist, halte ich den Vergleich für sinnvoll, da es den grundsätzlichen Gedanken über die Symbolik Marias äußert.

²⁹⁵ Ebenda, S. 1007 (Ant. zum Mgn.).

²⁹⁶ Ebenda, S. 1009 (Ant. zum Bened.).

F. W. B. von Ramdohr im Kontext des Ramdohrstreits anzufechten,²⁹⁷ erklärte Friedrich selbst sein Werk und bestätigte, dass diese Sonne unterginge.²⁹⁸ Weiter weist Mayumi Ohara (1985) auf die Beziehung der untergehenden Sonne mit dem »Kreuz auf dem Felsen« hin, diese Motivkombination sei schon vor dem *Tetschener Altar* in Werken Friedrichs entstanden und hier wiederholt.²⁹⁹ Nach Ohara erschien diese Motivkombination zuerst im *Zeiten-Zyklus* (1803). In dessen drittem Blatt *Herbst* (Abb. 94-III) sind durch die Ansicht einer herbstlichen Landschaft der Abend des Tages sowie das mittlere Alter des Menschen angedeutet. Im Vordergrund steht ein kleines Kreuz auf einem Felsen einem überhohen Berg in der Ferne im Hintergrund gegenüber, und jenes würde Jesus Christus als Vermittler des Menschen, dieser den Vater Gott im Himmel andeuten. Diese Motivkombination und Bildkomposition wurde danach im *Gebirge im Nebel* (1804/05: Abb. 8)³⁰⁰ und abermals in einem *Zeiten-Zyklus* von 1807,³⁰¹ allerdings abgewandelt, wiederholt. Im *Tetschener Altar* verliert sich am Ende der hohe Berg, stattdessen erscheint am Kreuz eine Christusstatue, sie steht der untergehenden Sonne gegenüber. Daraus ergibt sich, dass sich bei Friedrich Christus mit der untergehenden Sonne bzw. einer Szene in Abendrot verbindet. Während in

²⁹⁷ Ramdohr, F. W. B. von: Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt (7. 1. 1809), in: *Zeitung für die elegante Welt 1809*, Sp. 89-119, abgedruckt in: Hinz, Sigrid 1968, S. 137-157.

²⁹⁸ Semler, Christian August: Beilage zu einem Brief über Friedrichs Landschaften, in: *Zeitung für die elegante Welt 1809*, Sp. 579-581. Kompiliert in: Börsch-Supan/Jähniß 1973, S.74-75, vgl. auch S. 182-183. Vgl. weiter über die Quellenlage der Verteidigung Friedrichs in: Hoch 1981, S. 322.

²⁹⁹ Ohara, Mayumi: Caspar David Friedrich Ga »Tetschen Saidanga« kou (Überlegungen über das Bild Caspar David Friedrichs »Tetschener Altar«), in: *Bijutsushi*, Bd. 117 (1985), S. 16-27. Vgl. auch: Ohara, Mayumi: Ohara, Mayumi: *Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über Caspar David Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände*, Diss., Berlin 1983, S. 38-55.

³⁰⁰ Bei diesem Bild ist die dargestellte Zeit nicht klar festzustellen. Trotzdem kann man sich im Vergleich zu seinem Pendant, das sehr wahrscheinlich eine Morgenszene zeigt, einen abendlichen Moment vorstellen. Ohara nimmt das Pendant (*Landschaft bei Sonnenaufgang* [um 1804/05], Goethe-Nationalmuseum, Weimar) als Darstellung des Zeitpunkts des Morgengebets, dagegen *Gebirge im Nebel* als Vesper an. Ohara 1985, S. 20.

³⁰¹ Caspar David Friedrich, *Tageszeiten-, Jahreszeiten- und Lebensalterzyklus* (1807/08), verschollen. Gotthilf Heinrich von Schubert beschrieb diesen Zyklus ausführlich, und ihm zufolge ist kein wesentlicher Unterschied zum Zyklus im Jahr 1803 zu erkennen. Schubert, Gotthilf Heinrich von: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden 1808, S. 196, abgedruckt in: Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 70-71.

diesen Bildern mit Christus-Motiv, vor allem im *Tetschener Altar*, keine menschliche Figur erscheint, ist in der *Frau in der Morgensonne* eine weibliche Figur als Hauptmotiv in der Mitte des Bildes dargestellt. Dieses Bild dreht sich nicht um Christus oder um die Vermittlung zwischen Gott und den Menschen im Allgemeinen, zumal das Abendrot nicht gemalt worden ist. Darüber hinaus gibt der *Zeiten-Zyklus* von 1803 noch einen anderen Hinweis für die Interpretation der Motivkombination in der *Frau in der Morgensonne*.

Das erste Blatt dieses Zyklus ist *Frühling* (1803: Abb. 94-I), und dieser ist durch Assoziation mit dem Morgen, Kindern, jungen Tieren sowie Bäumen dargestellt. In der Szene folgt der sanft ansteigende Mittelgrund auf den flachen Vordergrund, auf dem sich die Kinder und Tiere befinden. Von rechts außerhalb des Bildrandes erhellt das morgendliche Sonnenlicht die Szene. Ein Kind links im Bild steht mit nach rechts hochgestreckten Armen, nach der Sonne reichend, als ob es den Sonnenschein umklammern wollte. Daher erinnert diese Pose des Kindes an die Frau, die von der *Morgensonne* beschienen das Sonnenlicht zu erhalten scheint. Die Sonne im *Frühling* steht kurz nach dem Aufgang noch tief am Himmel, daher ist der Körper des Kindes von vorne beinahe im rechten Winkel beleuchtet. Die Frau in der *Morgensonne* steht auch der Sonne gegenüber, die Sonne überschneidet sich wohl am Horizont mit den hinteren Bergen. Obwohl zwischen den beiden Figuren klare Unterschiede zu bemerken sind, zumal das Kind keine Rückenfigur, sondern eine Profilfigur ist und sich nicht passiv wie die Frau, sondern viel mehr aktiv nach vorne bewegt, stehen sie in ihren ähnlichen Posen des Fangens bzw. Empfangens sowie in ihrem Bezug auf die Sonne miteinander in unübersehbarer Verbindung. Daraus könnte man inhaltlich zwei Punkte schließen: Erstens zeigt der *Frühling* das Kind in einer morgendlichen Ansicht. Daher ist die Motivkombination von Frau und Morgenrot in der *Morgensonne* sicherer zu deuten. Zweitens wird die Verbindung des Morgens mit dem Thema der Geburt wieder aufgenommen, da die im *Frühling* beleuchteten Kinder sowie Tiere nichts anders als die jüngsten Lebewesen aus Sicht des menschlichen Lebenszyklus sind. Während die Geburt und der Morgen im *Frühling* von Geborenen repräsentiert werden, stellt Friedrich in der *Morgensonne* eine Frau, also eine Gebärende, dar.

In der *Frau in der Morgensonne* ist diese werdende Mutter allein, ohne Kind oder ein darauf bzw. darüber hinaus weisendes Attribut dargestellt. Die Darstellung des Morgenrots weist zwar auf die Assoziation mit der Gottesmutter Maria hin, dadurch ist aber nicht die übermenschliche Heiligkeit, sondern ausschließlich die Mutterschaft einer menschlichen Frau angedeutet. Indem Friedrich allein die Mutter zeigt, versucht er, zugleich das heranreifende Kind darzustellen. Der Abbruch des Weges vor der Frau würde der Nullpunkt sein, an dem die Frau mit einem neuen Leben auf der Welt niederkommt und von dem aus sich das Kind seinen Weg bahnen soll. Ist es ein bloßer Zufall, dass der spitze Haarschmuck dieser Frau an einen »Kranz von zwölf Sternen« erinnert?³⁰² Die Frau vereinnahmt den leuchtenden Sonnenkreis mit ihrem Körper, an ihm sammeln sich die Strahlbündel der Sonne. Daher erscheint die Frau, als ob sie »mit der Sonne bekleidet« sei, wie die Sonnenfrau und die Mutter Maria bei Dürer.³⁰³ In Analogie zur christlichen Ikonographie³⁰⁴ komponiert Friedrich mit einer bürgerlichen Frau seine Vorstellung der Mutterschaft sowie der Schwangerschaft. Darin mag schließlich der Grund dafür liegen, warum Friedrich diese Frau als Rückenfigur

³⁰² Die oben zitierten zwei Gebete werden am 15. August an Maria Himmelfahrt verrichtet. Diese Szene ist seit dem 16. Jahrhundert in der Malerei mit Marias Krönung zusammen dargestellt (z. B. Albrecht Dürer, *Marias Himmelfahrt und Krönung* aus der Serie *Marienleben* (1510, B. 94), Holzschnitt). So ließe sich vermuten, dass sich die Vorstellung der Krönung mit der Vorstellung von Marias Sternkrone im Haarschmuck dieser Frau vereint. Wie es im Vergleich mit dem Werk Dürers scheint, wurde Friedrich jedoch außer der Besetzung des Morgenrots im Gebet wohl von keiner konkreten Malerei von Marias Himmelfahrt inspiriert.

³⁰³ Bezüglich der apokalyptischen Vorstellung kann man auch in dieser Zeit auf das Werk *Albion rose* (um 1796) William Blakes (1757-1827) hinweisen. Die männliche Figur Albion mit den ausgebreiteten Armen und einem magischen Licht im Rücken ist nach Blake als Personifikation des gesamten Menschen dargestellt. Obwohl diese Figur keine Beziehung zu der Sonnenfrau Dürers gehabt haben kann, verbindet sie sich wegen ihrer Erscheinung und des an den Erlöser erinnernden Konzepts mit der Apokalypse. Es ist leicht anzunehmen, dass die Künstler Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts anlässlich gesellschaftlicher Umbrüche das Bild der Apokalypse als Inspirationsquelle übernahmen. William Blake, *Albion rose* (um 1796), Kupferstich und Radierung.

³⁰⁴ Die drei Findlinge könnten auch Maria andeuten, da das Felssymbol sich in den Visionen Daniels auf Maria bezieht (Daniel 2, 31-45). Außerdem befindet sich der Fels als Hintergrund bei zahlreichen Marienbildern in der Renaissance und im Barock, dort sollte der Fels meist Maria selbst versinnbildlichen, z. B.: B. A. Mantegna, *Madonna mit dem Kinde* (um 1466), Galleria degli Uffizi, Firenze. Auch könnte Friedrich von graphischen Werken Dürers mit ähnlicher Motivkombination – allerdings nicht mit der Gottesmutter Maria – inspiriert worden sein, z. B.: Albrecht Dürer, *Die Buße des heiligen Johannes Chrysostomus* (um 1496: MEDER 54), Kupferstich; Ders., *Die Verückung der heiligen Maria Magdalena* (um 1504/05: MEDER 237), Holzschnitt.

gestaltet. Ihre Anonymität erleichtert die Assoziation mit dem Heiligen. Indem sie gegenüber der Sonne im tiefsten Bereich der Bildwelt angeordnet wird, wird sie einer Aura gleich in Sonnenstrahlen gehüllt. Dadurch entsteht die Erscheinung, die das Attribut der Sonnenfrau und der Gottesmutter Maria ist, in einer profanen Szene. Darüber hinaus wiederholt diese Figur mit ihrer Rückenansicht die Pose der Sonnenscheinrezeption, die im *Frühling* (1803: Abb. 94-I) geschaffen worden war. Die Rückenansicht der Figur verbindet sich mit dem Gehalt des Bildes so fest, dass die Gestalt beinahe die Bedeutung an sich ist.

Friedrichs *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) entstand aus Anlass der Schwangerschaft seiner Frau. Das Bild bleibt jedoch nicht nur ein persönliches Andenken, sondern stellt einen besonderen Moment im Allgemeinen, nämlich den Moment der Empfängnis einer anonymen Frau dar. Als ein geistiges Vorbild diente der *Kleine Morgen* (1808: Abb. 34), das Werk seines guten Bekannten, des jung verstorbenen Malers sowie Kunsttheoretikers Philipp Otto Runge. Die bei Runge abstrakt und arabeskenartig dargestellte Mutter-Kind-Beziehung wandelte Friedrich in eine natürlichere, doch andeutungsreichere Beziehung der Mutter zu ihrem noch nicht geborenen Kind um. Kompositorisch löst er dies durch den Doppelcharakter der weiblichen Figur als Rückenfigur und Flächenfigur. Dank dieser Charakterisierung gewinnt die Bildwelt eine große Elastizität, wodurch die Empfängnis der Frau gleichsam durch die Betrachtung des Bildes verkörpert wird. Außerdem suggeriert die Fixierung dieser Figur auf der Bildmittelachse »die Unausweichlichkeit des Schicksals« dieser werdenden Mutterfigur.³⁰⁵ Die symbolische Mutter, von der Aurora Runges sowie der heiligen Maria Dürers abgeleitet, ist hier nur noch als eine profane, bürgerliche Frau gezeigt, obwohl sie letztlich auf der traditionellen Ikonographie beruht. Damit konnte Friedrich seine Frau sakralisieren und sie zugleich durch die Darstellung als Rückenfigur anonym bewahren. Insofern gelingt Friedrich, die Allgemeingültigkeit dieses privaten Werkes als Empfängnis-Darstellung einer Frau zu potenzieren.

³⁰⁵ Siehe Anm. 247.
Inhaltliche Analyse

Kapitel III: *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen*

Forschungsgeschichte

Das Bild *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) gehört zu den wenigen Innenstadtbildern Friedrichs. Die Fassung dieses Bildes in der Eremitage in St. Petersburg gilt seit 1956 durch Antonina Isergina bestätigt, und es bleibt das einzige existierende Söllerbild, mit dessen Thema sich Friedrich mehrmals beschäftigt haben soll. Während in einem kurz zuvor gemalten Bild *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819: Abb. 43) Naturmotive die Szene erfüllen, zeigt dieses Bild die Dominanz menschlichen Schaffens überhaupt. Die Szene besteht aus einer nächtlichen Stadtansicht und zeigt ein Frauenpaar auf einem Söller im Vordergrund. Im Hintergrund erscheinen gotische Bauwerke und hohe Schiffsmasten, vor allem sind eine große Kirche mit zwei Paartürmen sowie zwei große Schiffe besonders auffallend. Diese gemeinsame Zweiteiligkeit der betrachtenden Frauen und der betrachteten Objekte lässt vermuten, dass sie auch inhaltlich in näherem Zusammenhang stehen. Unter diesem Gesichtspunkt werden im folgenden Kapitel die religiösen sowie politischen Dimensionen des Bildgehaltes in der paarbildenden Kompositionsstruktur untersucht werden.

Das Gemälde verlangt eine eingehendere Betrachtung, da seine dunkle Farbigkeit und die verschleierte Atmosphäre Motive und Struktur schwer durchschaubar machen: Die Szene besteht aus zwei offensichtlichen und einer verborgenen Raumzone, nämlich dem Vordergrund bis zur Brüstung des Söllers sowie dem Hintergrund und dem Mittelgrund mit einem vermutlich niedrigen Boden. Der Hintergrund ist weiter von zwei Motivgruppen – gotischen Bauten und Schiffsmasten – vertikal in zwei Teile geteilt. Dieser Stadt- und Hafensansicht gegenüber stehen zwei sich ähnelnde weibliche Figuren auf dem vorderen Söller. Die linke Frau berührt die Schulter der rechten Frau mit der Hand und zugleich entspricht diese berührende Hand der Scheidelinie der zwei Teile der Stadt. Die hochfrisierten Haare und die hohen Krägen der Gewänder dieses Frauenpaars erinnern einerseits an die *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21),

andererseits verbinden sie sich als »altdeutsche« Tracht³⁰⁶ mit den gotischen Bauwerken im Hintergrund. Rechts neben diesem Paar, aber hinter der Balustrade, erscheint ein Kreuzdenkmal. Am Himmel schimmert ein Stern von oben durch violett-rosafarbenen Nebel herab. Schließlich stellt man fest, dass die Szene zwar dunkel, jedoch ohne schwarze Farbgebung, also als helle Nacht dargestellt ist.³⁰⁷

Die Forschung zu den *Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) fing mit der Identifizierung der Gebäude an.³⁰⁸ Peter Feist (1956)³⁰⁹ hat festgestellt, dass die viertürmige Kirche sowie ein Turm links daneben, leicht veränderte Darstellungen der »wohlbekannten ›Fünf Türme‹ Halles«, nämlich der Marienkirche und des Roten Turms sind.³¹⁰ Seiner Beobachtung nach nahm Friedrich bei der Wiedergabe der Kirche die Renaissancehauben von Nickel Hofmann von 1551 von den Osttürmen und lockerte den ganzen Bau mit gotischen Einzelformen auf, indem er die obersten Geschosse der Westtürme schlanker als in der Wirklichkeit darstellte. Außerdem fügte Friedrich einen dem Hafen zugewandten gotischen Chor aus seiner Fantasie hinzu.³¹¹ Diese Überformungen gäben dem »teils romanischen, teils spätgotischen hallischen Bau nach dem Ideal hochgotischer Aufgliederung« einen deutlicheren Charakter, und dadurch

³⁰⁶ Der Begriff »altdeutsche« Tracht wird hier nicht streng genommen kostümgeschichtlich gebraucht, sondern – wie in der bisherigen Friedrichforschung auch – historisierend, in dem er die Rückbesinnung des 19. Jahrhunderts auf eine idealisierte Vergangenheit Deutschlands impliziert.

³⁰⁷ Darauf verweist erstmals Antonina Isergina: »In dieser nächtlichen Landschaft fehlen alle schwarzen Töne; sie werden durch dunkle, aber reine violette Farben ersetzt, die besonders durch das Grün der Kleidung der beiden Frauengestalten noch hervorgehoben werden. Gerade durch diese etwas düsteren Töne wird die beseelte Atmosphäre dieser Szene erreicht«. Isergina, Antonina: Unbekannte Bilder von C. D. Friedrich, in: *Bildende Kunst* 5, 1956, S. 263-266, 275-276, hier S. 265.

³⁰⁸ Antonina Isergina (1956) hat festgestellt, dass sich dieses Bild im Besitz der Eremitage findet. Siehe Anm. 307.

³⁰⁹ Feist, Peter H.: Der Hallmarkt als Hafen. Zu einem Gemälde von C. D. F., in: *Hallesche Monatshefte* III, 1956, S. 449-452.

³¹⁰ Die Position, von der aus man diese »Fünf Türme« tatsächlich aus einem Winkel wie in *Die Schwestern* sieht, ist festgelegt. Vgl. Von Drathen, Doris/Poirier, Anne/Poirier, Patrick: *Paysage romantique*, in: *Kat. Landschaft(en). Wildflecken und Gartenreich*, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt, Halle 2003, S. 176-183, hier S. 178.

³¹¹ Was Feist hier als gotischen Chor beschreibt, wurde später von Sigrid Hinz als anderes, frei stehendes Gebäude erkannt. Es wird im folgenden Teil dieses Textes behandelt werden; Vgl. Anm. 313.

wäre die mittelalterliche Stadt »zum Exemplum und Symbol«³¹² erhoben worden. Die Gelegenheit, Halle zu besichtigen, so vermutet Feist, ergab sich für Friedrich bei seiner Harzreise 1811. Bei dieser Reise durchwanderte der Maler den Harz und besuchte Goethe in Weimar.

Nach den Hauptgebäuden wurden andere Bauten identifiziert: Sigrid Hinz (1964) zufolge geht das Gebäude mit den spitzen Türmen vor der Kirche, das Feist als »Chor« beschreibt, auf das Stralsunder Rathaus zurück.³¹³ Nach Hans-Joachim Kunst (1974) stammt der Turm am rechten Bildrand aus Neubrandenburg.³¹⁴ Schließlich weist Peter Rautmann (1974) darauf hin, dass der Rundturm und der Eingangstorbau am linken Bildrand, ebenfalls aus Neubrandenburg stammen.³¹⁵ Angesichts der Tatsache, dass die diesem Baukomplex gegenüberstehenden Schiffsmasten zudem aus den Greifswalder Aussichten stammen,³¹⁶ handelt es sich bei der Ansicht um eine Art Architektur- und Stadtcapriccio.

Wie Feist mit Recht betont, sind die ins Bild eingeführte Kirche sowie andere Gebäude mit akzentuierten spitzen Formen *gotisiert* und stellen damit eine gotische Fantasiestadt dar. In den Forschungen, die nach Feist in den 60er und 70er Jahren veröffentlicht wurden, bemerkt man einen klaren Unterschied, je nachdem ob in diesem Baukomplex die religiöse Dimension in Zusammenhang mit einer repräsentativen gotischen

³¹² Feist 1956, S. 450.

³¹³ Hinz, Sigrid: Zur Datierung der norddeutschen Landschaften Friedrichs, in: *Greifswald-Stralsunder Jahrbuch*, Bd. 4, 1964, S. 265, Anm. 5. Caspar David Friedrich, *Zeichnung vom Stralsunder Rathaus*, 8. 8. 1815 im Skizzenbuch von 1815, Oslo, Nationalgalerie, Inv. Nr. 1962/45 (H 644 verso, RB 607).

³¹⁴ Hans Joachim Kunst hat darauf in seinem Vortrag *Caspar David Friedrich und die Gotik* vom 5. 12. 1974 in Hamburg hingewiesen. Nach Rautmann 1979 (Siehe Anm. 338), S. 86 und Anm. 7.

³¹⁵ Peter Rautmann: Der Hamburger Sepiazzyklus. Natur und bürgerliche Emanzipation bei Caspar David Friedrich (1774-1840), in: *Kritische Berichte*, Jg. 2, 1974, H 3/4, S. 84-118. Diese Gebäude sind in den Bildern mit Neubrandenburgischer Stadtansicht (Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 225 und 427) zu sehen.

³¹⁶ Hinz 1964, S. 265 und Anm. 5. Die von Hinz angeführte Vorlage für den Mastenwald ist folgende Zeichnung: Caspar David Friedrich, *Greifswalder Hafen mit Steinbecker Brücke*, 10. 9. 1815, Oslo, Nationalgalerie, Inv. Nr. B 16025 (H 664, RB 632). Schon vor Hinz hat Isergina bei dieser Schiffsdarstellung auf die Erweckung der Erinnerung an Greifswald hingewiesen. Isergina 1956, S. 265. Trotzdem gibt die Darstellung bei *Die Schwestern* keine echte Ansicht eines Hafens wieder.

Kathedrale, oder die politische Dimension mit anderen gotischen Bauten gesehen wird. In beiden Fällen sieht man in der Gotik den religiösen, bzw. politischen Höhepunkt der »unvergänglichen Vergangenheit deutschen Geistes«.³¹⁷

Gerhart Eimer (1963) hat als Erster sein Augenmerk auf die politische Dimension der Gotik in *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) gerichtet.³¹⁸ Er weist auf den Unterschied zwischen Friedrichs antinapoleonischen, patriotischen Bildern der Jahre 1812/13 und dem Bild *Die Schwestern* hin. Während in den antinapoleonischen, patriotischen Bildern vorwiegend Naturelemente verwendet werden, findet man diese bei den *Schwestern* kaum. Daraus folgt die Vermutung, dass *Die Schwestern* auch inhaltlich von jenen zu unterscheiden seien. Eimer führt als Beleg einen Brief Friedrichs an Ernst Moritz Arndt (1796-1860) an, in dem Friedrich den Maler Arndt um eine Inschrift für ein Denkmal bittet, das Friedrich »für [den] edlen Scharnhorst« entworfen hat und das »auf dem freien Platz einer erdachten Stadt« aufgerichtet werden soll.³¹⁹ Arndt war Friedrichs Landsmann und Gesinnungsgenosse. Die beiden widerstanden der napoleonischen Besetzung, teilten die Hoffnung auf den demokratischen Neubeginn des Staates und mussten daher das Scheitern nach dem Wiener Kongress als Katastrophe miterleben. Auf der anderen Seite gehörte Arndt zu jenen wirkungsvollen Propagandisten, die Anfang des 19. Jahrhunderts ein volles Bekenntnis zur Gotik ablegten. Er hat z. B. den Kölner Dom – trotz seines mittelalterlichen Baustils – »auf die *gegenwärtige* völkische Gemeinschaft [Betonung von AS]« bezogen und ihm »polishafte Bedeutung« zugemessen.³²⁰ Diese neue Einschätzung der Gotik durch Arndt habe Eimer zufolge Friedrich angetrieben, und im Unterschied zum antinapoleonischen Gedanken wurde ein neues Konzept für das

³¹⁷ Eisenlöffel, Lars: *Caspar David Friedrich*, München/Berlin/London/New York 2004 (Prestel Art Guide), S. 16.

³¹⁸ Eimer, Gerhard: *Caspar David Friedrich und die Gotik. Analysen und Deutungsversuche. Aus Stockholmer Vorlesungen*, Hamburg 1963, S. 11-23.

³¹⁹ Brief Caspar David Friedrichs in Dresden vom 12. März 1814 an Ernst Moritz Arndt. Aufgenommen in: Eimer 1963, S. 19. Gerhard von Scharnhorst (1755-1813) war General im Befreiungskrieg (1813-1815).

³²⁰ Ebenda, S. 22. Arndts volles Bekenntnis zur Gotik schlägt sich erst in seinem Brief vom 3. September an Boisserée und Bertram nieder. Über den genaueren Verlauf der Gotikrezeption Arndts vgl. Eimer 1963, S. 22-23.

früheste Beispiel der Söllerbilder erdacht:³²¹ Ziel war es, ein »Sinnbild der nationalen Gesellschaft« darzustellen.³²² Da man »in dem Monument neben den Leningrader Schwestern [im Kreuzdenkmal des betreffenden Bildes; AS] einen Nachfahren des genannten Scharnhorstdenkmal«,³²³ also einen Beleg derselben Gesinnung, erkennen könnte,³²⁴ würde dieses Konzept schließlich noch im Bild *Die Schwestern* weiterleben.

Anfang der 70er Jahre wurde seitens der Forschung jedoch die religiöse Dimension der Gotik vor deren politischer Dimension bevorzugt. Werner Sumowski (1970) äußert, dass die gotischen Bauwerke in der Romantik ein hochwertigeres Symbol als das Naturobjekt gewesen seien.³²⁵ Schon in seinem früheren Aufsatz (1966) erklärt Sumowski, dass die Gotik seit dem 18. Jahrhundert als natürlich-pflanzenhafter Stil empfunden worden war, und dann um 1800 zum religiösen Symbol geworden sei. Die von Goethe, Heinse, Forster und Tieck als riesige Bäume erfassten gotischen Türme, oder die mit einem dämmerigen Hain verglichenen gotischen Kirchenschiffe seien von Friedrich Schlegel als »transzendierte Elementarwelt, als sichtbarer Geist« gedeutet worden.³²⁶ Mit Hilfe dieser Gotikrezeption überträgt Sumowski die zeitgenössische Rezension eines verschollenen Söllerbildes, das der St. Petersburger Kommission geähnelt haben soll, auf das Bild *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38). Dort wurde nämlich jenes Bild als »Triumph der Geistesanbetung über die Naturandacht« gedeutet.³²⁷ Angesichts der »altdeutschen« Tracht der Frauen sieht

³²¹ Friedrich malte vor den *Schwestern* mindestens zwei Söllerbilder. Über diese Bilder sind mehrere Dokumente vorhanden. Nach Börsch-Supan/Jähmig 1973 werden sie jedoch zu Rezensionen zu drei Bildern inklusive *Die Schwestern* zusammengefasst. Die beiden vor den *Schwestern* gemalten Bilder sind jedoch verschollen. Vgl. Anm. 353, 356.

³²² Eimer 1963, S. 22.

³²³ Ebenda, S. 20.

³²⁴ Nach Eimers Vermutung ist im ersten Söllerbild die in Friedrichs Brief geäußerte Konzeption verwirklicht worden, in der auf dem freien Platz einer erdachten Stadt ein Denkmal für Scharnhorst eingerichtet ist. Anhand dieser Vermutung weist Eimer also darauf hin, dass das Kreuz hinter der Balustrade ein verwandeltes Denkmal eines Befreiungskämpfers sei.

³²⁵ Sumowski, Werner: *Caspar David Friedrich, Studien*, Wiesbaden 1970, S. 86, 109, 124, 131, 200, 205, 234.

³²⁶ Sumowski, Werner: Gotische Dome bei Caspar David Friedrich, in: Kat. *Klassizismus und Romantik in Deutschland. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt*, Nürnberg 1966, S. 39-42, hier S. 40.

³²⁷ Sumowski 1970, S. 109. Rezension aus *Journal des Luxus und der Moden* 1816, S. 657. S. Börsch-Supan/Jähmig 1973, S. 83. Das Bild, das in dieser Rezension behandelt wird, ist wohl das erste Söllerbild Friedrichs (1815). Allerdings ist fragwürdig, ob man auf den Kontrast der

Sumowski in der Gotik zugleich das Mittelalter als »Gegenbild zur Gegenwart«, da das Mittelalter in der Romantik als politische und religiöse Vollkommenheit galt. Zugleich habe man in dieser idealen oder idealisierten Vergangenheit »wieder absolut gewordene, in Gott zurückgekehrte Wirklichkeit« gesehen. In diesem Sinne würde *Die Schwestern* »das Unendliche durch eine legendäre Zeit« symbolisieren.³²⁸ Obwohl dieser »Transzendierungsakt« der Gotikinterpretation Sumowskis in seiner Rückwirkung mit der Eimers vergleichbar ist, indem sich Sumowski nicht eine Fortschreibung der Geschichte in die Zukunft, sondern die absolute Unendlichkeit vorstellt, ist seine Auffassung dennoch der religiösen Seite zuzuordnen.

Ikonographisch und damit eindeutiger besteht Börsch-Supan (1973) auf einem religiösen Inhalt dieses Bildes.³²⁹ Für ihn erscheint die gotische Kirche als Symbol des Glaubens schlechthin. Das Kreuz hinter dem Söller würde auf ein Grabmal hindeuten, wodurch der Bereich hinter der Balustrade als Jenseitsvision gekennzeichnet wäre. Die weißen Blumen in den Fugen der Steinplatten seien Vergänglichkeits- und Auferstehungssymbole. Das Blau im Gewand der Frauen wiederholt sich im Dach der Kirche als die Farbe des Glaubens. Der Stern am Himmel sei »der Abendstern [...] als der Morgenstern, der den künftigen Tag ankündigt, Symbol der Auferstehungsverheißung«. Der Autor beschreibt ausführlich die Beziehung dieses Bildes zu zwei früher geschaffenen Söllerbildern.³³⁰ Er vermutet, dass die ikonographisch-religiöse Bildaussage der *Schwwestern* die Gleiche wie die der früheren Bilder sei. Die im Vergleich dazu neue Darstellung der »gotischen Stadt mit den im Hafen liegenden Schiffen« deutet er als »himmlisches Jerusalem«, wie man es in *Hafen bei Mondschein* (1811: Abb. 52) bzw. *Gedächtnisbild für Johann Emanuel Bremer*

»Geistesanbetung« und der »Naturandacht« in *Die Schwestern* verweisen kann, da hier der Rezensent einem Dom eine prachtvolle Dämmerungsszene gegenüberstellte, und nicht die sternleuchtende Nacht wie bei *Die Schwestern*. Zum Vergleich hier ein längerer Abschnitt aus der Rezension: »Das Ganze ist, möchte man sagen, der Triumph der Geistesanbetung über die Naturandacht. Unwandelbar, festgegründet, den wechselnden Schwingungen der Zeit überlegen, schaut der Geist ernst und tiefwürdig die sinkende Pracht der herrlichsten Naturerscheinung«.

³²⁸ Sumowski 1966, S. 41.

³²⁹ Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 263, S. 358.

³³⁰ Ebenda, Kat. 219, S. 333 (*Söller vor dem Domplatz im Zwielficht*), und Kat. 262, S. 357 (*Söllerbild mit weiblicher Figur*). Die Beschreibung der Kompositionen dieser verschollenen Söllerbilder von Börsch-Supan halte ich durch den Vergleich mit den zeitgenössischen Beschreibungen für zuverlässig.

(1817)³³¹ erkennt. In diesem Motiv, oder besser gesagt, dieser Motivkombination sieht auch Willi Geismeyer (1973) einen religiösen Sinn: »Der Hafen als Ausgang und Ende des Laufes der Schiffe [...] ist Sammel- und Ruheort und erhält die Bedeutung des Lebenshafens, des göttlichen Ursprungs und Zieles des Erdenwandels«. Dementsprechend deutet er die Ansicht in den *Schwestern* so, dass »sich die Schiffe im Schutze einer mächtigen Kirchensilhouette unter dem Kreuzeszeichen sammeln«.³³²

Dieser religiösen Auffassung stand die politische Interpretation der *Schwestern* in der zweiten Hälfte der 70er Jahre entgegen. Peter Märker (1974) beschäftigt sich zwar nicht direkt mit den gotischen Bauten dieses Bildes, doch was er aus seiner Theorie des »Demagogen« folgert, bestätigt Peter Rautmann (1979) durch seine Auseinandersetzung mit diesen gotischen Motiven.

Laut Märker würde sich Friedrichs aufklärerischer Gedanke der ständigen Höherentwicklung der Geschichte mit dialektischen Elementen verbinden, nämlich mit Widerspruch und mit dem daraus folgenden ständigen Kampf zwischen Altem und Neuem.³³³ Eine solche Geschichtsauffassung sei zur Zeit der Restauration allein in »Demagogenkreisen« anzutreffen gewesen, deren Angehörige als »politisch Unzufriedene« seit den Karlsbader Beschlüssen (1819) verfolgt wurden.³³⁴ Dieser Demagogen-Charakter sei bei den Rückenfiguren Friedrichs, allerdings erst seit etwa 1816, durch ihre »altdeutsche« Tracht dargestellt worden,³³⁵ da diese Kleidung für die Behörden damals eine *deutsche*, d.h. potentiell revolutionäre Gesinnung gekennzeichnet

³³¹ Caspar David Friedrich, *Gedächtnisbild für Johan Emanuel Bremer* (1817), Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin Brandenburg.

³³² Geismeyer, Willi: *Caspar David Friedrich*, Leipzig 1973, S. 42.

³³³ Durch Äußerungen Friedrichs bestimmt Märker den Begriff »Entwicklung« in der Geschichtsvorstellung Friedrichs in dem Sinne dass »die Geschichte ein Fortschritt sei, daß die Gegenwart die Vergangenheit überwunden habe, wie ›die ferne Zukunft‹ die Gegenwart ›überflügeln‹ möchte«. Märker, Peter: *Caspar David Friedrich. Geschichte als Natur*, Diss. (Christian-Albrechts-Universität Kiel), Kiel 1974, S. 22f.

³³⁴ Märker 1974, S. 24f. dazu siehe auch Anm.1 von S. 25.

³³⁵ Märker erklärt diese »altdeutsche« Tracht auf Grundlage der Beschreibung Ernst Moritz Arndts ausführlich. Die Bestimmungen behandeln jedoch ausschließlich die männliche Tracht. Die Frage nach der weiblichen Tracht für Demagoginnen wird noch später im Text behandelt werden. Ebenda, S. 38f. Vgl. Arndt, E. M.: *Über Sitte, Mode und Kleidertracht*, Frankfurt 1814, S. 51f.

habe.³³⁶ Daraus ergibt sich für Märker im Vordergrund von *Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) ein zeitgenössischer Bezug, der von zwei Demagoginnen markiert ist, dagegen weist der Hintergrund, den die Rückenfiguren in Erwartung anschauen, auf eine bessere Zukunft hin. Zwischen der nicht zufriedenstellenden Gegenwart und der hoffnungsvollen Zukunft liegt noch eine Zwischenzone, die durch zahlreiche Schiffsmasten dargestellt sei. Das Schiff bei Friedrich symbolisiert nach Märker die Bewegung, die vergehende Zeit und die historische Entwicklung. Das Kreuz hinter der Balustrade würde als Motto für den dahinterliegenden Bereich, somit die Zukunft, fungieren. Der Hintergrund sei also für die Demagoginnen ein ideales Bild der Zukunft.³³⁷

Märkers Hintergrundauffassung als *erwartete Zukunft* wurde von Peter Rautmann (1979) von dem Standpunkt des gotischen Stadtbaus aus bestätigt.³³⁸ In dieselbe Richtung geht der nationale Gedanke der Gotikrezeption, der schon durch die Interpretation Eimers (1963) eingeführt wurde. In der aus Teilen von vier norddeutschen Städten montageartig zusammengefügte Stadtansicht in den *Schwestern* liest Rautmann Friedrichs Absicht, »den Nationalgedanken und in ihm die Vorstellung nationaler Einheit« zu formulieren.³³⁹ Die konsequente Gotisierung der Bauten würde den nationalen Charakter des Bildes verstärken, da die Gotik seit den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts als nationaler Baustil galt.³⁴⁰ Außerdem würden die gotisch vollendeten, einheitlich integrierten Gebäude eine neue Epoche der Gotik zeigen. Diese sei mit der historischen Epoche der mittelalterlichen Gotik nicht mehr identisch, jedoch eine »aus dem Alten hervorgehen[de]« zugleich »christliche wie nationale und bürgerliche Epoche«. Daher würde die Stadt in den *Schwestern* »das bürgerliche-nationale Gesellschaftsideal« abbilden.³⁴¹ Darauf beziehe sich das Paar der Frauen: Da »in der Rückenstellung der Betrachterfiguren auf das Individuelle der Personen

³³⁶ Märker 1974, S. 41.

³³⁷ Ebenda, S. 98-99.

³³⁸ Rautmann, Peter: *Caspar David Friedrich. Landschaft als Sinnbild entfalteter bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung*, Diss., Frankfurt am Main/Bern/Las Vegas 1979.

³³⁹ Ebenda, S. 86.

³⁴⁰ Ebenda. Vgl. auch Kunst, Hans Joachim: Die politischen und gesellschaftlichen Bedingtheiten der Gotikrezeption bei Friedrich und Schinkel, in: *Kritische Berichte*, Jg. 2, 1974, H 5/6, S. 120-129, bes. S. 126.

³⁴¹ Ebenda.

verzichtet wird«, würden sie als Menschen schlechthin gedeutet.³⁴² Damit dokumentiere die Gleichheit in ihrer Haltung und Kleidung die Gleichheit ihrer Gesinnung sowie die Gleichheit der Menschen an sich. Der Wunsch eines »altdeutschen Paares« nach Übereinstimmung und schwesterlicher Verbundenheit entspreche der »Sehnsucht des bürgerlichen Menschen nach Gleichheit, Freundschaft und Liebe jenseits der in der Restaurationszeit bestehenden sozialen Normierung und gesellschaftlichen Rollenfixierung«, also in der neuen Epoche der Gotik.³⁴³ In diesem Punkt erwähnt Rautmann auch den dialektischen Charakter der Utopie Friedrichs: Obwohl sich sein Stadtbild auf eine Epoche der Vergangenheit (Mittelalter), und sich auch die »altdeutsche« Kleidung der Frauen auf diese sowie die Reformationszeit bezöge, seien »diese Bezüge Mittel für Projektionen in die Zukunft«, deren Bild sie erwecken.³⁴⁴ Diese bürgerlich-nationale Utopie erscheine aber noch nicht als reale Vorstellung, da sie den Abgrund mit dem »Kreuzmonument als Todesverweis«, d. h. den grundsätzlichen Wandel der gesellschaftlichen Verhältnisse voraussetze.³⁴⁵

In den 80er und 90er Jahren gab es keine wesentlichen Auseinandersetzungen mit den *Schwestern*, und erst im Jahr 2000 ist wieder eine neue Dimension der Interpretation dieses Werkes aufgetreten. Werner Busch (2003)³⁴⁶ weist zum ersten Mal auf die eigene Geschichte der Marienkirche mit ihren zwei Türmen hin. Am Ort der Marienkirche des Hallenser Markts standen ursprünglich zwei dicht beieinanderstehende Kirchen, nämlich die alte Marien- und die Gertrudenkirche. Bei der Besetzung der Stadt durch

³⁴² Ebenda, S. 87 und dazu siehe auch Anm. 19.

³⁴³ Ebenda, S. 88. Obwohl Rautmann Märkers Demagogen-Theorie bezüglich dieses Bildes unterstützt, verwendet er keinesfalls das Wort »demagogisch« oder »Demagoginnen«, sondern wie hier »das altdeutsche Paar«.

³⁴⁴ Ebenda, S. 90.

³⁴⁵ Neben seiner politischen bzw. sozialgeschichtlichen Interpretation gibt Rautmann zugleich auch eine religiöse Einschätzung dieses Bildes. Bei der Darstellung des Kreuzes mit beiden Statuen (Pleurants, Assistenzfiguren in Trauerhaltung) sowie des Himmelslichtes weist er jeweils auf Christi Tod und die Auferstehung hin. Bezüglich dieser ikonographischen Deutungsweise würde Rautmann sich an Börsch-Supan orientieren, bevorzugt jedoch schließlich die politische Dimension seiner Interpretation. Ebenda, S. 88.

³⁴⁶ Busch, Werner: Das Zusammenbringen von Leib und Seele in der Landschaftsmalerei, in: Kat. *Landschaft(en). Wildflecken und Gartenreich*, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt, Halle 2003, S. 14-27, bes. S. 23-27; Busch, Werner: Friedrichs Bildverständnis, in: Kat. *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*, Museum Folkwang Essen, Hamburger Kunsthalle, München 2006, S. 32-47, bes. S. 39-42.

Kardinal Albrecht von Brandenburg wurden die Schiffe beider Kirche ab dem Jahr 1529 abgerissen, und die stehen gebliebenen Türme wurden durch ein neues Kirchenschiff verbunden. Dies war ein ostentativer Akt der Besetzung, wodurch der Kardinal den Klerus und die Bürgerschaft, die der in Wittenburg von Luther begründeten Reformation anhängen, zu disziplinieren versuchte. Doch Albrechts Gewaltherrschaft hielt sich nicht lang. Als er 1541 die Stadt endgültig verließ, machten Klerus und Bürgerschaft einen Teil der von Albrecht begonnenen baulichen Unternehmungen rückgängig. Dabei entstand die heutige Marienkirche, wo Luther 1546 predigte.³⁴⁷ Aus dieser Historie leitet Busch ab, dass sich die Marienkirche, die als »Monument des Reformators und der Reformation« erbaut wurde,³⁴⁸ im protestantischen Kontext gegen die fremde Besatzung behauptet hätte. So könnten die Hallenser Kirche und ihre Geschichte für Friedrich, als überzeugten Protestanten, eine Hoffnung auf die Zukunft gewesen sein. Friedrich dürfte durch die Darstellung der die Kirche und den Roten Turm betrachtenden Frauen in »altdeutscher« Tracht, seinen Grundgedanken veranschaulicht haben, dass »eine politische Erneuerung nur über eine gleichzeitige religiöse protestantische Erneuerung« verwirklicht werden könne.³⁴⁹ Gegenüber den ikonographischen Auffassungen Börsch-Supans, Märkers sowie Rautmanns, die »in

³⁴⁷ Ebenda. Vgl. Dolgner, Angela/Dolgner, Dieter/Kunath, Erka: *Der historische Marktplatz der Stadt Halle/Saale*, Halle/Saale 2001, S. 61-71. Martin Luther predigte auf Durchreise 1545/46 dreimal in dieser Marienkirche in Halle.

³⁴⁸ Dolgner/Kunath 2001, S. 70.

³⁴⁹ Diesen Gedanken teilte Friedrich mit seinen Freunden sowie Bekannten im Demagogen-Kreis, nämlich Georg Andreas Reimer, Friedrich Schleiermacher und Ernst Moritz Arndt u. a. m. Busch in *Kat. Halle* 2003, S. 26. Bezüglich der Überzeugung, i.e. des Zusammenhanges von politischer und religiöser Vorstellungswelt, weist Rautmann auf das Wartburgfest am 18. Oktober 1817 hin. Mit der 300. Wiederkehr des Reformationsfestes und dem vierten Jahrestag der Schlacht bei Leipzig wurde dieses Fest als Doppelfest der geistigen und politischen Freiheit gefeiert. Rautmann 1979, S. 89 und dazu siehe auch Anm. 34 und 35.

jedem Bildzeichen eine eindeutige Konnotation« vermuten,³⁵⁰ ist die Annahme von Busch konkreter, weshalb ihr mehr überzeugende Kraft innewohnt.³⁵¹

Die vorgestellten, maßgeblichen Interpretationen zu den *Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) haben ergeben, dass man sich bisher in der Interpretation auf zwei Elemente konzentriert hat. Einmal auf die gotische Kirche sowie die Stadt im Hintergrund, die aus den Architekturen verschiedener Städte unter dem Aspekt der gotisierenden Darstellung zusammengestellt wurde. Zum Anderen auf die beiden Frauen auf dem Söller des Vordergrundes, die absichtlich sehr ähnlich dargestellt sind. Betrachtet man aber die Komposition des Bildes *Die Schwestern*, so merkt man sofort, dass in den genannten Deutungen außer diesen zwei Elementen noch ein wesentlicher Bestandteil fehlt: Die Schiffe. Sie nehmen eine ebenso große Fläche des Bildes ein wie die gotischen Bauten. Ihre Masten erscheinen nebeneinander in derselben Höhe, gleichermaßen wie bei den Frauen. Deren Standpunkt liegt zudem »genau in der Mitte zwischen Schiffen und Kirche«.³⁵² Angesichts dieser besonderen Rolle in der

³⁵⁰ Busch in Kat. Halle 2003, S. 26. Trotzdem gibt es nach Busch für seine Interpretation ebenso wie für andere frühere Interpretationen keine Möglichkeit der Verifizierung. Stattdessen hält er die Ordnungsprinzipien der Motive bei Friedrich für entscheidend. Durch ästhetische Ordnung die göttliche Ordnung erkennen zu lassen, sei Friedrichs konsequente Strategie. Ebenda, S. 26-27. Über die Ordnungsprinzipien der Motive bei Friedrich vgl. auch Busch, Werner: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 138-141.

³⁵¹ Im Katalog der Ausstellung in London (2002) wurden bezüglich der Entstehung dieses Bildes folgende Vermutungen angestellt: »There is good basis to suggest that while Friedrich was working on his *On a Sailing-boat*, he also intended to paint a pair to it, the heroes of which were to be his brother and his wife, [...]. During the process of work, however, this idea was transformed and led to the creation not of pair, but three interlinked works: *On a Sailing-boat* (*Auf dem Segler*), *Night in Harbour* (*Die Schwestern auf dem Söller am Hafen*), and *Moonrise Over the Sea* (*Mondaufgang am Meer*, in Eremitage)«. Als Begründung für diese These wird angeführt, dass das Bild *Die Schwestern* samt dieser zwei anderen Bilder von Alexandra Fyodorovna (geborene Prinzessin Frederika Louisa Charlotte Wilhelmina von Preußen [1798-1860], älteste Tochter von Friedrich Wilhelm III von Preußen und Königin Luise) gekauft wurde. Dieser Kauf wurde jedoch von ihrem Kunstberater Wassilij A. Shukowskij (1783-1852) arrangiert, und nicht von Friedrich selbst. Laut Werkverzeichnis Börsch-Supans wurden mehrere Bilder zwischen *Auf dem Segler* (1818/1819, St. Petersburg, Eremitage) und *Die Schwestern* (um 1820), sowie zwischen den *Schwestern* und *Mondaufgang am Meer* (1821, St. Petersburg, Eremitage) gemalt. Außerdem unterscheiden sich diese Werke in ihrer Größe voneinander. Aus diesen Gründen fällt es schwer anzunehmen, dass Friedrich diese drei Bilder als Folge entwarf. Kat. *German Art for Russian Imperial Palaces 1800 – 1850*, ed. by Boris Asvarisch, the Hermitage Rooms at Somerset House London, o.O. 2002, S. 66, 69.

³⁵² Schmied, Wieland: *Caspar David Friedrich*, Köln 1992 (4. Aufl. und Sonderausgabe, zuerst 1975), S. 90.

Bildkomposition müssen die Schiffsmotive auch für den Bildgehalt bedeutsam sein. Aus diesem Grund werde ich im Folgenden vor allem in Hinsicht auf diese Schiffsmotive das Bild gestalterisch analysieren.

Gestalterische Analyse

Die Bedeutsamkeit des Schiffsmotivs in der gestalterischen Dimension der *Schwwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) scheint auf den ersten Blick offensichtlich. Durch die Analyse der Komposition im Vergleich mit vorausgehenden Werken wird deutlich werden, welche Funktion das Nebeneinander der gotischen Stadt und der Schiffe vor den weiblichen Figuren hat, und dass das Schiffsmotiv schließlich mit der Erneuerung der Komposition kombiniert in die Szene eingeführt wurde.

Es ist dokumentarisch überliefert, dass vor *Die Schwwestern* (um 1820: Abb. 38) mindestens zwei Söllerbilder von Friedrich geschaffen worden sind. Im wohl ersten Söllerbild *Söller vor dem Domplatz im Zwielficht* (1815),³⁵³ welches 1816 von Friedrich Wilhelm III. von Preußen auf der Berliner Akademieausstellung als Geburtstagsgeschenk für den Kronprinzen erworben wurde, stand ein junges Paar in »altdeutscher« Tracht auf dem Söller.³⁵⁴ Nach der Zusammenfassung Börsch-Supans wendet der Mann den Kopf dem Profil der Frau zu, sie dagegen blickt in die Ferne. In der Mitte des Hintergrundes steht zwischen zwei in die Tiefe führenden Straßenzügen eine dreitürmige gotische Kathedrale, zwei ihrer Türme sind durch eine Brücke verbunden. Zwischen Söller und Kirche liegt ein Kirchhof mit Kreuzen und Denkmälern.³⁵⁵ Im nächsten, und vielleicht direkt dem Bild *Die Schwwestern* vorausgegangenen Bild *Söllerbild mit weiblicher Figur* (wohl 1820) steht eine weibliche Figur auf dem Söller im Vordergrund.³⁵⁶ Hinter dem Söller erhebt sich ein weiteres gotisches Gebäude, jedoch mit nur einem Turm.³⁵⁷

³⁵³ Caspar David Friedrich, *Söller vor dem Domplatz im Zwielficht* (1815), Verschollen.

³⁵⁴ Börsch-Supan 1973, Kat. 219, S. 333. Nach Ansicht des Berliner Rezensenten in der *Zeitung für die elegante Welt* steht dieses Paar auf einem Brückenbogen.

³⁵⁵ Ebenda.

³⁵⁶ Caspar David Friedrich, *Söllerbild mit weiblicher Figur* (1820), Verschollen.

³⁵⁷ Börsch-Supan 1973, Kat. 262, S. 357.

Im Vergleich zu diesen überlieferten Kompositionen der Söllerbilder kann man die Eigentümlichkeit der *Schwestern auf dem Söller am Hafen* anhand einiger Merkmale skizzieren. Während die Motivkombination des Söllers und der darauf stehenden Figuren überliefert ist, sind die nicht einheitliche Aussicht auf den Hintergrund sowie das Frauenpaar als betrachtende Rückenfigur neuartig. Diese Aussicht besteht nämlich aus einer Stadt und einem Hafen, die jeweils von Kirche und Schiffsmasten repräsentiert werden. Diese beiden Elemente teilen den Hintergrund vertikal in zwei Zonen auf. Diesem geteilten Hintergrund steht der Vordergrund der Söllerzone beinahe direkt gegenüber, obwohl zwischen ihnen ein vom Betrachter verborgener Mittelgrund existiert.³⁵⁸ Außerdem spürt man hinter der emporragenden Kirche sowie den Schiffsmasten wegen des dichten Nebels kaum eine Tiefe des Raumes. Daraus ergibt sich ein perspektivisch relativ flacher Gesamtraum, als wäre er auf einer Bühne wiedergegeben.

Die Darstellung einer Stadt und eines Hafens bzw. von Schiffen kommt bei Friedrich nicht allzu häufig vor. Es gibt viele Schiffsdarstellungen an Gewässern, einige Stadtsilhouetten am Meer (mit Schiffen), jedoch sind lediglich zwei mit den *Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) vergleichbare Bilder mit Stadt- und Hafenansicht vorhanden. Das erste ist *Hafen bei Mondschein* (1811: Abb. 52).³⁵⁹ Auf diesem Bild ist ein Hafen bei Nacht mit ankernden Schiffen dargestellt. Im Vordergrund findet sich ein Ufer an einer Flussmündung ins Meer. Demgegenüber liegt im Hintergrund eine Stadt am Horizont. Im Mittel- und Hintergrund befinden sich mehrere Schiffe, deren aufgerichtete Masten den Türmen einer Stadt vergleichbar sind. In der Bildmitte geht der Vollmond auf. Ihn flankieren zwei Türme der Stadt. Die sehr ähnliche Form dieser beiden Türme bzw. Gebäude erinnert leicht an den Doppelturm

³⁵⁸ Märker sieht diesen Mittelgrund als ein Hafenbecken oder einen Fluss, von dem die zahlreichen Schiffsmasten zeugen würden. Märker 1974, S. 98. Dieser Betrachtung nach erscheinen die Schiffe nicht neben den Stadtgebäuden des Hintergrundes, sondern vor ihnen. In der Tat ist ein Gebäude am rechten Bildrand zu sehen. So ist die Aufteilung des Hintergrundes in Gebäude- und Schiffsmotive im strengen Sinne nicht einwandfrei. Trotzdem ist für den Bildbetrachter der erste Eindruck des Bildes entscheidend, in dem die beiden Motivgruppen den Hintergrund zweiteilen. Daher werde ich diese Motive im Folgenden nach der im Text beschriebenen Komposition behandeln.

³⁵⁹ Dieses Bild führt auch Börsch-Supan bei der Interpretation von den *Schwestern* zum Vergleich an. Börsch-Supan/Jähmig 1973, Kat. 263, S. 358.

der Marienkirche und das Frauenpaar in den *Schwestern*, allerdings tritt hier kein Betrachter auf dem vorderen Ufer auf.

Das zweite Bild ist *Der Greifswalder Hafen* (um 1818-20: Abb. 53). Dieses Bild zeigt den Außenhafen von Greifswald, die Stadt erscheint in der linken Hälfte des Hintergrundes. Von links sieht man dort die klaren Umrisse der Marienkirche, den Dom St. Nikolai und die Jacobikirche in einiger Entfernung. In der Mitte des Mittelgrundes liegt ein besonders großes Segelschiff vor Anker. An diesem Schiff fahren einige Segelboote und ein Ruderboot vorbei, und dahinter ist ein weiteres Segelschiff zu erkennen. Im Vordergrund sieht man zwar drei Figuren, ein Boot und zum Trocknen aufgehängte Netze etc. Diese Motive sollte man aber bei der Interpretation außer Acht lassen, da die Komposition des Vordergrundes vermutlich nicht von Friedrich selbst stammt.³⁶⁰

Im *Hafen bei Mondschein* (Abb. 52) sind die Stadt und der Hafen nicht, wie bei den *Schwestern*, nebeneinander dargestellt. Die Stadt erscheint hauptsächlich in der Mitte des Hintergrundes, während die Schiffe die Stadt links und rechts umgeben. Trotz dieser Anordnung erscheinen die Schiffe und die Türme der Stadt in der klaren Vollmondnacht gleichermaßen als schwarze Silhouette. Schließlich unterscheiden sich Stadt und Schiffe bzw. der Hafen in weiter Ferne des Raums nicht deutlich voneinander, sondern erscheinen eher einheitlich.³⁶¹ Im Vergleich dazu sind die Stadt und der Hafen

³⁶⁰ Durch eine Infrarotaufnahme dieses Gemäldes im Jahre 1974 wurde bewiesen, dass die Vordergrundfiguren, welche eine für Friedrich untypische Auffassung zeigen, nachträglich hinzugefügt wurden. Daraus schließt Birgit Verwiebe im Katalog der Alten Nationalgalerie, »dass die Komposition des Vordergrundes nicht von der Hand des Künstlers stammt«. Kat. *Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke*, Staatliche Museen zu Berlin, 3. überarb. Auflage 2002, S. 138. Die Infrarotaufnahme ist abgebildet in: Schmied 1992, S. 22, Abb. 27. Dieses Werk ist im Werkverzeichnis Börsch-Supan/Jähniß 1973 nicht aufgenommen.

³⁶¹ Bezüglich der Hafendarstellung dieses Bildes und der Häfen bei Friedrich überhaupt weist Zschoche auf die Zusammenhänge der »Gustavia« hin. Gustav IV. Adolf von Schweden wollte 1806 an den Ufern des rügenschen Zicker-Sees die Stadt »Gustavia« gründen. Obwohl der Bau des Hafens schon begonnen worden war, machte der napoleonische Krieg diese Pläne zunichte. Nach Zschoche mag Friedrich von der geplanten Hafenstadt auf Rügen 1806 in Greifswald gehört haben. Daher wäre bei Städten am Meer bei ihm »neben der religiösen Deutung [...] auch an »Gustavia« zu denken, als Hommage und politische Zukunftserwartung«. Die Assoziation des Schwedischen Königs Gustav IV. Adolf sollte man als Grundlage der Interpretation bei Gestalterische Analyse

von den *Schwestern* verschieden dargestellt. Sie sind nicht als Silhouette in der Ferne, sondern in detaillierter Form der Gebäude und der Schiffsmasten farblich differenziert dargestellt.³⁶² In diesem Punkt steht *Der Greifswalder Hafen* (Abb. 53) dem Schwesternbild nahe. Dort erscheint das Segelschiff nicht mehr als Silhouette. Wenn die Stadtgebäude auch einheitlich monochrom sind, so stehen die Schiffe mit der Stadt im Kontrast. Man kann hier also zwei unterschiedliche Elemente in einer Ansicht feststellen. Dennoch dominiert das mittlere Segelschiff die Szene, so dass der Stadtanteil sowohl in kompositorischer als auch in inhaltlicher Hinsicht zurücktritt. Hingegen stellen bei den *Schwestern* die zwei Motivgruppen im Hintergrund zwei unterschiedliche, jedoch gleichgestellte Bereiche her. Da es keine Dominanz einer Seite gibt, bietet sich ein Motivvergleich an. Während sich die gemeinsame Darstellung der Stadt und des Hafens schon in vorausgegangenen Werken Friedrichs findet, muss man feststellen, dass er sie in den *Schwestern* erstmals in dieser besonderen, gleichgestellten Form in die Bildkomposition eingebracht hat.

Ebenso wie auf diese Motivkombination soll auch auf die vertikale Aufteilung der Szene in zwei Zonen in einigen vorausgegangenen Werken hingewiesen werden. Allerdings ist hier die Aufteilung gemeint, die nicht durch die bevorzugte Achse eines Symmetriesystems, d. h. Halbierung der Zone, sondern durch die Besetzung der Zone durch zwei gleichgestellte Motive ausgeführt wird. Das erste Beispiel dafür ist *Landschaft mit Eichen und Jäger* (1811: Abb. 40). Aus dem üppigen Gebüsch des Vordergrundes ragen zwei massive Eichen heraus. Sie dominieren die Szene und teilen das ganze Bild in zwei Teile auf. Die linke Eiche breitet im unteren Teil horizontal ihre belaubten Äste aus. Um ihre Wipfel zeigt sie kahle Zweige. Die rechte Eiche zeigt dagegen einen belaubten Wipfel, hat jedoch ihre Äste im unteren Teil eingebüßt. Die beiden Eichen erscheinen also zwar in unterschiedlichen Formen, aber als Variante des Gleichen. Und daher geht es hier um die Wiederholung und um die Paarung der Motive. Die gleiche Behandlung der doppelten Motive befindet sich auch im Bild *Ansicht eines*

Friedrich annehmen. Zschoche, Herrmann: *Caspar David Friedrich auf Rügen*, Dresden 1998, S. 93.

³⁶² Schmied weist auch auf den wesentlichen Unterschied der Darstellung des Stadtteils in *Die Schwestern* hin: »Das Bild der gotischen Stadt erscheint bei Friedrich sonst nur als ferne Vision über dem Horizont – [...]. Jetzt ist sie ganz nahegerückt – und hat doch den Charakter des geheimnisvoll Visionären behalten, als wäre sie nicht von dieser Welt«. Schmied 1992, S. 90.

Hafens (1815/16: Abb. 41). Diesmal ist die Szene ein Hafen. Auf dem Bild treten zwei große Segelschiffe als Hauptgegenstand auf. Sie ankern ruhig im Hafen, holen die Segel ein und ihre hohen Masten heben sich scharf vom Abendhimmel ab. Die schräg von vorne dargestellten Schiffskörper, zwei aufgerichtete Masten sowie die von der Takelage und dem Schiffskörper geformten Dreiecksformen werden bei beiden Schiffen wiederholt. Die Segelschiffe unterteilen das Bild in zwei gleich große Hälften, wodurch ihre gleichrangige Bedeutsamkeit in der Szene ausgedrückt wird. Durch diese Aufteilung der Szene und die Verteilung der inhaltlichen Bedeutsamkeit wird die absolute Relevanz der Schiffsmotive wiederholt und verstärkt.

Die vertikale Zonenaufteilung in zwei Hälften ist also in vorausgegangenen Werken bereits zweimal durch ähnliche Motive erreicht worden, womit die Bedeutsamkeit jedes Motivs in der Szene wiederholt und betont wurde. Es ist daher anzunehmen, dass diese Art und Weise der Wiederholung bzw. Paarung und der sich daraus ergebenden inhaltlichen Betonung bei den nebeneinander gestellten, die Szene aufteilenden Motivgruppen auch in den *Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) entsprechend Verwendung gefunden hat. Nun stellt sich die Frage, ob man diese Gebäude und Schiffe, diese Stadt und diesen Hafen ebenso wie die Schiffe in den oben genannten Bildern betrachten darf. Bevor eine Antwort darauf gegeben werden kann, sollte man zunächst die Gruppe der zwei Frauen genauer analysieren, da sich am Ende diese Antwort mit der Funktion dieses Paares dicht verflechten wird.

Den Motivgruppen im Hintergrund stehen in Gestalt der *Schwestern* zwei Frauen gegenüber. Dieses Frauenpaar als betrachtende Rückenfiguren ist die augenfälligste Neuerung in diesem Bild. Allgemein gehört die betrachtende Rückenfigur in der Zeit um 1820 bereits zum gängigen Repertoire Friedrichs. Neuartig jedoch ist die Wahl des Geschlechts, also von zwei Frauen als Paar sowie die Art der Beziehung mit dem Gegenstand ihrer Betrachtung. Die erste vergleichbare Paardarstellung als männlich Betrachtende³⁶³ findet sich im Bild *Vision der christlichen Kirche* (um 1812: Abb. 42).

³⁶³ Das erste, einfach betrachtende Paar erscheint in einem Sepiabild *Sommerlandschaft mit abgestorbener Eiche* (um 1805, Bleistift, Sepia, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen). Für das und dessen Pendantbild bekam Friedrich von den Weimarer Kunstfreunden einen Preis verliehen. Im Vergleich zu den *Schwestern* ist dieses Paar (Mann und Frau) viel zu klein im Verhältnis zu seiner Umgebung, und der Gegenstand der Betrachtung ist vage und schwer zu Gestalterische Analyse

Im Vordergrund sind zwei Druiden mit Eichenlaubkranz zu sehen. Sie scheinen bei dem Erscheinen einer gotischen Kathedrale zu erschrecken, »während der Rauch ihres Opferfeuers zu Boden gedrückt wird«. ³⁶⁴ Die Druiden treten in gleicher Tracht auf und führen spiegelbildlich dieselbe Pose aus. Zudem zielen ihre Blicke gemeinsam auf die Vision der Kirche. Die Beziehung zwischen den Sehenden und der Gesehenen ist durch die Komposition festgelegt. Im nächsten Beispiel *Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang* (um 1817: Abb. 29) sieht man wieder ein Männerpaar. Auf dem sparsam arrangierten Bild hält das Paar am felsigen Uferrand inne. Die beiden Männer tragen gleiche Mäntel und Baskenmützen. Auch ihre stehende Pose ist beinahe identisch. Ihre verharrende Pose lässt einen meditativen Augenblick spüren, und so sehen sie wohl genau auf den zwischen ihnen aufgehenden Mond. Also scheinen sie nicht nur äußerlich gleich, sondern sind wohl auch innerlich verbunden. Der Mond funktioniert darum sowohl gestalterisch als auch inhaltlich als Klammer des Paares.

Ein anderes Männerpaar erscheint im Bild *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819: Abb. 43), dem Bild, das kurz vor den *Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) entstand. In diesem Bild bestimmt ein steiler Waldweg die Szenerie. Ein Männerpaar bleibt stehen und betrachtet den Mond über eine dürre Eiche hinweg. Die beiden Männer haben die »altdeutsche« Tracht an, der rechte mit Stock steht aufrecht, der linke lehnt sich mit dem rechten Arm an den anderen an. Ihre gemeinsame Betrachtung des Mondes verbindet sie. Außerdem stellt die anlehrende Pose eine körperliche Berührung dar und zeugt von ihrer innigen Beziehung zueinander. Ein ähnlicher Zustand lässt sich auch in der *Gartenlaube* (1818: Abb. 44) beobachten. ³⁶⁵ In der *Gartenlaube* tritt ein Mann-Frau-Paar im Vordergrund auf. Hinter dem üppigen Gartenteil erscheint eine gotische Kirche vor dem Mond. Die Frau und der Mann orientieren sich in ihrer Haltung an den Seiten der Gartenlaubenöffnung. Sie sitzt auf

bestimmen. Es gibt daher in diesem Bild keine besondere Absicht Friedrichs, ein Paar als Betrachter zu zeigen. Zudem ist die *Vision der christlichen Kirche* das erste Ölgemälde mit einem Betrachterpaar.

³⁶⁴ Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 202, S. 324.

³⁶⁵ Diese Wirkung zwischen Sehenden und Gesehenem kann man auch im Bild *Neubrandenburg* (um 1817, Pommersches Landesmuseum, Greifswald) schwach erkennen. Dagegen kann sie im Bild *Mondnacht am Strand mit Fischern* (um 1817, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie) nicht festgestellt werden, weil die beiden Fischer tätig sind und nicht nur schauen.

einem Stuhl, er steht und lehnt sich an das Gitter an. Obwohl dieses Paar weder in Tracht noch Pose Gemeinsamkeiten zeigt, ist es offensichtlich, dass beide durch den Blick auf die Kirche innerlich verbunden sind. So trägt in diesen beiden Beispielen eher der Gegenstand der Betrachtung dazu bei, die Figuren als Paar zu vereinen, während in den zuvor genannten Werken vornehmlich das ähnliche Aussehen die Figuren zu einem Betrachterpaar verbindet.

Es bleibt festzuhalten, dass bei Friedrich in der Regel durch ähnliches Aussehen oder die Betrachtung eines gemeinsamen Gegenstandes ein Betrachterpaar miteinander verbunden wird. Beim Frauenpaar in den *Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) stellt man zuerst sein ähnliches Aussehen fest; die hohen Kragen und Rüschen an den Manschetten der dunkelfarbigen Kleider sowie die hochgesteckten Frisuren ähneln sich. Außerdem findet sich ein körperlicher Kontakt; die linke Frau berührt mit ihrer rechten Hand die linke Schulter der Anderen (Abb. 38, 39). Weiter überschneidet die linke Hand der rechten Frau die Kleidkontur der linken Frau. Dies alles zeigt deutlich, dass die beiden Frauen zumindest rein gestalterisch äußerst verbunden sind. Daher ist bemerkenswert, dass dem Paar zwei zwar gemeinsame, aber unterschiedliche Motive – die Stadt und der Hafen – gegenüberstehen. Sie erscheinen divergierender als die beiden Frauen. Und daher wirkt es, als ob das Frauenpaar umgekehrterweise die beiden Gegenstände seiner Betrachtung verbinden würden. In dieser Hinsicht treffen die sich berührenden Hände der Frauen genau den Scheidungspunkt dieser beiden Motive.³⁶⁶

Nun ist der Unterschied offensichtlich: Bei den bisher zum Vergleich herangezogenen Beispielen werden die zwei betrachtenden Personen im Vordergrund von einem Gegenstand im Hintergrund, d. h. von ihrem Blickziel verbunden, und dadurch als ein gefühlsmäßig gleichartiges, gleichgesinntes Paar vereint. Das Gesehene verbindet die Sehenden, dadurch vereinen sich zwei unterschiedliche, unabhängige Betrachter innerlich. Bei den *Schwestern* werden die Kirche (oder die Stadthälfte) und die Schiffsmasten (oder die Hafenhälfte) von einem schwesterlich ähnlichen Frauenpaar

³⁶⁶ Die Betrachtung von Schmied kann wohl in diesem Kontext verstanden werden: »Genau in der Mitte zwischen Schiffen und Kirche ist der Standpunkt der beiden Rückenfiguren. Die Anschauung der Schwestern auf dem Söller hält die Welt in Balance«. Schmied 1992, S. 90.
Gestalterische Analyse

betrachtet. Daher verbinden die Sehenden (das Frauenpaar) das Gesehene (Kirche und Schiffsmasten) miteinander, zugleich verweisen sie auf den gemeinsamen Sinn, der scheinbar im Wesen der beiden unterschiedlich erscheinenden Gegenstände liegt. Wenn diese zwei Gegenstände als wesensgleiches Paar vor dem Blick des Bildbetrachters erscheinen, dann können sie ihrerseits dieses Frauenpaar vereinen als eigenständiges Gegenstände-Paar. Sehende und Gesehenes verbinden sich wechselseitig zu Paaren und reflektieren einander somit.

So muss man, über die integrative, gestalterisch paarbindende Funktion des Betrachterpaars hinausgehend, der autonomen Kraft der gesehenen Gegenstände Aufmerksamkeit schenken. Zugleich gilt dies als Antwort auf die zuvor gestellte Frage. Die spitzen Kirchtürme und Schiffsmasten ragen in beinahe gleicher Höhe empor, die Anordnung der Türme – der spitzwinkligen Doppeltürme, des mit der Brücke verbundenen Turmpaars sowie des isolierten »Roten Turms« – gleicht der Anordnung der Masten, nämlich den beiden höchsten Masten sowie einigen weiter links in der Bildmitte schwach im Nebel erscheinenden Masten.³⁶⁷ Darüber hinaus wiederholt die Neigung der beiden großen Schiffsmasten exakt die Schräge der höheren Kirchtürme.³⁶⁸ Durch diese Gemeinsamkeit der Formen korrespondieren Stadt und Hafen trotz der äußerlichen Unterschiede miteinander, erscheinen also selbst als Paar. Solch eine Paarung von unterschiedlichen Motiven findet man bereits im vorangegangenen Werk Friedrichs, nämlich in der bereits in Kapitel II angesprochenen *Winterlandschaft mit Kirche* (1811: Abb. 26). Dort sind ein großer Tannenbaum rechts im Vordergrund und eine visionär erscheinende Kirche links im Hintergrund angeordnet. Kirche und Tanne ähneln sich gestalterisch, insofern sie auf der Bildfläche in gleicher Größe erscheinen, und ihre Konturen insgesamt ein Dreieck bilden. So geben sie dem Betrachter den Anlass, sie als Paarobjekte zu begreifen. Weiter wirkt sich dies auf die inhaltliche Ebene aus, indem beide als religiöse Stütze des sich mit dem Rücken an den Felsen

³⁶⁷ Auf das korrespondierende Verhältnis zwischen den Stadtgebäuden und den Schiffsmasten weist auch Eimer hin. Dabei unterscheiden sich die einzelnen Korrespondenzen nach Meinung des Verfassers: »Erst kommt eine Gruppe von Masten, aus der zwei große Mastbäume hervorstechen. In der Masse entspricht dieses Gestänge der gegenüberliegenden Paraphrase der Marienkirche von Halle, während der rechts allein stehende, leicht geneigte Mast dem »Roten Turm« das Gegengewicht hält«. Eimer 1963, S. 18.

³⁶⁸ Busch in Kat. Halle 2003, S. 26; Busch 2006, S. 42.

anlehnenden Mannes angesehen werden. Der Vergleich zeigt, dass die Paaranordnung der Stadt- und Hafenmotive in den *Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) kompositorisch auch ohne das betrachtende Frauenpaar erfolgt. Sie stehen gleichermaßen nebeneinander und betonen somit auch ihre Wesensgleichheit auf inhaltlicher Ebene. Daraus geht hervor, dass diese beiden Motive einerseits als autonomes Paar wiederum die betrachtenden Frauen als Paar verbinden, andererseits sich gemeinsam als einzelnes Objekt erst kraft des betrachtenden Frauenpaares konstituieren. Die oben genannte Reflexion zwischen Sehenden und dem Gesehenem nimmt daher beidseitig ihren Ausgangspunkt.

Dieses Reflexionsschema differenziert sich zudem noch zwischen dem Frauenpaar und der Kirche, sowie zwischen dem Frauenpaar und den Schiffsmasten. Bei der Kirche erscheinen die nebeneinander stehenden Türme wiederum als zwei Turmpaare vor dem Betrachter. Die vorderen Spitztürme lassen sich wegen der näheren Positionierung sofort mit dem Frauenpaar in Verbindung bringen. Die hinteren flachen Doppeltürme zeigen Ähnlichkeiten mit dem körperlichen Kontakt der Frauen, da sie ihrerseits durch eine Brücke verbunden sind.³⁶⁹ Sie spiegeln sozusagen die Haltung der Frauen. In dem Hafenteil stellen vor allem die beiden höchsten Schiffsmasten ein Paar dar. Dass sich zwei dicke Tauen der beiden Schiffe kurz über dem Geländer des Söllers kreuzen, ähnelt wieder der Pose der sich berührenden Frauen. Betrachtet man die groben Konturen dieser Motive, entsteht in den Gestalten der Frauen, der Spitztürme der Kirche sowie der Schiffe jeweils ein spitzwinkelig nach oben gerichtetes Dreieck. Folglich sind bei den *Schwestern* drei Reflexionsbeziehungen herausgearbeitet worden: Das Frauenpaar und die Kirche, das Frauenpaar und die Schiffsmasten sowie das Frauenpaar und das Kirche-Schiffsmasten-Paar.

Dieses dreifache Reflexionsschema bei den *Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) wird durch die enge Staffelung der landschaftlichen Gründe hervorgehoben. Der Vorder- und Hintergrund erscheinen mit jeweils scheinbar

³⁶⁹ Als Gemeinsamkeit der Kirche und der Frauen verweist Rautmann auf die Farbe: »Das Blau im Gewand der Frauen, die Farbe des Glaubens, wiederholt sich im Dach der Kirche in auffallender Weise«. Börsch-Supan/Jähmig 1973, Kat. 263, S. 358; Vgl. auch Rautmann 1979, S. 88.

schmalen Räumen. Der Mittelgrund ist dem Betrachter verborgen. Daraus ergibt sich ein flacher Gesamtraum, und der Hintergrund scheint dem Söller des Vordergrundes direkt gegenüberzustehen. Diese Struktur des Bildraums ist außer bei diesem Bild nur in dem Bild der *Gartenlaube* (1818: Abb. 44) zu finden. Die bei Friedrich, allerdings vor den *Schwestern*, übliche Raumkomposition mit verborgenem Mittelgrund war das Gegenüberstellen des Vorder- und Hintergrundes mit großer Distanz. Der Hintergrund tritt vom vorderen Bildrand weit zurück, zudem dehnt er sich in die Ferne immer mehr aus, solange er als Teil der Landschaft erscheint. Im Bild *Gartenterrasse* (1811/12)³⁷⁰ ist diese Struktur klar zu erkennen, obwohl dieses Bild eine Terrasse, ein ähnliches Motiv wie der Söller, behandelt. Der hinter der vorderen Terrasse verborgene Mittelgrund lässt ein breites Tal vermuten. Hinter dem Tal erscheinen Hügel und Berge. Hier beruhigen sich die Motive in ihren eigenen landschaftlichen Gründen, die jeweils einen breiten Raum einnehmen. Vorder-, Mittel- und Hintergrund drängen kaum zueinander. Die Darstellung eines flachen Gesamtraums mit einzelnen schmalen Teilräumen bzw. landschaftlichen Gründen ist allein dann möglich, wenn eine dargestellte Ansicht aus einem relativ kleinen Ausschnitt der nicht eigentlich landschaftlichen Szene besteht. Die Szene von der *Gartenlaube* erfüllt diese Bedingungen. In diesem Bild sieht man ein Mann-Frau-Paar im Vordergrund. Hinter dem üppigen Gartenteil erhebt sich eine Kirche. Die Distanz von der Gartenlaube zu dieser Kirche ist jedoch äußerst unklar, da der Garten mit einem sich an einer Stütze rankenden Schlingengewächs ausgefüllt ist. Dieses dunkle Gewächs verdeckt jedes Maß des Gartens, und es vereinigt sich beinahe mit der silhouettenhaft erscheinenden Kirche. Der Hintergrund drängt zum Vordergrund, der Gesamtraum erscheint hier sehr schmal und erweckt einen flachen Eindruck.³⁷¹ Dieser Eindruck ist auch in der Szene *Schwestern* taktisch inszeniert. Es handelt sich hier um eine undurchschaubare

³⁷⁰ Caspar David Friedrich, *Gartenterrasse* (1811), Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin Brandenburg.

³⁷¹ Eimer führt zum Vergleich der ähnlichen Raumkomposition mit den Söllerbildern ein anderes Bild *Am Dominikanerkloster in Pirna*, das 1931 verbrannte und dessen Datierung noch offen steht, an. Jedoch scheint mir dieser Vergleich nicht überzeugend, da bei diesem Bild eine breite Mauer den ganzen Mittel- sowie Hintergrund bedeckt, wodurch für den Bildbetrachter kaum deutlich wird, ob der Mittelgrund schmal erscheint und sich der Hintergrund zum Vordergrund drängt. Eimer 1963, S. 16. Das betreffende Bild ist abgebildet in: Von Einem, Herbert: *Caspar David Friedrich*, Berlin 1950 (3. Aufl., zuerst 1938), S. 99, Abb. Nr. 87. Dieses Werk ist im Werkverzeichnis Börsch-Supan/Jähning 1973 nicht aufgenommen.

Innenstadtszenerie. Ferner verhindert die neblige, nächtliche Atmosphäre die mögliche Ausdehnung der Häuserreihe in die Tiefe.

Diese flache Gesamtraumdarstellung trägt einerseits zur gestalterisch (und auch emotional) engen Verbindung zwischen dem betrachtenden Paar und seinen Betrachtungsobjekten, sowie andererseits zur Wertminderung der Funktion der Rückenfigur bei, die den Blick des Betrachters in die Bildtiefe führt, und damit im Bild den Tiefenraum erzeugt. Friedrich könnte diese Art der Raumdarstellung von Carl Gustav Carus (1789-1869) gelernt haben, der ein Amateurmaler und enger Freund Friedrichs war. Er wurde von den Söllerbildern Friedrichs stark inspiriert und hinterließ selbst mehrere Söllerbilder. Das Bild *Abend auf dem Söller* (kurz nach 1816: Abb. 45) ist das wahrscheinlich früheste Beispiel unter ihnen, und müsste daher die engste Beziehung zum Bild *Söller vor dem Domplatz im Zwielflicht* (1815) Friedrichs zeigen. In Carus Bild sieht man zwei Figuren auf dem vorderen Söller, dahinter eine Kirche mit vier schmalen Türmen. Hinter der Kirche scheinen mehrere Gebäude zu stehen, ihre Konturen sind durch Nebel verschleiert. Daher sind die räumlichen Entfernungen zwischen den vorderen und den hinteren Gebäuden, vor allem zwischen Söller und Kirche, unklar. Daraus ergibt sich der Eindruck einer unmittelbaren Gegenüberstellung. Vergleicht man dieses Bild von Carus mit der überlieferten Beschreibung vom *Söller vor dem Domplatz im Zwielflicht* Friedrichs, so werden die gemeinsame Motivauswahl und die städtische Szenerie deutlich. Als Unterschiede sieht man im *Söller vor dem Domplatz* »einen Kirchhof mit Kreuzen und Denkmälern« zwischen dem Söller und der Kirche, sowie »zwei in die Tiefe führende Straßenzüge« an beiden Seiten der Kirche. Dies bedeutet, dass der *Söller vor dem Domplatz* (1815) Friedrichs mehr Distanz zwischen Söller und Kirche, sowie eine größere Ausdehnung des Gesamtraums als *Abend auf dem Söller* (kurz nach 1816) von Carus hat. So liegt es nahe, die flache Gesamtraumdarstellung in Friedrichs *Schwestern* von Carus Werk inspiriert zu vermuten, obwohl Carus zuerst von Friedrichs Söllerbildern angeregt wurde. Also eine gegenseitige Inspiration, obwohl man natürlich nicht weiß, ob Friedrich nicht auch ähnliche Entwürfe parallel zur Carus schuf, die nicht erhalten sind.

Durch die mögliche Wechselwirkung mit Carus dürfte sich Friedrich die Staffelung der schmalen Teilräume und die flache Raumdarstellung zu Eigen gemacht haben. Dieses

Schema wandte er auf die *Gartenlaube* (1818: Abb. 44) an, indem er die Lücke des Abgerundes durch das dunkle Gewächs ersetzte. Bei seinem nächsten *Söllerbild mit weiblicher Figur* (wohl 1820) könnte man eine ähnliche Raumordnung wie bei den *Schwestern* (um 1820: Abb. 38) vermuten. Unklar ist, ob Carus diese Raumdarstellung autonom, d. h. ohne Einfluss von Friedrich oder anderen Malern, absichtsvoll anwandte. Nach dem *Abend auf dem Söller* (kurz nach 1816: Abb. 45) schuf Carus weitere Söllerbilder, die aber immer eine größere Raumtiefe in der Bildwelt haben.³⁷² Im Hinblick auf Friedrichs Werk ist zu bemerken, dass Friedrich die flache Raumdarstellung in Nachfolge von Carus *Abend auf dem Söller* offenbar gezielt in seinem Werk einsetzte und sie noch verfeinerte. Diese flache Raumdarstellung ermöglicht eine enge Gegenüberdarstellung des Frauenpaars und der zwei Motivgruppen im Hintergrund. Erst dadurch wird das dreifache Reflexionsschema der Paarmotive für den Bildbetrachter offensichtlich, d. h. wirksam. Um dieses neues Schema kompositorisch zu bewältigen, müsste Friedrich auf Kosten der raumherstellenden Funktion der Rückenfigur diese Komposition eingeführt haben.

Der gestalterische Charakter von *Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) ist folgendermaßen zusammenzufassen: Die Komposition gliedert sich in einen zweiteiligen Hintergrund, nämlich eine Stadt mit einer auffallenden Kirche und einen Hafen mit zwei großen Schiffen. Diesem Hintergrund stehen zwei einander in ihrer Tracht sehr ähnliche Frauen gegenüber. Während diese Betrachterinnen ohne Mühe als Paar erkennbar sind, zeigen die Stadtgebäude und die Schiffsmasten auf den ersten Blick mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten. Dieser Kontrast lässt vermuten, dass das vordere Frauenpaar durch seinen gemeinsamen Blick die hinteren Gegenstände verbindet. Im Gegensatz zu den anderen Paar-Bildern besitzen hier die Sehenden (das Frauenpaar) die Kraft, das Gesehene (Kirche und Schiffsmasten) zu verbinden. Die Stadtgebäude und die Schiffsmasten verbinden sich jedoch selbst und werden zu einem Paar, da sie zur vertikalen Aufteilung des Hintergrundes in zwei Hälften beitragen und trotz ihrer Unterschiede gemeinsame Detailformen und Ordnungen darstellen. Diese Art

³⁷² Die anderen Söllerbilder von Carl Gustav Carus: *Frau auf dem Söller* (1824), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister; *Blick auf Dresden mit Hofkirche und Schloß* (um 1830), Museum Georg Schäfer, Schweinfurt; *Bacharach am Rhein* (1836), Museum Georg Schäfer, Schweinfurt; *Söller bei Mondschein* (um 1836), Museum Georg Schäfer, Schweinfurt.

und Weise der Zonenaufteilung spricht den zwei dazu beitragenden Motiven buchstäblich einen gleichen Anteil an der Bildaussage zu, und deutet sogar bei Friedrich an, dass diese Motive potenziell ein und denselben Sinn wiederholen. So erscheinen die Stadtgebäude und die Schiffsmasten zusammen als ein Gegenstandspaar zum betrachtenden Frauenpaar. Zusätzlich zeigen sich die Spitztürme der Kirche und die großen Schiffe jeweils als Paar gegenüber dem betrachtenden Frauenpaar. So entsteht ein dreifaches Reflexionsschema, welches von der Staffelung der schmalen Teilräume und der sich daraus ergebenden flachen Raumdarstellung unterstützt und betont wird. Wegen dieser Struktur des Raumes scheint sich der Hintergrund über den verborgenen Mittelgrund hin zum Vordergrund zu drängen, während vom Vordergrund der Blick des Frauenpaars rasch sein Ziel im Hintergrund erreicht. Dank dieser blickführenden Funktion der Rückenfigur und der neuen Komposition mit Paarmotiven manifestiert sich das Reflexionsschema zwischen den Sehenden und dem Gesehenen zwar stark verflochten, doch klar wie nie zuvor in Friedrichs Werk. Letztlich muss man doch trotz dieses komplizierten Schemas bemerken, dass diesem Bild eine ganz klare Kreuzstruktur zugrunde liegt. Die Lücke zwischen der Kirche und den Schiffen im Hintergrund stellt gegenüber der horizontalen Gliederung des Söllers eine absichtsvoll gestaltete vertikale Achse dar. Wegen dieser einfachen, deutlichen Grundstruktur erhält das Bild einen stark plakativen Eindruck, der für den Betrachter den gesicherten Ausgangspunkt zum Verständnis jenes Reflexionsschemas bedeutet.

Inhaltliche Analyse

Das Gemälde *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) bildet hinsichtlich der gemeinsamen Motivauswahl ein Glied in der Kette der Söllerbilder Friedrichs in Bezug auf Gegenüberstellung eines Kirchenmotivs und einer Person bzw. einem Paar in Betrachtung. Gegenüber dieser Gemeinsamkeit ist der größte Unterschied zu den vorausgegangenen Söllerbildern die Existenz der Schiffe bzw. Schiffsmastenmotive als zweiter Hauptgegenstand der Betrachtung. Auf diese Motive beziehen sich alle oben genannten gestalterischen Neuerungen bei den *Schwestern*. Selbst die Aufnahme eines Frauenpaars dürfte durch sie bedingt gewesen sein. In den bisherigen Forschungen ist jedoch hauptsächlich die symbolische Bedeutung der Kirche behandelt worden. Die Bedeutung der Schiffsmasten und der Frauen tritt als sekundär

zurück, die Beziehung zwischen ihnen wird kaum erwähnt. Was das neuartige Nebeneinanderstellen der Stadtgebäude und der Schiffsmasten, sowie das Gegenüberstellen der Schiffsmasten und des Paares bedeutet oder reflektiert, bedarf noch der Erklärung. Ferner stellt sich die Frage, ob das Gegenüberstellen der Kirche und des Paares dieselbe Bedeutung hat wie in den früheren Beispielen. Um einen Anhaltspunkt für die Interpretation dieser Motive zu haben, ist es trotzdem hilfreich, die von dem Kirchenmotiv ausgehenden Bildinterpretationen noch einmal zu überprüfen.

Die Interpretation der Kirche bei den *Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) ist in drei unterschiedliche Arten zu unterteilen. In der ersten Interpretation sieht man die Kirche als Glaubenssymbol an, in der zweiten erkennt man sie als Inbegriff der Gotik, in der dritten hält man sie für ein Symbol des protestantischen Widerstandes.

Interpretiert man die Kirche als Glaubenssymbol, folgt daraus eine religiöse Gesamtinterpretation des Bildes. Bei Sumowski (1966) ist die Kirche in den *Schwestern* ein religiöses Symbol und sie verkörpert durch ihren gotischen Stil den Sieg des Geistes über die Materie. Die Schiffsmasten würden daher die Immaterialität des Bauwerkes betonen. Die Frauen würden durch ihre »altdeutsche« Tracht die Szene ins Mittelalter datieren und als Gegenbild zur Gegenwart, ferner als »in Gott zurückgekehrte Wirklichkeit« ausweisen. Durch die legendäre Zeit des Mittelalters symbolisiere das ganze Bild die göttliche Unendlichkeit.³⁷³ Wenn man aber an der Kirche im gotischen Stil die erhöhte Geistigkeit erkennen soll, was soll man dann von den anderen Bauwerken um die Kirche halten? In dem städtischen Teil der Szene erscheinen diese gotischen Gebäude genauso wie die Kirche, d. h. diese säkularen Gebäude und die heilige Kirche zeigen in Hinsicht auf den gotischen Stil keinen Unterschied. So wird unklar, ob die Geistigkeit der Kirche oder der gotische Stil des Gebäudes bevorzugt zur Immaterialität des Bauwerks beiträgt. Außerdem scheint es fragwürdig, dass Friedrich in seinem Werk die Vergangenheit direkt als Bildgegenstand darstellen soll. Wenn die Betrachter in seinen Bildern »altdeutsche« Tracht tragen, wie man das in *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819: Abb. 43) oder *Huttens Grab* (um 1823/24:

³⁷³ Sumowski 1966, S. 40-41.

Abb. 93) sehen kann, sind sie Zeitgenossen und äußern damit ihre politischen oder religiösen Bekenntnisse zu den gegenwärtigen Zuständen.

Im Unterschied zu Sumowski ist bei Börsch-Supan (1973) die gotische Kirche als Symbol des Glaubens schlechthin anzusehen. Die Kirche und die Schiffsmasten würden zusammen eine Jenseitsvision hervorrufen, da das Kreuz hinter der Balustrade ein Grabmal sei. Die Frauen tragen Blau, die auch im Dach der Kirche erscheinende Farbe des Glaubens. Die gotische Stadt mit den im Hafen liegenden Schiffen würde das himmlische Jerusalem bedeuten.³⁷⁴ Diese Deutung ist mit den Auffassungen anderer Jenseitsvisionen Friedrichs assoziiert, die auch eine Stadt und den Hafen (und evtl. auch die Schiffe) beinhalten. Das erste Bild, in dem das Stadt- und Hafenmotiv kombiniert ist, ist nach Börsch-Supan *Hafen bei Mondschein* (1811: Abb. 52). Das Motiv »des Hafens bei Nacht mit ankernden Schiffen« sei »Symbol des Daseins nach dem Tod«. Diese Deutung folgt aus einem alten Symbolgehalt des Schiffes, nämlich als Lebensschiff. Das Schiff war in Verbindung mit dem Meer ein bereits den alten Völkern vertrautes Bild für Reise, Überfahrt, und im übertragenen Sinne für das Leben. Daher verweisen die Schiffe, die wie in diesem Bild nach vollendeter Reise abgetakelt vor Anker liegen, auf das Ende des Lebens, den Tod.³⁷⁵ Der Autor interpretiert das Bild *Gedächtnisbild für Johann Emanuel Bremer* (1817) in gleicher Weise. Auch hier würde »der Hintergrund mit dem Gewässer und der gotischen Hafenstadt« das Jenseits darstellen.³⁷⁶ Trotzdem sind diese beiden Bilder mit den *Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) eigentlich nicht vergleichbar. Im *Mondschein* und im *Bremer* sind die Stadt/Gebäude und die Schiffe kaum voneinander zu trennen, sondern sind sich überlappend dargestellt. Gemeinsam erscheinen sie als Silhouette und entfernen sich

³⁷⁴ Börsch-Supan/Jähniq 1973, Kat. 263, S. 358.

³⁷⁵ Vgl. Kat. *Von Caspar David Friedrich bis Ferdinand Hodler. Meisterwerke aus dem Museum Stiftung Oskar Reinhart Winterthur*; Staatliche Museen zu Berlin Alte Nationalgalerie, Frankfurt am Main 1993, S. 74.

³⁷⁶ Nach Börsch-Supan versinnbildlicht die Stadt »das Jenseits. [...] hat sie [die Stadt; AS] für Friedrich die Bedeutung, daß das Jenseits die eigentliche Heimat des Menschen ist«. Die dabei angeführten Beispiele (z. B. *Neubrandenburg* [um 1816/17, Siehe Anm. 365], *Wiesen bei Greifswald* [um 1820/1822, Hamburger Kunsthalle], *Hügel und Bruchacker bei Dresden* [um 1824, Hamburger Kunsthalle]) stellen konsequent eine Stadt als Silhouette am Horizont dar. Daher müsste Börsch-Supan auch den Unterschied der Darstellung bei *Die Schwestern* bemerkt haben. Börsch-Supan/Jähniq 1973, Kat. 224, S. 337.

vom unbelebten Vordergrund jenseits des Gewässers. Ganz im Gegenteil dazu erscheinen die Stadt und der Hafen bei den *Schwestern* klar getrennt und drängen sich zum Vordergrund. Man sieht hier kein Gewässer, das das Jenseits vom Diesseits trennen muss, und auf dem die Lebensschiffe fahren müssen. Auf dem Bild trennt nur die Balustrade des Söllers den Vordergrund vom Hintergrund. Obwohl der Hintergrund dadurch anders als der Vordergrund erscheint, wirkt er als Jenseits bzw. himmlisches Jerusalem zu nah am Betrachter. Darüber hinaus wird bei Börsch-Supan, und auch bei Sumowski, kaum nach einer Daseinsberechtigung des Frauenpaars gefragt. Warum *zwei Frauen* als Betrachter dargestellt sind, und warum sie den hinteren Gegenständen gegenübergestellt sind, wird nicht hinterfragt.

Bei der Interpretation der Kirche als Inbegriff der Gotik wird dem Bild eine politisch-gesellschaftliche Aussage zugrunde gelegt, die den Widerstand gegen die Restauration und die Hoffnung auf eine bessere Gesellschaft in der Zukunft beinhaltet. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts begann erneut eine Gotikrezeption. Wie Nikolas Zaske (1974) darlegt, wurde Gotik für die Deutschen zu einer allgemeingültigen Metapher für das Vaterländische. Dieser Stil konnte im Gegensatz zum elitären Antikengeschmack, der im napoleonischen Frankreich besonders gerühmt wurde, im deutschen Volksbewusstsein einen festen Platz einnehmen. Daher wurde der Übergang von einer solchen, bisher als ästhetische Norm angenommenen klassisch-lateinischen Formensprache, »zur vaterländischen Ikonographie und Gesellschaftsgeschichte als Hinwendung zur Gegenwart« gewertet.³⁷⁷ Dabei ist die Sehnsucht nach der eigenen, prächtigen Epoche des Mittelalters zu beobachten. So erscheint für Eimer (1963) die Stadt in den *Schwestern* »als Sinnbild der nationalen Gesellschaft«, ³⁷⁸ Rautmann erkennt in ihr »die Vorstellung nationaler Einheit« sowie den Symbolgehalt »einer freien, bürgerlich bestimmten Gesellschaft«.³⁷⁹ Ein solches Vorbild der Gesellschaft war nach dem Wiener Kongress (1815) für die

³⁷⁷ Zaske, Nikolaus: Zur Ikonographie und Motivatik im Werk Caspar David Friedrichs. Das Bildmotiv des Berges und der Stadt, in: *Caspar David Friedrich. Bildende Kunst zwischen der Französischen Revolution von 1789 und der bürgerlich-demokratischen Revolution von 1848*, Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Sonderband, 1. (1974), Greifswald 1976, S. 53-56, hier S. 55.

³⁷⁸ Eimer 1963, S. 22.

³⁷⁹ Rautmann 1979, S. 86.

meisten die Demokratie befürwortenden Menschen schwer vorstellbar. Was in diesem Bild trotzdem die Erwartung oder den Wunsch für die Zukunft spüren lässt, ist die Darstellung der Frauen in »altdeutscher« Tracht. Durch diese Tracht zeigen die *zeitgenössischen* Frauen ihren Willen zur vergangenen und wieder kommenden Idealzeit. Erkennt man sie weiter als zwei Demagoginnen, wie dies Märker (1974) tut, würde diese Aufforderung noch gesteigert.³⁸⁰

In diesen politisch-gesellschaftlichen Interpretationen wird aber die Aufnahme der Schiffsmasten in der rechten Hälfte des Hintergrundes kaum begründet. Eimer erkennt zwar zwischen den gotischen Bauten und den Schiffsmasten eine »ganz bewußt herausgearbeitete Kongruenz« und meint, »Schiffsmasten und Gestänge sind für Friedrich mit gotischen Bauten wesensgleich«,³⁸¹ jedoch begründet er nicht, wie und warum sie gleich sind. Märker sieht die Schiffe nur in der Zwischenzone zwischen dem vorderen Söller und der hinteren gotischen Stadt, die mit ihrer Architektur die ganze Bildbreite überziehen würde.³⁸² Daher erkennt er keine Korrelation der gotischen Bauten und der Schiffsmasten, und die Schiffe sind nicht Gegenstand des Blicks des Frauenpaares. Das Schiff am Fluss sei lediglich eine Metapher für die fließende Zeit.³⁸³ Bei Rautmann wird das Schiffsmotiv bloß als Bestandteil einer Hafensicht behandelt. Die gemischte und neu gestaltete Stadtansicht, die aus Halle, Stralsund, Neubrandenburg und Greifswald besteht, würde nach dem Konstruktionsprinzip Friedrichs auf die Darstellung der Nationalgedanken sowie der nationalen Einheit zielen.³⁸⁴ Was dennoch undurchdacht bleibt, ist dieselbe Aufteilung des Raums für die

³⁸⁰ Trotz dieser Behauptungen Rautmanns und Märkers muss man beachten, dass der Begriff *altdeutsche Tracht* in diesem Zusammenhang kostümgeschichtlich nicht unproblematisch ist, da es im eigentlichen Sinn keine einheitliche deutsche Tracht im 16. Jahrhundert gab. Die Historizität dieser *Tracht* zeigt sich vor allem in der Tatsache, dass diese Frauenkleidung die spanische, katholische Hofmode zum Vorbild hat. Sie war also keinesfalls nationaldeutsch. Allerdings wurde die Mode im 16. Jahrhundert konfessionell unabhängig auch an protestantischen Höfen und vom Bürgertum getragen. Für diesen Hinweis danke ich Karin Schrader, Bad Nauheim.

³⁸¹ Eimer 1963, S. 18.

³⁸² Vgl. Anm. 358. Die Stadtgebäude und die Schiffe erscheinen auf den ersten Blick getrennt. Erst nach einer Weile werden sie als verflochten erkannt. Diese Verflechtung nach der Phase des Betrachtens entspricht auch den inhaltlichen Verflechtungen der Motive. Daher sollte man zwei Motivgruppen zuerst als getrennt und nebeneinander dargestellt untersuchen.

³⁸³ Märker 1974, S. 98-99.

³⁸⁴ Rautmann 1979, S. 86.

Stadtgebäude und die Schiffsmasten. Die vertikale Zonenaufteilung in zwei Hälften geschah nicht aufs Geratewohl, sondern aus voller Absicht. Die Schiffsmasten müssen eine eigene Bedeutung besitzen, damit sie den gotischen Gebäuden gegenüberstehen können. Im Unterschied zur geringen Wertschätzung der Schiffsmasten kommt dem Frauenpaar eine überzeugendere Erklärung zu. Sie tragen nämlich die »altdeutsche« Tracht, womit sie auf das gotische Mittelalter sowie die darauf projizierte bessere Zukunft verweisen sollen. Es stellt sich jedoch die Frage, warum hier die Frauen aufgenommen wurden, obwohl ihre »altdeutsche« Tracht kaum von der zeitgenössischen Kleidung zu unterscheiden ist. Bei der Männermode sind die Kennzeichen für die »altdeutsche« Tracht – der Tracht der Demagogen – unmissverständlich, wie im Bild *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819: Abb. 43) festzustellen ist. Dieses Bild wurde wahrscheinlich direkt vor *Die Schwestern* geschaffen und später statt mit dem Männerpaar mit einem Mann und einer Frau variiert (*Mann und Frau den Mond betrachtend* [um 1830/35]).³⁸⁵ Wenn Friedrich also nach dem Männerpaar nur ein Frauenpaar hätte probieren wollen, hätte er es in einer ähnlichen, landschaftlichen Szene darstellen können. Da er dies nicht tat, hatte er wohl einen anderen Grund.

Die dritte Interpretationsmöglichkeit sieht die Kirche als Symbol des protestantischen Widerstandes an. Diese Deutung von Busch (2003, 2006) stammt aus der Auseinandersetzung mit der Geschichte der Hallenser Kirche, die während der Reformationszeit einer tyrannischen Herrschaft widerstand und sich als protestantische Kirche wiederbelebte. Daher kann die Hallenser Marienkirche zusammen mit dem »Roten Turm«, der seinerseits zusammen mit dem Roland das städtische Bürgertum symbolisiert,³⁸⁶ nicht nur als Symbol der Religiosität, sondern auch als Symbol der religiösen Erneuerung sowie Hoffnung auf jene erscheinen. Ein solches Motiv sei für Friedrich am besten geeignet gewesen, um seinen Grundgedanken abzubilden: Eine politische Erneuerung ist nur über eine gleichzeitige, religiöse, protestantische Erneuerung vorstellbar. Diesen Gedanken hatte Friedrich mit dem Demagogen-Kreis von Ernst Moritz Arndt, Friedrich Schleiermacher und Andreas Reimer usw.

³⁸⁵ Caspar David Friedrich, *Mann und Frau den Mond betrachtend* (um 1830/35), Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

³⁸⁶ Busch 2006, S. 39.

gemeinsam. Aufgrund dieser hohen Gewichtung der religiösen Seite der Kirche, würden die Frauen auch nicht die Rolle von Demagoginnen innehaben.³⁸⁷ Die Beziehung der Kirche und der Schiffe wird dadurch dargestellt, dass die Neigung der beiden höchsten Schiffsmasten genau der Schräge der Kirchtürme entspricht, allerdings bleibt die exakte Bedeutung der Schiffe unerwähnt.³⁸⁸

In diesen drei Interpretationen hängt das gesamte Verständnis des Bildes beinahe vollständig von der Deutung der Kirche ab. Die Bedeutungen der anderen zwei Faktoren (Schiffsmasten und Frauenpaar) werden nur flüchtig oder sekundär behandelt. Ihre möglichen Wechselbeziehungen mit der Kirche bzw. dem Stadtteil, die als gestalterische Reflexion bereits festgestellt worden sind, werden so wenig erklärt und interpretiert, dass man sich dieses Bild sogar mit *einer* betrachtenden Frau *ohne* Schiffsmasten vorstellen könnte. Um eine solche einseitige Interpretation zu vermeiden, möchte ich mich im Folgenden mit den zwei grundlegenden Fragen beschäftigen; warum die zwei Frauen als Paar mit ähnlichem Äußeren erscheinen, und welche Rolle die Schiffsmasten bzw. Schiffe neben der Kirche und/oder der Stadt spielen.

Die paarweise Darstellung von Frauenfiguren mit ähnlichem Äußeren ist bei Friedrich einzig und allein im Bild *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) zu finden. Eine Interpretation erkennt in diesen zwei Frauen Friedrichs Frau Caroline und ihre Schwägerin Elisabeth.³⁸⁹ Elisabeth ist die Frau von Friedrichs jüngerem Lieblingsbruder Christian. Die Brüder und die Schwägerinnen hatten sich im Jahr 1818 bei der Hochzeit- und Heimatreise Friedrichs kennen gelernt. Für die Deutung der *Schwestern* ist aber die Identifizierung der Personen eher sekundär. Der gängige Titel

³⁸⁷ Busch in Kat. Halle 2003, S. 25-26; Busch 2006, S. 40. Über die Schwierigkeit der Beurteilung dieser Frauen als »Demagoginnen« sagt Busch: »Doch die Dinge scheinen komplizierter, denn wie im Falle des beinahe gleichzeitigen Bildes *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* in Dresden machen die beiden Frauen keinerlei »demagogische Umtriebe«, vielmehr sind sie in das, was sich ihnen zeigt, schweigend und aneinandergelehnt versunken. Und die Kirche per se ist nicht gerade ein Symbol der Freiheitskriege«.

³⁸⁸ Siehe Anm. 368.

³⁸⁹ Kat. *The Romantic Vision of Caspar David Friedrich. Paintings and drawings from the U. S. S. R.*, The Metropolitan Museum of Art New York/The Art Institute of Chicago, Chicago 1990, S. 48, 52. Es existiert diesbezüglich noch eine andere Meinung, nämlich dass die Frauen Caroline und ihre Schwägerin Amalia seien. Amalia ist die Frau seines Bruders Heinrichs in Greifswald, die jedoch bereits 1814 verstorben war. Siehe Schmied 1992, S. 90; Zschoche 1998, S. 94.

dieses Werks stammt aus dem Verzeichnis der Dresdner Akademie Ausstellung von 1820. Dort hieß es ursprünglich: *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen. Nacht. Sternbeleuchtung*. Wie bei Friedrich üblich, und wie auch aus diesem sachlichen Titel erkennbar, stammt dieser Titel sehr wahrscheinlich nicht von dem Maler selbst. Die Frauen sind weder inszenierte noch echte Schwestern, sondern eher als *geschichtliche* Schwestern aufzufassen. Wieland Schmied (1992) meint: »die Beziehung ›Schwestern‹ ist gewiß nicht wörtlich zu nehmen. Es sind Schwestern im übertragenen Sinn, Freundinnen, geistige Geschwister«. ³⁹⁰

Schwesterndarstellungen waren ein beliebtes Motiv zu Beginn der 19. Jahrhunderts und sie gehören zu der Kategorie, die Klaus Lankheit (1952) untersucht und »Freundschaftsbild der Romantik« genannt hat. ³⁹¹ Mit dem Durchbruch der französischen Revolution war die alte Ordnung der Gesellschaft überall in Europa hinfällig geworden. Die Menschen wurden plötzlich aus ihrer konventionellen Standes- und Berufsgliederung befreit, was sie zugleich ihre bisher gesicherte Stellung in der Gesellschaft kostete. Außerdem wurde die, in der Gesellschaft bisher ohne Zweifel verlässliche, gemeinsame Basis des Lebens in Frage gestellt. Angesichts einer solchen geistigen Krise suchten die Künstler einen neuen, festen Mittelpunkt als Ersatz für das Verlorene. »Dieses *neue Zentrum* nun ist das Erlebnis der *Freundschaft*. [...] Der Freund wird auch für die Romantiker Hilfe und Heiligtum zugleich«. ³⁹² So fasst die Freundschaft die geistige, gefühlsmäßige Beziehung zwischen Freunden, Brüdern und Schwestern, Eltern und Kindern bzw. Ehepaaren zusammen. Durch die Freundschaftsbilder stellten die Künstler ihre eigenen Verbindungen mit den ihnen nahe stehenden Menschen dar. Schließlich war die Freundschaft »eine *religiöse* Vereinigung oder ein *Religionsersatz*«. ³⁹³ *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819: Abb. 43) zählt zu dieser Kategorie, und auch viele Werke anderer Künstler wie *Wir drei* (1805: Abb. 50) von Philipp Otto Runge (1777-1810), *Selbstbildnis mit seinem Bruder Ridolfo und Thorvaldsen* (1815/16: Abb. 51) von Wilhelm von Schadow (1788-1862) oder

³⁹⁰ Schmied 1992, S. 90.

³⁹¹ Lankheit, Klaus: *Das Freundschaftsbild der Romantik*, Heidelberg 1952.

³⁹² Ebenda, S. 95-96

³⁹³ Ebenda, S. 97.

Theodor Körner, Friedrich Friesen und Heinrich Hartmann auf Vorposten (1815)³⁹⁴
von Georg Friedrich Kersting (1785-1847).³⁹⁵

Was die Schwesterdarstellung angeht, begann die Blüte dieses Motivs mit einem adeligen Paar, den *Prinzessinnen Luise und Friederike von Preußen* (1797: Abb. 46), das als Doppelstandbild aus Marmor von Johann Gottfried Schadow (1764-1850) geschaffen wurde. Vor dem Marmorstandbild entstand bereits im Jahr 1795 ein lebensgroßer Gips, der sich allerdings in einigen wenigen Details unterscheidet. In endgültiger Form erscheinen die beiden Frauen in antikisierender Gewandung nebeneinander, sich zärtlich umarmend.³⁹⁶ Sie zeigen durch die Verschiedenartigkeit der Gewanddrapierung, der Frisuren und vor allem durch den Kontrast des Gesichtsausdrucks die Unterschiede ihres Charakters.³⁹⁷ Luise Auguste Wilhelmine (links) und Friederike Luise Karoline (rechts) waren beide Prinzessinnen von Mecklenburg-Strelitz. 1793 fanden Verlobung und Doppelhochzeit von Luise mit dem preußischen Kronprinz Friedrich Wilhelm (später König Friedrich Wilhelm III.) und von Friederike mit dem Prinz Ludwig statt. Luise wurde im Jahr 1797 zur Königin von

³⁹⁴ Georg Friedrich Kersting, *Theodor Körner, Friedrich Friesen und Heinrich Hartmann auf Vorposten* (1815), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister.

³⁹⁵ Bei Friedrich, z.B. in den *Zwei Männern in Betrachtung des Mondes* (Abb. 43), werden solche Freunde immer als Rückenfigur dargestellt. Diese Figuren zeigen daher die projizierte Existenz oder die konkrete Subjektivität des Künstlers nicht sehr deutlich. Laut Lankheit sieht man in dem betrachtenden Paar bei Friedrich »nicht die Freundschaft auf Grund individueller Eigenschaften und Erlebnisse, sondern die Verbundenheit zwischen Geschöpf und Geschöpf angesichts der gleichen Vergänglichkeit«. Lankheit 1952, S. 104.

³⁹⁶ In der ursprünglichen Form des Gipsmodells sollte die links stehende Luise mit ihrer rechten Hand ein Blumenkörbchen an die Hüfte pressen. Nach dem Verlangen des Akademiekurators und Ministers Freiherrn von Heinitz wurde dieses Körbchen allerdings durch Gewandfalten ersetzt. Weil Schadow diese Änderung nicht nur bei dem Marmorstandbild sondern auch bei dem Gipsmodell vornahm, zeigen die beiden Doppelstatuen heutzutage dasselbe Aussehen. Mirsch, Beate: Die Prinzessinnengruppe – Bildnis von Anmut und Grazie, in: Kat. *Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit*, hg. v. Bernhard Maaz, Köln 1994, S. 63-71.

³⁹⁷ Aufgrund dieser Unterschiede stellt Götz fest: »So wird also das Bestreben des Künstlers erkennbar, nicht nur die unterschiedlichen Wesensmerkmale beider Frauen sinnfällig zu charakterisieren, sondern auch deren unterschiedliche Rangstellung aufzuzeigen«. Eckhardt, Götz: »In stiller Begeisterung« *Johann Gottfried Schadow. Königin Luise in Zeichnungen und Bildwerken*, hg. v. Verein Historisches Paretz e. V. und der Generaldirektion der Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, 1993, S. 7-8.

Preußen gekrönt.³⁹⁸ Die Gipsversion des Doppelstandbildes wurde in der Herbstausstellung der Akademie der Künste gezeigt. Das Marmorstandbild wurde einmal in der Akademie-Ausstellung des Jahres 1797, später nochmals in einer der Petit-Kammern des Berliner Stadtschlusses im Jahr 1801 aufgestellt. Die Kommentare von Goethe, Jean Paul oder dem Kunstkritiker Karl August Böttiger teilen die Begeisterung über dieses Werk mit und überliefern seinen verbreiteten Ruhm in der damaligen Zeit. In diesem Werk sah man die zwei realen Personen in beinahe idealisierter Schönheit verkörpert.³⁹⁹

Neben den Darstellungen realer Schwestern⁴⁰⁰ entstanden auch Bilder von fiktiven Schwestern. Im Bild *Sulamith und Maria* (1811: Abb. 48) von Franz Pforr (1788-1812) sind die zwei Schwestern, die aus seiner eigenen Legendenerzählung stammen,⁴⁰¹ dargestellt. Die Holztafel ahmt ein Diptychon nach, auf den jeweiligen Hälften erscheinen zwei unterschiedliche Szenen. Die beiden Frauen symbolisieren zugleich die weiblichen Idealgestalten von Pforr und seinem Freund Friedrich Overbeck (1789-1869). Sulamith, die Idealfrau Overbecks, erscheint mit dem Kind vor einer südlichen Landschaft. Dagegen sitzt Maria, Pforrs Ideal, Zöpfe flechtend in einem nördlichen, mittelalterlichen Zimmer.⁴⁰² Obwohl beide Frauen als Schwestern gemeint sind, unterscheiden sie sich samt der zu ihnen gehörenden Szenen in allen Punkten. So

³⁹⁸ Als sie im Jahr 1810 starb, kaufte König Friedrich Wilhelm III. anlässlich der Berliner Ausstellung für den 14-jährigen Kronprinzen (Luises Sohn) Friedrichs Werke *Mönch am Meer* (1808-10: Abb. 10) und *Abtei im Eichwald* (1809-10: Abb. 25).

³⁹⁹ Götz 1993, S. 7.

⁴⁰⁰ Eine andere Darstellung realer Schwestern findet man im Bild *Doppelporträt der Schwestern Wilhelmine und Auguste mit Augustes Tochter Marie* (1810, Abb. 47) von Johann Friedrich Bury (1763-1823). Die in Lebensgröße dargestellten Frauen sind beide Prinzessinnen von Preußen, die Geschwister von König Friedrich Wilhelm III. von Preußen. Die vertikale Aufteilung der Szene durch zwei große Motive (Figuren) und die zwillingshafte Ähnlichkeit der Schwestern mit ihrer nahezu identischen Kleidung erinnert an das Bild *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen Friedrichs* (um 1820: Abb. 38).

⁴⁰¹ Pforr verfasste »Das Buch Sulamith und Maria« und widmete es Overbeck im Jahr 1811. Howitt, Margarete: *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und anderen Dokumenten des handschriftlichen Nachlasses*, 1. Band, Nachdruck der 1. Ausgabe 1886 (Freiburg im Breisgau), hg. v. Franz Binder, Bern 1971, S. 180 (Overbecks Tagebuch, 25, 9, 1811).

⁴⁰² In der Szene von Sulamith sieht man einen Mann (Johannes) an der Gartentür, dessen Gesicht deutlich die Züge von Overbeck zeigt. Da Overbeck schon 1810 das Porträt *Der Maler Franz Pforr* mit einer Figur von Maria, der Idealfrau Pforrs, gemalt hatte, war *Sulamith und Maria* eine dankbare Antwort Pforrs auf Overbeck.

repräsentieren sie die unterschiedlichen künstlerischen Aspekte der beiden Maler und unterstreichen dennoch durch die Diptychon-Form ihre feste Beziehung. Pforr gestaltete in diesem Bild seine ewige Freundschaft zu Overbeck auf interessante Weise, nämlich indem er Bruderschaft mit seinem Künstlerfreund durch die zwei Frauengestalten (Schwestern) darstellte.

In Wechselbeziehung dazu können unter Pforrs Einfluss stehend, die weiblichen Figuren im Bild *Italia und Germania* (1828: Abb. 49) von Friedrich Overbeck als personifizierte Begriffe verstanden werden. Auf dem Bild erscheinen zwei Frauen unter freiem Himmel, Schulter an Schulter sitzend. Die rechte Frau, Germania, nimmt die Hände der Linken und flüstert ihr etwas ins Ohr. Die linke Frau, Italia, neigt den Kopf und hört der Anderen zu. Viele Unterschiede bei diesen Frauen – das Gesicht, die Frisur und Haarfarbe, die Kleidung und die Pose – erinnern an das Bild *Sulamith und Maria* von Pforr.⁴⁰³ Die beiden weiblichen Figuren repräsentieren die beiden Länder. Hinter ihnen befinden sich jeweils italienische und deutsche Landschaften. Die Frauen und die Landschaften teilen die Szene in zwei Bereiche auf. Die Grenze verläuft genau entlang ihrer gefalteten Hände. Overbeck begründete dieses neue Thema mit seinem Zustand als *Deutscher in Italien*: »Es sind die beiden Elemente gleichsam, die sich allerdings einerseits fremd gegenüberstehen, die aber zu verschmelzen nun einmal meine Aufgabe, wenigstens in der äußeren Form meines Schaffens, ist und bleiben soll, und die ich deshalb hier in schöner inniger Befreundung mir denke«. ⁴⁰⁴ Dazu wurde noch der Gedanke eines freundlichen Vereinen von Nord und Süd im Allgemeinen hinzugefügt, und daher könnte dieses Werk auch bloß *Freundschaft* genannt werden.⁴⁰⁵

Durch die Betrachtung dieser drei Beispiele wird klar, dass die Schwesterndarstellung bzw. das schwesterliche Freundschaftsbild geneigt ist, nicht eine konkrete Schwester- oder Freundschaftsliebe, sondern durch einzelne Figuren unterschiedliche abstrakte Begriffe darzustellen. Dies könnte daher rühren, dass die weibliche Personifizierung

⁴⁰³ Als Pforr sich mit seinem Bild beschäftigte, fing auch Overbeck mit demselben Thema an. Pforr starb jedoch 1812, und der erschütterte Overbeck unterbrach seine Arbeit. Erst 16 Jahre später änderte er sein Werk vom ursprünglichen Thema in *Italia und Germania* ab und vollendete das Gemälde.

⁴⁰⁴ Howitt 1971, S. 479.

⁴⁰⁵ Ebenda.

von Begriffen eine lange Tradition in der Malerei hat. *Die Freiheit führt das Volk an* (1830) von Eugène Delacroix (1798-1863) ist wahrscheinlich das markanteste Beispiel des personifizierten Begriffs in der europäischen Romantik. Neben ihm sind die Werke mit einem Paar als personifizierte Begriffe anzuführen, wie etwa *The Artist in the Character of Design listening to the Inspiration of Poetry* (1782) von Angelika Kaufmann (1741-1807)⁴⁰⁶ sowie *Allegorie auf Washington* (1793) von Philipp Friedrich Hetsch (1758-1838).⁴⁰⁷ Diese personifizierten, weiblichen Figuren stehen bereits durch den intimen Ausdruck und den körperlichen Kontakt dem »Freundschaftsbild der Romantik« nahe. Schadows Doppelstandbild der Prinzessinnen schätzt Beate Mirsch (1994) als »Ausdruck des individualisierenden Freundschaftsbildes« ein,⁴⁰⁸ womit dieses Werk auch zum Stammbaum der Personifikationsbilder gehören würde. In Overbecks Bild hatte sich der ursprüngliche Entwurf der fiktiven Schwestern »Sulamith und Maria« durch die Bearbeitung schließlich in die Personifikation der Begriffe *Italia und Germania* verwandelt.⁴⁰⁹ Daraus ergibt sich, dass sich die Darstellung eines weiblichen Paares, in der Zeit der Romantik beeinflusst durch die Freundschaftsbilder, in ein Schwesterbild bzw. schwesterliches Freundschaftsbild verwandeln konnte, sich aber trotzdem inhaltlich mit dem Charakter einer Personifikation verbinden konnte.

⁴⁰⁶ Dieses Bild könnte das Bild *Italia und Germania* von Overbeck (1828: Abb. 49) inspiriert haben. Liebenwein-Krämer, Renate: *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Diss., Frankfurt am Main, 1977, S. 258. Nach Angelika Kaufmann, *The Artist in the Character of Design listening to the Inspiration of Poetry* (Original in Öl 1782, Stich 1787), gestochen von Thomas Burke.

⁴⁰⁷ Die beiden dargestellten Frauen sind als Personifikationen der Musik und der Malerei zu verstehen. Kat. *Museum Georg Schäfer Schweinfurt*, Sammlung-Dr.-Georg-Schäfer-Stiftung, Schweinfurt 2000, S. 108. Philipp Friedrich Hetsch, *Allegorie auf Washington* (1793), Museum Georg Schäfer, Schweinfurt.

⁴⁰⁸ Mirsch 1994, S. 69.

⁴⁰⁹ Wie sich das Schwesternmotiv in der Nachfolge Schadows in der damaligen Gesellschaft verbreitete, ist an einem Beispiel zu beobachten: Johann Erdmann Hummel (1769-1852) wurde vom Doppelstandbild der Prinzessinnen angeregt und malte *Die Fermate* (ursprüngl. Titel: *Gesellschaft in einer italienischen Lokanda* [1814], Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München). Dieses Bild wurde im Jahr 1814 in der Berliner Akademie ausgestellt und veranlasste den Dichter E. T. A. Hoffmann, den Roman »Die Fermate« (1815) zu schreiben. Bezüglich des Bildes *Fermate* äußert Ozeki, dass die eine, mit übertriebener Geste singende Schwester, und eine andere, ruhig sitzend und mit der Laute begleitende Schwester »jeweils ›der aktiven Natur‹ und ›der meditativen Natur‹ entsprechen«. Ozeki, Miyuki: *Nazareha to Bijutsuakademī* (Nazarener und Kunstakademie), in: *Journal of The National Museum of Western Art*, Tokio, No.8, Tokio 2004, S. 29-49, hier S. 46-47.

Das Frauenpaar in den *Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) bei Friedrich unterscheidet sich jedoch erheblich von solchen weiblichen und auch von den männlichen Freundschaftsbildern. Zunächst ist die hohe Anonymität der Rückenfigur vollkommen ungeeignet für eine konkrete Darstellung der Freundschaft, wie es u. a. in manchen männlichen Freundschaftsbildern erkennbar ist. Des Weiteren sind diese Frauen keinesfalls gepaarte Personifikationen unter dem Namen von Schwestern, wie es in weiblichen Beispielen oft angenommen wird. Dafür erscheinen sie einander zu ähnlich, und ihre Form als Rückenfigur negiert die Möglichkeit, dass sie etwas im Hintergrund repräsentieren. Die Kirche und die Schiffe im Hintergrund sind also keine Attribute der Frauen. Diese Motive stehen ganz unabhängig dem Frauenpaar entgegen, und dadurch entsteht zwischen ihnen die Reflexionsbeziehung. In dieser Hinsicht lässt sich das Frauenpaar als zwei unabhängige und dennoch vereinigte Personen viel treffender erklären als bloße Schwestern bzw. Freunde. Es geht also um eine visualisierte Vereinigung der zwei Wesen. Dafür brauchte der Künstler hier gestalterisch unbedingt ein Rückenfigur-Frauenpaar.⁴¹⁰

Wenn also dieses betrachtende Frauenpaar und die hinteren zwei Elemente der Szene sich gegenseitig reflektieren und das Frauenpaar die Vereinigung zweier Wesen darstellt, müssten die hinteren Teile zugleich potenzielle Vereinigungskraft enthalten. Bereits die gestalterische Analyse hat ergeben, dass Kirche (Stadtteil) und Schiffe (Hafenteil) letztendlich als wesensgleich vor dem Betrachter erscheinen. In den bisherigen Forschungen ist die Bedeutung der Kirche bereits hinreichend untersucht worden. Zu klären bleibt jedoch die Frage, warum die Schiffe bzw. das Hafenmotiv neben der Kirche bzw. dem Stadtmotiv dargestellt sind und was die beiden Teile als

⁴¹⁰ Es gab genügend Gelegenheiten, bei denen Friedrich mit Schwestern-Darstellungen in Berührung gekommen sein könnte. 1798 reiste er über Berlin nach Dresden, wo er sicherlich das Doppelstandbild der Prinzessinnen von Schadow (Abb. 46) sehen konnte. Auch müsste er das Schwesternbild Burys (1810: Abb. 47) gekannt haben, da es auf der Akademieausstellung in Berlin im Sommer 1810 zu sehen war. Schwerer zu klären sind die Einflüsse vom Tafelbild Pforrs sowie dem Gemälde Overbecks (Abb. 48 und 49), da das Bild Pforrs in Rom geschaffen und dort bis 1869 privat aufbewahrt wurde, und das Bild Overbecks nach dem Bild *Die Schwestern* entstand. Trotzdem waren im Umkreis Friedrichs bestimmt noch wahre Schwesternbilder vorhanden. Zwei weitere Beispiele für damalige Schwesternbilder: Gottlieb Schick *Adelheid und Gabriele von Humboldt* (1809) Berlin, verbrannt 1945; Carl Joseph Begas, *Die Schwestern Hufeland* (um 1822), Museum Georg Schäfer, Schweinfurt.

vereinigter Gegenstand bedeuten. Sicher ist, dass diese Motivkombination damals keinesfalls einen Topos begründete.

Börsch-Supan weist auf den Ursprung der Motivkombination »Stadt mit dem Hafen« bei den *Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) in dem vorangegangenen Bild Friedrichs *Hafen bei Mondschein* (1811: Abb. 52) hin. Weiter vermutet er, dass die auffallende Nebeneinanderstellung einer Kirche und eines Hafens bei den *Schwestern* vom Werk *Gotischer Dom am Wasser* (1813: Abb. 54) Friedrich Schinkels (1781-1841) beeinflusst wurde.⁴¹¹ Wie zuvor bestätigt, kann man die Darstellungen im *Hafen bei Mondschein* und bei den *Schwestern* wegen des wesentlichen Unterschieds der Motivanordnung nicht vergleichen. Dies lässt sich auch in dem angeführten Vergleich mit Schinkel beobachten.

In Schinkels *Gotischer Dom am Wasser* (1813: Abb. 54) ragt eine viertürmige gotische Kathedrale über einem vom Wasser umgebenen Felsmassiv auf. Von der Kathedrale führt eine Brücke mit hohen Rundbögen nach rechts zu einem Stadtteil. Die vier Türme der Kathedrale stellen eine gewisse Ähnlichkeit zur Kirche bei den *Schwestern* (um 1820: Abb. 38) dar. Jedoch sammeln sich an der Uferanlage des Vordergrundes nur Ruderboote oder Segelboote und keine Segelschiffe. Auch das Größenverhältnis der Boote zur Kathedrale ist anders als bei den *Schwestern*. Zwei Jahre nach diesem Bild malte Schinkel wieder ein Bild mit einer Kirche, die diesmal am Meer positioniert ist. Dieses Bild *Gotische Kirche auf einem Felsen am Meer* (1815: Abb. 55) zeigt einen tieferen Vordergrund als das erste. Über dem Gewässer steht im Mittelgrund eine majestätische Kathedrale, zu deren Füßen wohl ein Kai liegt. An diesem Kai ankern mehrere Segelschiffe, dahinter dehnt sich das offene Meer aus. Also scheint diese Nebeneinanderstellung von Kirche und Segelschiffen der Kombination bei den *Schwestern* verhältnismäßig nahe zu stehen. Auf jeden Fall überragen die Kirchen der beiden Bilder Schinkels die Schiffe an Größe, zwischen ihnen gibt es also einen klaren

⁴¹¹ Schinkel hat das Gemälde *Gotischer Dom am Wasser* 1813 und nochmals 1814 in zwei nur geringfügig abweichenden Fassungen gemalt. Das erste verbrannte 1931 bei einer Romantikausstellung in München, das zweite ist seit 1945 verschollen. Jedoch existiert eine Kopie der Werke (1823) von Wilhelm Ahlborn (1796-1857). Kat. Berlin 2002, S. 372.

Rangunterschied. Da diese Motivkombination bereits in Friedrichs Werken⁴¹² vor den *Schwestern* dargestellt war, sind die beiden Bilder Schinkels in diesem Punkt für die Interpretation Friedrichs wenig aufschlussreich.⁴¹³

Eine gleichgestellte Beziehung zwischen Kirche und Schiffen ist weniger in Phantasielandschaften als vielmehr in einer realen Hafenansichten zu finden. Dafür bietet das Werk Johan Christian Dahls (1788-1857) passende Beispiele an. Der aus Norwegen stammende Maler malte viele Ansichten der Hafenstädte Bergen und Kopenhagen. Unter ihnen sind besonders die Werke *Der Kopenhagener Hafen im Mondlicht* (1816: Abb. 56) und *Der Hafen von Kopenhagen bei Mondlicht* (1817: Abb. 57) anzuführen. Sie stellen zwei Gegenstücke dar, die Dahl für den Geheimrat J. Bülow auf Sanderumgaard malte. Das erste Bild zeigt den Ausblick von Larsons Plads im Kopenhagener Stadtteil Frederikstad herüber nach Christianshavn. Im Vordergrund und am äußeren rechten Bildrand im Mittelgrund findet sich eine Kaianlage. Im Hintergrund stehen Häuser und Lagerhäuser dicht gedrängt, und vor ihnen sind mehrere Schiffsmasten zu sehen. Über die Dächer der Häuser und die Schiffsmasten ragt der Turm der Erlöserkirche in den Himmel. Zwei aufrecht stehende Masten der Segelboote am vorderen Kai entsprechen diesem Kirchturm. Auf dem zweiten Bild (Abb. 57) ist eine Partie am Frederiksholm Kanal mit dem großen Packhaus links und dem Ausblick auf den Kopenhagener Stadtteil Christianshavn abgebildet. Auf dem Kanal ankert ein Segelschiff vor dem Packhaus. Zwischen seinen Masten ist der Turm der Christianskirche zu erkennen. Diese Kirche, die eigentlich gegenüber dem Hafen steht, scheint sich unter dem Mondlicht direkt neben dem Packhaus zu befinden, fast als ob sie ein vierter Mast des vorderen Schiffs sei. Schließlich sind hier Kirche und Schiffe in

⁴¹² Vgl. *Hafen bei Mondschein* (1811: Abb. 52) sowie *Der Greifswalder Hafen* (um 1818-20: Abb. 53).

⁴¹³ Jedoch sind die Schinkelschen Dom-Bilder, die die politische und geistige Situation in Deutschland spiegeln, mit den Kirchen in Friedrichs Gemälden, und damit auch mit jenen in den *Schwestern*, vergleichbar. Vgl. Anm. 8. Birgit Verwiebe erläutert zu dem Bild *Gotische Kirche auf einem Felsen am Meer* (1815: Abb. 55) im Katalog der Alten Nationalgalerie: »Vor allem durch die Erfahrung während der antinapoleonischen Bewegung zwischen 1813 und 1815 wurde für die Romantiker das deutsche Mittelalter zum Ideal nationaler Einheit und Stärke. In dieser Zeit entwickelte Schinkel unter dem Einfluss der Freundschaft mit Dichtern der Romantik wie Clemens Brentano und Achim von Arnim eine Vorliebe für das Historische und Erzählerische, für altdeutsche Motive und die gotische Baukunst, von der allgemein angenommen wurde, sie sei deutschen Ursprungs«. Kat. Berlin 2002, S. 373, auch S. 372, 374.
Inhaltliche Analyse

einer Hafenstadt gleichermaßen dargestellt. Sie sind mit dem Hintergrund bei den *Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) vergleichbar und daher ist anzunehmen, dass diese Zusammenstellung Dahls auf Friedrich einen gewissen Einfluss ausgeübt haben könnte.

Es gab für Friedrich wahrscheinlich keine Gelegenheit, diese Gemälde Dahls unmittelbar zu sehen, weil das Bildpaar als Auftragsarbeit in Dänemark entstand und niemals in Dresden bzw. Deutschland gezeigt wurde. Vorstellbar wäre jedoch, dass Friedrich durch folgende Umstände einen Einblick in die Bilder bekommen haben könnte: Gleich ein Jahr nach Beendigung dieser Arbeit, 1818, reiste Dahl aus Kopenhagen ab und kam am 28. September in Dresden an. Bereits wenige Monate nach seiner Ankunft entwickelte sich der Kontakt zwischen Dahl und Friedrich, wie mehrere Zeilen des Tagebuchs von Dahl belegen.⁴¹⁴ Auf diesem Wege könnte Friedrich die bei Dahl verbliebenen Skizzen oder Entwürfe für diese und andere Hafenbilder gesehen haben. Wichtig ist, wie auch immer Friedrich die Werke Dahls kennen gelernt haben kann, dass die Motivkombination von Kirche und Schiffen, sowie ihre dicht nebeneinander gestellte und gleichberechtigte Anordnung für Friedrich durch eigene Erfahrungen leicht zugänglich waren. Friedrich, der aus der Hafenstadt Greifswald stammte, brauchte nur noch Anregungen, seine Vorstellungen in ein konkretes Bildschema zu bringen. Als solche Anregungen sind die Werke Dahls durchaus plausibel. Trotzdem versuchte Friedrich bei den *Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) keinesfalls eine konkrete Wiedergabe seiner Heimat. Abgesehen von den Gebäuden aus mehreren Städten, vor allem aus Halle, befindet sich die oben genannte, gleichgestellte Anordnung der Kirche und Schiffe weder in seinen Skizzen, die er in Greifswald zeichnete, noch in seinen Gemälden der Greifswalder Ansicht vor und nach der Entstehung der *Schwestern*.⁴¹⁵ Folglich waren die Kombination und die

⁴¹⁴ Kat. *Wogen-Wolken-Wehmut Johan Chirstian Dahl 1788-1857*, hg. v. Herwig Guratzsch, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, Schleswig, Köln 2002, S. 16-17.

⁴¹⁵ Caspar David Friedrich, *Ansicht eines Hafens* (1815/16), Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin Brandenburg; *Der Greifswalder Hafen* (um 1818-20: Abb. 53); *Der Hafen von Greifswald nach Sonnenuntergang* (um 1818-20: Abb. 84). Schmied weist auf eine enge geistige Verwandtschaft zwischen den späteren beiden Bildern des Greifswalder Hafens hin. Die durch das Foto überlieferte Hafendarstellung von dem *Hafen von Greifswald nach Sonnenuntergang* zeigt, wie dessen Pendant, den Hafen in einem anderen Kontext als bei den

Anordnung der Kirche und Schiffe für Friedrich zwar vertraut, aber er führte sie nicht als heimatliche Reminiszenz einer Fantasiestadt in diesem Bild ein, sondern um die besondere Bildaussage zu charakterisieren.

Nun wird es unbedingt notwendig, sich mit der Bedeutung der Schiffe auseinanderzusetzen. Dass zu dem Schiffsmotiv eine traditionelle Interpretation als »Lebensschiff« existiert, die Anwendung dieser Interpretation auf *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) jedoch wenig überzeugend ist, wurde bereits oben erwähnt. Es gibt noch eine andere, religiöse, Interpretation nämlich das Schiff als Symbol der Kirche. Diese Interpretation hat seit frühchristlicher Zeit eine lange Tradition, in der zuerst Christus als Steuermann und die Apostel als Ruderknechte dargestellt wurden. Im 15. Jahrhundert wurde das gut ausgerüstete Schiff zum Symbol der »Ecclesia triumphans«. Im Bild *Die Schwestern* sind Schiffe und Kirche nebeneinander und gleich groß dargestellt, was die Gültigkeit dieser Interpretation überzeugend erscheinen lässt. Zu bedenken ist allerdings, dass sich diese Interpretation immer auf ein Schiff als Symbol des einen Herrn bzw. der einen Kirche bezieht. Die nebeneinander ankernden beiden Schiffe eignen sich somit nicht für dieses Sinnbild. Außerdem handelt es sich hier nicht um ein Schiff, das seine Segel aufzieht, damit es zur Fahrt bereit ist, sondern um abgetakelte Segler.⁴¹⁶

Was die symbolische Bedeutung eines ankernden, die Segel eingezogenen Schiffs angeht, bietet eine Illustration aus W. Hesius »*Emblemata sacra*« einen aufschlussreicheren Hinweis an.⁴¹⁷ Unter Emblemnummer XIII (Abb. 58) sieht man ein Schiff vor einer Stadtansicht in der Ferne mit eingezogenen Segeln. Sein Anker ist im Wasser und daher unsichtbar. Daher wird dieses Schiff als Allegorie der Hoffnung

Schwestern auf dem Söller am Hafen. Schmied 1992, S. 78; Börsch-Supan/Jähniq 1973, Kat. 284, S. 370-371.

⁴¹⁶ Außerdem wird in den protestantischen Berichten kaum auf Anhaltspunkte für die Idee des »Schiffes der Kirche« hingewiesen. Goldammer, Kurt: Das Schiff der Kirche. Ein antiker Symbolbegriff aus der politischen Metaphorik eschatologischer und ekklesiologischer Umdeutung, in: *Theologische Zeitschrift*, hg. v. Theologische Fakultät der Universität Basel, 6. Jg. Heft 3, 1950, S. 232-237, hier S. 237; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 4. Bd., Allgemeine Ikonographie, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1972, S. 62-67.

⁴¹⁷ Hesius, Willem: *Emblemata sacra. Antverpiensis è Societate Jesu; de fide, spe, charitate*. Mit einem Vorwort von Fidel Rädle. Reprint der Auflage Antwerpen 1636, Hildesheim/Zürich/New York 2002.

gedeutet, denn »Spes quo videtur, non et spes (Auf die sichtbare Sache gesetzte Hoffnung ist keine Hoffnung)«, wie die Überschrift lautet (ad Rom 8, 24; danach folgten die Paragraphen, die darauf hinweisen, dass wir geduldig warten, weil wir unsere Hoffnung auf eine unsichtbare Sache setzen).⁴¹⁸ Die Motivauswahl und deren Komposition bei Friedrich lässt des Öfteren eine nähere Beziehung zu einem Emblem bzw. einer emblemartigen Bilddarstellung annehmen, worauf bereits bei dem *Kreuz an der Ostsee* (1815)⁴¹⁹ sowie bei der *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) hingewiesen wurde.⁴²⁰ Friedrichs Kenntnis und Anwendung von Emblemata wird durch diese Beispiele bestätigt. Darüber hinaus entspricht diese Interpretation der ankernden Schiffe als Hoffnung, der Interpretation der Kirche von Busch (2006). Laut Busch versinnbildlicht diese Kirche die Hoffnung auf die religiöse Erneuerung.⁴²¹ Genau dies ist die Hoffnung, die auf eine unsichtbare Sache gesetzt wird. Gegenüber der Kirche in der linken Hälfte, die diese Hoffnung des Künstlers eher konkret darstellt, äußern die Schiffe, die in der rechten Hälfte angeordnet sind, eher die Eigentümlichkeit dieser Hoffnung. Mit diesem Verständnis korrespondieren und reflektieren die beiden Teile des Hintergrundes bei den *Schwestern*.⁴²²

In Hinsicht auf diese inhaltliche Korrespondenz und die sie reflektierende Wechselbeziehung zwischen den Schiffen und der Kirche bei den *Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) bleibt noch ein unübersehbarer Gegenstand im Stadtbild übrig: Der »Rote Turm« links neben der Kirche. Dieses Motiv wird in der

⁴¹⁸ Ebenda, S. 199.

⁴¹⁹ Vgl. von Einem, Herbert: Ein Vorläufer Caspar David Friedrichs?, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 7 (1940), S.156-166 ; Ohara, Mayumi: *Asahibijutsukan Seiyouhen 4 Friedrich*, Tokio 1996, S. 87, 89. Caspar David Friedrich, *Das Kreuz an der Ostsee* (1815), Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin Brandenburg.

⁴²⁰ Noll, Thomas: *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich*, München/Berlin 2006, S. 85-89.

⁴²¹ Siehe Anm. 346.

⁴²² Bezüglich der Gestaltung der Stadtgebäude sowie der Schiffsmasten, die immer senkrecht und aufrecht dargestellt sind, verweist Neidhardt auf den Zusammenhang ihrer Vertikalität und dem ihr formimmanenten Symbolgehalt des Glaubens. Nach Neidhardt: »Das Prinzip des Gerichtetseins – bei Caspar David Friedrich als unperspektivischer, flächenbezogener Vertikalismus erscheinend – ist eines der wenigen Grundmuster bildhafter Phantasie, [...]«. Neidhardt, Hans Joachim: Angst und Glaube. Zur Bildstruktur und Deutung von Caspar David Friedrichs Bildpaar Winterlandschaft, in: Kat. *Caspar David Friderichs Winterlandschaften*, hg. v. Kurt Wettengl, Heidelberg 1990, S. 67-70, hier S. 69.

Forschung als die repräsentative Darstellung der Gesellschaft bzw. Bürgerschaft interpretiert. Busch (2006) betrachtet es als Symbol des städtischen Bürgertums schlechthin.⁴²³ Um diese Interpretation zu verstehen, sollte man auf die Entstehungsgeschichte des Turms zurückblicken. Der Rote Turm wurde auf dem Marktplatz von Halle errichtet und stand damit fast genau im Zentrum der Stadt. Sein Bau durch die Mariengemeinde begann im Jahr 1418 und wurde 1506 vollendet.⁴²⁴ Da die Gemeinde den Turm als Glockenturm der ehemaligen Marienkirche erbauen ließ, wäre dieser freistehende Glockenturm in spätgotischem Stil, zumindest in seiner Entstehungszeit, als Sakralbau angesehen worden. Die Bezeichnung »Roter Turm«, die seit dem 16. Jahrhundert gelegentlich, seit dem 17. Jahrhundert ausschließlich benutzt wird, war durch die Abfärbung der geputzten Wände oder die Farbe der gestrichenen Dachdeckung angeregt. Wahrscheinlich kommt jedoch auch »eine rechtsgeschichtliche Bedeutung im Kontext mit dem in der Nähe unter dem Roland tagenden ›Blutgericht‹ in Betracht«. ⁴²⁵ Außerdem war die Marienkirche damals Hauptpfarr-, Markt- und Ratskirche, so umfasste der damalige Mariensprengel beinahe vier Fünftel der Stadtbevölkerung. Der Charakter des Turms war daher nicht nur säkular, sondern wurde zudem von einem bürgerlichen und politischen Interesse bestimmt. Darüber schreiben Dolger und Kunath und zitieren die Turmurdkunde:

Das in zahllosen historischen Nachrichten hervortretende ehrgeizige Konkurrenzgebaren der Stadt Halle gegenüber dem Stadtherren und anderen Städten, [...], hat sich im Roten Turm in einer weit über das vorliegende praktische Bedürfnis hinausgreifenden irrationalen Überhöhung vergegenständlicht. Das entlehnte Machtsymbol des Turmes markierte den rechtlichen Anspruch der Stadtgemeinde, die zwar de facto durch ihre Wirtschaftskraft selbständig war, aber de jure dem Landesherrn, dem Erzbischof von Magdeburg, unterstand. [...]; er [der Turm; AS] war also

⁴²³ Auch Rautmann (1979) weist auf die »Öffentlichkeit« der dargestellten Bauten hin und schließt daraus: »Mit Kirche und Rathaus betont Friedrich den öffentlichen Charakter der neuen Gesellschaftsform«. Rautmann 1979, S. 86-87.

⁴²⁴ Dolgner/Kunath 2001, S. 24-25, 28.

⁴²⁵ Dolgner/Kunath 2001, S. 28. Der Roland in Halle als Symbol der hohen Gerichtsbarkeit wurde schon seit Mitte des 12. Jahrhunderts nachgewiesen und stand zwischen 1547 und 1718 unmittelbar am Roten Turm.

sakrales Bauwerk und Zeichen städtischer Repräsentation in einem. [...]. Darin [in der am 24. Juli 1506 dem Kopf des Turmes anvertraut wordenen Turmkunde; AS] heißt es, der Turm sei errichtet worden »zum Lobe des allmächtigen Gottes, der ganz unbefleckten Jungfrau Maria und aller Himmelsbewohner (soweit die übliche Weiheformel, aber dann) sowie zur Zierde der hochberühmten Stadt Halle und ihrer ganzen Gemeinheit (Gemeinwesen) und sogar der Region«. ⁴²⁶

Obwohl diese Turmkunde Friedrich nicht bekannt war, konnte er die Bedeutung des Turms für die Stadt und die Städter in der anti-demokratischen Zeit des frühen 19. Jahrhunderts richtig deuten. Daher sollte man den Roten Turm bei den *Schwestern* nicht nur als öffentlichen Bau, sondern mit Recht als Symbol der Gesellschaft ansehen. Zugleich würde er damit samt den anderen Gebäuden den Stolz des Bürgertums, des aufstrebenden bürgerlichen Bewusstseins, verkörpern, welches von der Kirche sowie den anderen Mächten unbedingt unabhängig bleiben will. Schließlich soll nochmals festgehalten werden, dass die die Kirche umgebenden Gebäude in den *Schwestern* die Gesellschaft und die Bürgerschaft gegenüber der konstitutionalisierten Kirche versinnbildlichen.

Wenn also in den *Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) die Schiffe im Hafenteil auch inhaltlich dem Stadtteil (samt Roten Turm) entsprechen, so ist zu vermuten, dass auch der Hafenteil den symbolischen Gehalt der Bürgerschaft impliziert. Um die Möglichkeit dieser Interpretation im Schiffs- bzw. Hafenmotiv zu suchen, gibt es zwei Anhaltspunkte: Die emblematische Darstellung vom »Schiff des Staats« und die Herkunft Friedrichs aus einer Hafenstadt. Die Interpretation eines Schiff als Symbol einer politischen bzw. gesellschaftlichen Gemeinschaft, ist schon in der vorchristlichen Antike entstanden, als das römische Reich durch den Besitz der Seeherrschaft gedieh. So handelt es sich bei dem Schiffsmotiv um eine »geschichtsbewußte Gemeinschaft, welche das Staatsschiff bewegt und lenkt und von ihm getragen wird«. ⁴²⁷ Diese

⁴²⁶ Dolgner/Kunath 2001, S. 30. Die Turmkunde zitiert aus: Stadtarchiv Halle: Urkunde 302a; gedruckt bei Olearius, S. 221-224, und Dreyhaupt, 1. T, S. 1015-1016. Vgl. Mrusek, Hans-Joachim: *Halle/Saale*, 3. Aufl., Leipzig 1976, S. 58.

⁴²⁷ Goldammer 1950, S. 237. Vgl. auch Rahner, Hugo: *Symbol der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964, S. 319-324.

Bedeutung des Staatsschiffs sieht man in den *Emblemata* des 16. und 17. Jahrhunderts. In einem Beispiel für das Schiffsmotiv lautet die Inschrift: »Der Staat. Wie auf dem Schiff sich jeder bemüht, seine Pflicht dort zu tun, wo er hingestellt ist, ganz so sind auch im Staate die Menschen zu verschiedenen Ämtern bestimmt«. ⁴²⁸ In einem anderen Emblem hält ein König das Steuer eines Schiffs und im Ganzen wird dies als gute Regierung erklärt. ⁴²⁹ Die Wahrscheinlichkeit, dass Friedrich diese ikonographische Deutung des Schiffs durch solche emblematischen Darstellungen gekannt hat, ist eher gering. In der Tat zeigen die beiden Illustrationen in den *Emblemata* unter Segel fahrende Schiffe und dies trifft nicht auf die Schiffsdarstellung bei den *Schwestern* zu. Der Begriff des Staatsschiffs kann jedoch von jener Deutung des Schiffs als Hoffnung nicht gänzlich ausgeschlossen werden, zumal im Hinblick auf die Darstellung des Bürgertums die Verbindung mit nationalen Hoffnungen zum Tragen kommt. Daher kann man annehmen, dass Friedrich auch unabhängig von seiner geringen Kenntnis der Emblemik aufgrund seiner eigenen Erfahrung zu einem ähnlichen Verständnis vom »Schiff des Staats« gekommen sein kann. Schiffe sind für die Bewohner von Hafenstädten sowohl privater als auch gemeinschaftlicher Besitz. Die Stadt Greifswald gehörte 1299 zu den Begründern des Städtebundes der Hanse, und wurde ein einflussreiches Mitglied in deren »Wendischem Quartier«. Schifffahrt und Schiffsbau blühten und brachten der Stadt Reichtum und Charakter. Nach dem Dreißigjährigen Krieg (1618-1648) fiel die Stadt an die siegreiche Großmacht Schweden. Seitdem blieb Greifswald bis ins 19. Jahrhundert Nutznießer des ökonomisch-politischen Aufstiegs des schwedischen Staatsgefüges. Dementsprechend bedingten die Schiffe und die Schiffer den Fortbestand der Stadt. Im Jahr 1795 wurde die Gesellschaft der Greifswalder Schiffer begründet. ⁴³⁰ Davon konnte Friedrich gehört haben. Sie wurde 1811 vom Rat der Stadt bestätigt, und nach der Übernahme des schwedischen

⁴²⁸ Das Emblem LA CHOSE PUBLIQUE aus dem Buch (1543) von Gilles Corrset. Zit. nach: Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht (Hg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, Sp. 1453.

⁴²⁹ Das Emblem DVM CLAVVM RECTVM TENEAM aus dem Buch (1611) von Gabriel Rollenhagen. Inschrift: »Solange ich das Steuer gerade halte. Solange ich das Steuer gerade halte und das Schiff lenke, kann ich alles Übrige dem einen Gott überlassen«. Zit. von: Henkel/Schöne 1967, Sp. 1454.

⁴³⁰ Ginnow, Karlheinz: *Greifswald. Die Stadt am Bodden*, hg. u. bearb. v. Karl Blasche, Rostock 1956, S. 88. Vgl. auch S. 73-96.

Vorpommern durch Preußen 1815 konnte sie sich etwa bis 1925 halten. Obwohl Friedrich selbst der Sohn eines Seifensieders und Lichtgießers war, war ihm als Bewohner von Greifswald selbstverständlich bewusst, dass Hafen und Schiffe der Lebensnerv der Stadt waren. Daraus kann man schließen, dass die Schiffe und die Hafensicht für Friedrich gleichbedeutend mit dem Lebensraum der Bürger waren und somit ein Symbol des bürgerlichen Lebens an sich bedeuteten.⁴³¹ Erst unter diesem Aspekt wird das Gegenüberstellen des Hafenteils und des Stadtteils mit dem Roten Turm zu einem überzeugenden, gleichrangigen Nebeneinander. Die Schiffe entsprechen als Symbol der Hoffnung der Kirche, der Hafenteil im Ganzen kommt als Lebensraum der Bürger dem Stadtteil samt dem Roten Turm, sowie anderen öffentlichen Gebäuden gleich. Zudem setzte Friedrich mit dem Kreuz vor dem Mastenwald der Schiffe ein Denkmal. Dieses Kreuz entspricht wiederum der Kirche im Stadtteil, stellt neben der Hoffnung auf die religiöse Erneuerung wohl auch die religiöse Stütze in der Bürgerschaft dar.

Anhand dieser symbolischen Bedeutungen von Stadt- und Hafenteil muss man nochmals über die Rolle der weiblichen Figuren als Betrachterpaar nachdenken. Während ein männliches Paar in »altdeutscher« Tracht, wie im Bild *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819: Abb. 43), ausschließlich als demagogisch verstanden worden wäre, können sich die weiblichen Figuren mit mehreren Ideen verbinden, obwohl ihre »altdeutsche« Tracht gewissermaßen die Beziehung zu einer solchen politischen Dimension andeutet. Bemerkenswert ist, dass die zwei vor und nach dem Bild *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) gemalten weibliche Figuren mit religiösem Ziel zusammengestellt wurden: Im *Morgen im Riesengebirge* (1811: Abb. 59) befinden sich zwei Personen an einem Kreuz auf einer Felskuppe. Eine

⁴³¹ Bezüglich des Gefühls der Hafenstädter könnten zwei Frühwerke von Johan Christian Dahl angeführt werden. Bei *Der Markt Platz und Hafen in Bergen* und *Ansicht eines Hafens* (beide um 1806, Statens Museum for Kunst – Den Kongelige Kobberstiksamling, Kopenhagen) handelt es sich um Entwürfe für Supraporten bzw. Türstücke, die Dahl für die Häuser wohlhabender Bürger Bergens ausführte. In den zwei Szenen sind die Schiffe und die Häuser am Hafen dicht nebeneinander dargestellt, und darüber schreibt Jan Drees: »Trotz der noch etwas ungelungenen Darstellungsweise geht von diesen beiden Hafeneduten ein pittoresker Reiz aus, der den Ansprüchen des gehobenen, wohlhabenderen Bürgertums in Bergen an eine, das eigene Umfeld darstellende Zimmerdekoration sehr wohl entsprochen haben dürfte«. Kat. Schleswig 2002, S. 136, 224.

weiß gekleidete Frau zieht einen Mann zum Kreuz hin, an dem sie sich mit der einen Hand festhält. Zeitgenossen hätten diese Szene mit dem Gedanken Schleiermachers interpretiert, dass »die Geliebte zu Gott hinzuführe[n]« sei.⁴³² Später ist im *Herbst* (um 1826: Abb. 95-III) aus der Serie *Jahreszeiten-Tageszeiten-Lebensalterzyklus* die Religiosität des weiblichen Wesens dargestellt. Unter gewaltigen Felsen sieht man das einsame Paar einer Frau und eines Soldaten. Die Frau reicht dem Soldaten zum Abschied die Hand und begibt sich auf einen Felspfad, der hoch in den Bergen vom Kreuz überragt wird. Der Krieger schreitet den Weg ins Tal hinab. Die Frau wählt den religiösen Weg, obwohl er steil und anstrengend ist. Die Frauen dieser beiden Bilder verkörpern den Glauben, und daher können auch die Frauen in den *Schwestern* den symbolischen Gehalt der Religiosität tragen.⁴³³ Betrachtet man die Kopfhaltung der Frauen genauer, so ist sie zweifellos auf die Kirche gerichtet (Abb. 38 und 39). Zudem blickt das Paar von der Bildmitte aus nach links versetzt (und damit platziert sich die rechte Frau genau auf der Bildmittelachse). Diese beiden Aspekte können als subtiler optischer Ausdruck der Führung des Paares zum Glauben angesehen werden, während es sich aufgrund des schwesterlichen Aussehens und des Paar-Zustandes äußerlich und gestalterisch mit *beiden* Bereichen und Motivgruppen des Hintergrundes verbindet.⁴³⁴ Worauf man jedoch Rücksicht nehmen sollte, ist der Charakter des Frauenpaares dieses Bildes. Wie bereits oben erwähnt, versinnbildlicht es eine visualisierte Vereinigung zweier Wesen. Somit ist nicht ersichtlich, dass dieses Paar den Betrachter ausschließlich zum Glauben führt. Die beiden Frauen reflektieren die doppelte symbolische Bedeutung der beiden Hintergrundteile und verkörpern deren Vereinigung auch gestalterisch, wie bereits dargelegt wurde. Letztlich symbolisiert diese Vereinigung eine komplexe Hoffnung des Künstlers, die gleichsam als schimmernder Stern in der Mitte des Himmels angedeutet wird. Mit dem Begriff der Hoffnung verbindet sich aber auch das

⁴³² Schmied 1992, S. 71.

⁴³³ Rautmann äußert seine Meinung bezüglich der reflektierenden Beziehung in Form und Inhalt zwischen der Kirche und dem Frauenpaar. Jedoch stimme ich mit seiner Interpretation des Wunsches der Frauen, »nach Gleichheit, Freundschaft und Liebe jenseits der in der Restaurationszeit bestehenden sozialen Normierung und gesellschaftlichen Rollenfixierung«, nicht überein, da seine Gründe nicht ausreichend erläutert werden. Rautmann 1979, S. 88.

⁴³⁴ Wegen dieser Anordnung des Paares muss sich der Schwerpunkt des Bildes auch nach links verschieben. Gestalterisch wichtig ist, dass das Kreuz rechts zum Ausgleich dafür an dieser Stelle angesetzt ist.

Prinzip des Weiblichen an sich. So ist das Frauenpaar also nicht nur ausschließlich ein Motiv, das Aspekte eines einzelnen Gegenstandes reflektiert, sondern es bedingt als Inbegriff des Weiblichen und damit auch der Hoffnung den symbolischen Gehalt des gesamten Bildes. Somit ist für das Bild *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen* ein Frauen-Paar unbedingt notwendig.

Damit stellt sich die Aussage dieses Bildes als Hoffnung der bürgerlichen Gesellschaft für die Zukunft dar. Nach dem Wiener Kongress wurden Friedrichs Erwartungen auf eine demokratische Gesellschaft enttäuscht. Wie seine demagogischen Gesinnungsgenossen versprach er sich daher von einer religiösen Erneuerung auch eine politische Wende. In den *Schwestern* sind die Stadt und der Hafen in Stille durch nächtlichen Nebel verschleiert. Diese neblige Ansicht stellt das damalige, politisch perspektivlose Deutschland dar und ist andererseits visionär. Der Abendstern schimmert genau in der Mitte über den beiden Frauen am Himmel. Diese einzige Lichtquelle des Bildes als »Kraftzentrum«⁴³⁵ veranlasst den Betrachter dazu, in dieser stagnierenden Lage trotzdem an eine neue Zukunft zu glauben. Die »altdeutsche« Tracht der weiblichen Figuren und der gotische Stil des Gebäudes erinnern an mittelalterliche Zeiten, an die Einheit der Nation als Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation. Die Stadt besteht aber auch aus Elementen noch existierender Städte. Die offensichtliche Herkunft einzelner Motive unterscheidet diese Stadtdarstellung von denen im Bild der *Italia und Germania* Overbecks (1828: Abb. 49) oder *Der Türmer* (um 1830/40) von Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1788-1853), in denen alle Gebäude erfunden sind.⁴³⁶ Die gotische Architektur entstand im Mittelalter und kennzeichnete aus der Sicht des 19. Jahrhunderts die frühe Blütezeit der bürgerlichen Gesellschaft. Friedrich könnte jedoch seine Hoffnung auf die Erneuerung der gegenwärtigen Gesellschaft gesetzt, und nicht der vergangenen Zeit nachgetrauert haben. Daher könnte

⁴³⁵ Busch in Kat. Halle 2003, S. 26.

⁴³⁶ Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, *Der Türmer* (um 1830/40), Museum Georg Schäfer, Schweinfurt. Was die erfundene gotische Stadt angeht, können auch die folgenden Bilder angeführt werden: Franz Pfaff, *Der Einzug des Königs Rudolf von Habsburg in Basel 1273* (1811), Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut; Friedrich Overbeck, *Der Maler Franz Pfaff* (1810/65), Berlin, Alte Nationalgalerie. Bei diesen Bildern wird stark der Rückblick der idealisierten Vergangenheit betont. Ein Anschluss an die gegenwärtigen Städte fehlt jedoch.

er für seine Stadtansicht zwar alte, in seiner Zeit noch erhaltene, Gebäude ausgewählt, diese aber in idealer Gotisierung als Zeichen der erneut aufblühenden Macht des Bürgertums dargestellt haben. Damit mag er versucht haben, die Macht des Bürgertums als fortdauernde Kraft der Gesellschaft repräsentativ darzustellen. Die Stadt in den *Schwestern* ist daher zeitlos, ferner deutet sie auf ein Vorbild für die Zukunft hin, insofern sich eine weitere Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft vorstellen lässt.

Im Bild *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38) sind auf den zwei Teilen der Szene die zwei gemeinsamen Begriffe in zwei unterschiedlichen Formen nebeneinander dargestellt, und davor ist ein Rückenfigur-Frauenpaar als Verbindungsmotiv angesetzt. Diese Rückenfiguren schauen den Stadt- und Hafenteil im Hintergrund an, so dass eine natürliche Reflexionsbeziehung zwischen ihnen entsteht. Ihre Paar-Existenz verbindet dazu diese verschiedenen Gegenstandsgruppen. Zugleich werden diese zwei Personen durch das vereinte Gegenstandspaar im Hintergrund wiederum als Paar vereint. Diese Reflexionen und wiederholten Symbiosen sind aufgrund der Staffelung der schmalen Teilräume und der daraus folgenden flachen Raumdarstellung äußerst auffallend. Schließlich wird in diesem Bild das dreifache Reflexionschema der Paarmotive – zwischen dem Frauenpaar und einzelnen Teilen des Hintergrundes, weiter zwischen dem Paar und den beiden *vereinten* Teilen – erzeugt. Und dank dieses Schemas korrespondieren die symbolischen Bedeutungen beider Teile miteinander, so dass schließlich ihre Wesensgleichheit gerechtfertigt ist. So veranlasst der Künstler den Betrachter die zugrunde liegende, in beiden Teilen gemeinsame Aussage wahrzunehmen, d. h. die Hoffnung einer hoffnungslosen Zeit. Offensichtlich teilte Friedrich in der Restaurationszeit mit den Genossen des demagogischen Kreises eine gemeinsame Ansicht. Ihre Absicht lag aber nicht einheitlich in einer politischen Reformation, sondern ihnen war viel mehr daran gelegen, dass ihre protestantische Religion als Ansatz und Treibkraft der politischen Erneuerung für eine bessere bürgerliche Gesellschaft fungierte. Das ist der Grund dafür, dass es in der linken Hälfte des Bildes um die »Fünf Türme« in Halle geht. Das in ihnen verkörperte Religionsbekenntnis für die bessere Zukunft und die freie Bürgermacht werden in der rechten Hälfte durch die Schiffe als Hoffnungssymbol, u. a. als Hoffnung auf eine positive Staatsführung, sowie den Hafen als Lebensraum des Bürgers wiederholt. Dabei ist die Existenz des weiblichen Betrachterpaars unerlässlich, da ein Frauenpaar sowohl

den Hinweis auf gotisches Gedankengut sowie eine geistige Verbindung ausdrücken kann. Die Bedeutsamkeit dieses Faktors für die gesamte Bildaussage versteht sich von selbst. Schließlich ist hier die Hoffnung des Künstlers im dreifachen Reflexionsschema, welches durch das Rückenfigur-Frauenpaar sowohl gestalterisch als auch inhaltlich zur Vollendung gebracht wird, zwar durchaus verhalten, jedoch als unvergessliches Ikon dargestellt. Das *Bild Die Schwestern auf dem Söller am Hafen* hebt sich also trotz der demagogenfeindlichen politischen Strömung durch sein unmittelbares Verhältnis zum zeitgenössischen Hintergrund und seine raffinierte Aussagekraft von allen politischen Bildern Friedrichs ab.

Kapitel IV: *Frau am Fenster*

Forschungsgeschichte

Das Bild *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60), das ebenso wie die *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21) lange bei einem Verwandten des Malers aufbewahrt wurde, kann man als privates Werk Friedrichs ansehen. Nach langen Jahren der Verborgenheit wurde es im Jahr 1906 wieder bei einer Ausstellung in Berlin der Öffentlichkeit präsentiert. Zugleich gelangte es in den Besitz der Berliner Nationalgalerie. Seitdem zog es als »Fensterbild« die Aufmerksamkeit auf sich und wurde als repräsentatives Bild der romantischen Sehnsucht im frühen 19. Jahrhundert anerkannt. Sowohl in der Forschungsgeschichte Friedrichs als auch in der Motivkunde ist dieses Bild ein typisches Beispiel der kombinierten Darstellung eines Fensters und einer Rückenfigur. Ihm gegenüber stehen zwei Frühwerke Friedrichs *Blick aus dem Atelier des Künstlers, linkes und rechtes Fenster* (um 1805/06: Abb. 61 und 62), die reine Fensterbilder sind, mit denen die *Frau am Fenster* immer verglichen wird. Dieses Werk zeigt mit einer Rückenfigur in der Mitte gegenüber den früheren *Atelier*-Bildern einen wesentlichen Wandel des Sujets und unterscheidet sich auch gestalterisch stark von ihnen. Zur dieser Bildstruktur trägt zwar die Beschäftigung mit der malerischen Tradition, vor allem mit den Werken der niederländischen Meister, bei, aber letztendlich beruht sie auf Friedrichs Innovation. Die Motivkombination der weiblichen Rückenfigur und des Ateliers ist jedoch nicht allein aus der gestalterischen Herausforderung heraus zu erklären, sondern auch im Hinblick auf das Gemüt und Gefühl des Künstlers zu deuten. Deshalb soll in diesem Kapitel versucht werden, mit Hilfe der Analyse der gestalterischen Innovationen, den Entstehungshintergrund des Bildes unter Berücksichtigung von Friedrichs Privatleben zu klären.

In diesem Bild ist eine Frau am Fenster eines Zimmers dargestellt. Das Zimmer ist das Atelier Friedrichs in seiner Wohnung »An der Elbe 33«. ⁴³⁷ Die sich von uns

⁴³⁷ Börsch-Supan, Helmut/Jähnig, Karl Wilhelm: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat. 293, S. 375.

abwendende Frau ist seine Frau Caroline. Sie trägt ein grünes Kleid, lehnt sich an die schmale Fensterbank an und sieht aus der unteren Öffnung des Fensters hinaus. Durch die untere Öffnung und durch das Oberlicht scheint die Sonne, wodurch auf den Boden des Zimmers ein schwacher Schatten fällt. Das Zimmer ist dunkel und kahl, erscheint kühl und wegen der massiven Seitenwände der Nische überwiegend senkrecht. In diesem Zimmer erscheint die Frau als einziges Lebewesen. Während sie durch das in verschiedenen Grüntufen und mit reichem Faltenwurf an der Taille nuancierte Kleid an Präsenz gewinnt, wirkt die Darstellung ihrer Füße sowie des unteren Kleidsaums durch ihre unvollendete flüchtige und transparente Malweise vergänglich. In der streng von Vertikalen und Horizontalen bestimmten Darstellung des Zimmers bildet die Figur eine exzeptionelle Erscheinung. Trotz ihrer Stellung scheint sie sich durch ihre körperliche Neigung mit der landschaftlichen Szene, die gegenüber dem Fenster erscheint, zu verbinden. Dort sieht man zwei Segelbootmasten, die die beiden Ufer der Elbe markieren und eine Pappelreihe am jenseitigen Ufer. Über dieser Landschaft dehnt sich ein heller Himmel mit einigen kleinen Wolken aus, den man in der oberen Öffnung des Fensters als Ausschnitt erkennt. Die Frau, die Masten, die Pappelreihe und die Wolken verbinden sich in ihren lebendigen Tönen und leichten Abweichungen vom kompositorischen Gitterwerk, damit man die Bewegung und den Klang in dieser äußerst stillen Szene gerade noch spüren kann. Trotzdem fügen sich diese Motive in das Grundmuster der Komposition ein, da sie alle an der vertikalen Mittelachse des Bildes angeordnet sind.

Die Forschungsgeschichte dieses Bildes setzt aufgrund seiner langen Verborgenheit erst im 20. Jahrhundert ein. In dem Katalog, der anlässlich der Jahrtausendausstellung in der Nationalgalerie Berlin publiziert wurde, findet sich eine Bildbeschreibung von Julius Meier-Graefe (1906).⁴³⁸ Dort beschreibt der Autor das Bild ausschließlich von einem impressionistischen Standpunkt aus und konzentriert sich auf die frische Farbgebung der Szene. Diese Ansicht teilt noch Ludwig Justi (1932), der einen Museumskatalog verfasste, nachdem die *Frau am Fenster* in den Besitz der Berliner Nationalgalerie

⁴³⁸ Kat. *Die deutsche Jahrtausendausstellung Berlin 1906*, II, München 1906, Nr. 516, S. 162.

gelangt war.⁴³⁹ Er vermutet, dass »ein so einfach wie merkwürdiger Bildgedanke [vom Bild *Frau am Fenster*; AS], scheinbar zufällig ergriffen« wurde. Diese Ansicht schließt unbeabsichtigt an die zeitgenössische schlichte Beschreibung des Katalogs, der 1822 eröffneten Ausstellung in Dresden an: »Künstlers Atelier, nach der Natur gemalt von Friedrich, Mitglied der Akademie«.⁴⁴⁰

Erst nach 1950 wurde die Aufmerksamkeit auf die Komposition des Bildes gelenkt, und zwar zuerst von Herbert von Einem (1950).⁴⁴¹ Er weist auf die strenge Gitterkomposition hin und beschreibt: »Unerbittlich klar laufen nach oben und nach den Seiten die Linien ins Unendliche«. Weiter interpretiert der Autor, dass die Beziehung der Linie zu den kompositionellen Absichten Friedrichs nur mit Hilfe linearer Formgebung erfüllt worden sei. Bei Friedrich ist die Linie mehr Flächenornament als Mittel zur plastischen Modellierung. Ihre Eigenart verwirklicht sie aber vor einer räumlichen Grundlage, »aus dem Gegensatz zur räumlichen Weite zieht sie ihre eigentümliche Kraft«.⁴⁴² Auf den Gegensatz zwischen Innenraum und Landschaft draußen weist Helmut Börsch-Supan (1960) hin.⁴⁴³ Er hält die Komposition dieses Bildes für ähnlich dem »kontrastreichen Stil«, durch den sich Vorder- und Hintergrund im Bild deutlich unterscheiden.⁴⁴⁴ Als mit dieser Komposition verwandte Werke führt der Autor die Friedhofsbilder an, in denen das Eingangstor als Scheidewand fungiert.⁴⁴⁵

⁴³⁹ Justi, Ludwig: *Deutsche Malkunst im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Gang durch die Nationalgalerie*, Bd. 1: Von Runge bis Thoma, Berlin 1932, S. 48.

⁴⁴⁰ Kat. *Caspar David Friedrich 1774-1840 Kunst um 1800*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1974, S. 250. Sigismund wies zuerst darauf hin, dass dieses Bild zu der am 3. August 1822 eröffneten Ausstellung der Dresdner Akademie verspätet eingeliefert worden war, so dass es im Katalog nur in den Nachtrag (S. 7, Nr. LXXXII) aufgenommen werden konnte. E. Sigismund: *Caspar David Friedrich. Eine Umrisszeichnung*, Dresden 1943, S. 100. Zit. von Kat. Hamburg 1974. Es ist auch interessant, dass Justi, ähnlich wie der Rezensent der Dresdner Ausstellung, den Titel dieses Bildes *Werkstatt (Künstlers Atelier bei der Dresdner Ausst.)* nannte. Justi 1932, S. 48.

⁴⁴¹ Von Einem, Herbert: *Caspar David Friedrich*, Berlin 1950 (3. Aufl., zuerst 1938).

⁴⁴² Ebenda, S. 101.

⁴⁴³ Börsch-Supan, Helmut: *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, Diss., München 1960.

⁴⁴⁴ Ebenda, S. 103 und 77-91 (bezüglich kontrastreicher Stil).

⁴⁴⁵ Ebenda. Die hier angeführten Werke; Caspar David Friedrich, *Kügelgens Grab* (1821/22), Privatbesitz, Berlin; *Kirchhofspforte (Der Plauerer Kirchhof bei Dresden)* (1822), Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; *Der Kirchhof* (um 1825/30), Kunsthalle, Bremen; *Friedhofseingang* Forschungsgeschichte

Außer von der werkinterpretierenden Friedrichforschung ist das Bild *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) auch oftmals von der motivkundlichen Forschung analysiert worden. Diese Herangehensweise wurde in der zweiten Hälfte der 60er Jahre von Forssman und Schmoll gen. Eisenwerth aufgenommen. In einem Aufsatz Erik Forssmans (1966) werden bereits alle Bilder, die später stets mit diesem Bild verglichen werden, aufgeführt,⁴⁴⁶ nämlich als »Fensterbild« Friedrichs *Blick aus dem Atelier des Künstlers, rechts und links Fenster* sowie als »die Rückenfigur am Fenster« *Frau am Fenster* und als Typus des »Malers in seinem Atelier« Georg Friedrich Kerstings (1785-1847) *Caspar David Friedrich in seinem Atelier* (1811: Abb. 65). Bezüglich der Komposition des Fensterbildes weist der Autor auf die Größenverhältnisse von »Figur« und »Grund« hin. Sie spielen bei der *Frau am Fenster* für »die im Ganzen herrschende suggestive Spannung« eine gewisse Rolle.⁴⁴⁷ Bezüglich des Inhalts dieses Bildes vermutet der Autor, dass er, »wie alle Kunst des frühen 19. Jahrhunderts« wohl »subjektiven Symbolcharakter, aber keinen objektiven ikonographischen Sinn« hätte. Die weibliche Rückenfigur würde »die Sehnsucht der Seele aus irdischer Befangenheit heraus nach der Unendlichkeit der Natur« oder die unstillbare Sehnsucht überhaupt ausdrücken.⁴⁴⁸ Bei Schmoll gen. Eisenwerth (1967) wird der Bildgehalt konkreter interpretiert.⁴⁴⁹ Die Schiffsmasten sind Zeichen der »Lebensfahrt«, und der Fluss wird als Lebensfluss der Frau verstanden. Das ganze Bild stelle damit symbolisch die zarten Hoffnungen dar, deren äußerster Gegenpol im Bild *Die im Eismeer gescheiterte Hoffnung* Friedrichs behandelt sei.⁴⁵⁰ Zugleich erscheine hier eine »Schwellensituation«, die aus der Konfrontation einer gesicherten Position mit der Außenwelt bestehe und auch in den Bildern *Mönch am Meer* oder *Frau im Morgenlicht* gegeben sei.⁴⁵¹ Wegen seines

(1825), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister. Auch von Einem nennt das Bild *Friedhofseingang* als charakteristisches Beispiel für die Linienanwendung Friedrichs. Von Einem 1950, S. 101.

⁴⁴⁶ Forssman, Erik: *Fensterbilder von der Romantik bis zur Moderne*, in *Konsthistorka Studier*, Festschrift Sten Karling, Stockholm 1966, S. 289-320.

⁴⁴⁷ Ebenda, S. 290.

⁴⁴⁸ Ebenda, S. 296.

⁴⁴⁹ Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.: *Der Blick durchs offene Fenster*, in: *Der frühe Realismus in Deutschland 1800 - 1850, Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt*, Nürnberg 1967, S. 132-144.

⁴⁵⁰ *Die im Eismeer gescheiterte Hoffnung* ist ein früherer Titel für das Bild *Das Eismeer* Friedrichs. Caspar David Friedrich, *Das Eismeer* (um 1823/24), Hamburg, Kunsthalle.

⁴⁵¹ Schmoll gen. Eisenwerth 1967, S. 134.

symbolischen Inhalts und seiner tiefen Bedeutung unterscheide sich das Bild *Frau am Fenster* von der Darstellung von Kerstings, Jacobus Vrels (bezeugt 1654-1662)⁴⁵² und J. H. W. Tischbeins (1751-1829), obwohl der Ausschnitt und die Situation bei der *Frau am Fenster* dem Werk von Tischbein (Abb. 63) sehr ähnele.⁴⁵³

Der Auseinandersetzung mit dem Bild *Frau am Fenster* nahmen sich in den 70er Jahren Helmut Börsch-Supan und Michael Brötje an. In seinem Werkverzeichnis fasst Börsch-Supan (1973) umfangreiche Informationen über dieses Bild zusammen und legt eine erneute Betrachtung der Bildkomposition und Interpretation des Gehalts vor.⁴⁵⁴ Bezüglich der Gestaltung des Bildes lehnt der Autor den Vergleich mit dem Werk Tischbeins ab, da der genrehafte Zug bei dessen Goethe-Zeichnung Friedrich nicht eigen sei. Laut Börsch-Supan sei die *Frau am Fenster* »wohl ein bewußter Rückgriff auf die Wiener Fensterbilder [...] zugleich vielleicht auch ein Reflex der Interieurdarstellungen Kerstings«. ⁴⁵⁵ Auch der Bildgehalt passt zu jenen Wiener Atelierbildern, die die Antithese von irdischer und überirdischer Welt mit aller Klarheit aussprechen würden. So sei der Innenraum bei der *Frau am Fenster* »Gleichnis für die Dunkelheit und Begrenztheit des irdischen Daseins, das nur durch Christus, auf den das Fensterkreuz anspielt, und die Aussicht auf ein ewiges Leben Licht erhält. Das jenseitige Ufer versinnbildlicht das Dasein nach dem Tod, nach dem sich die Frau sehnt«. Die Bereitschaft der Frau, zum jenseitigen Ufer aufzubrechen, sei durch die beiden Schiffe, die eine Fahrt vom Diesseits zum Jenseits als zwei Stadien veranschaulichen, dargestellt. Nach dieser Interpretation der Bildgestaltung sieht der Autor (1972) das Bild *Kreidefelsen auf Rügen* (1818: Abb. 90) als mit diesem Bild verwandt an.⁴⁵⁶ Da dort durch die abstürzenden Felswände der Blick auf einen See wie durch ein Fenster scheint, sei zugleich jenseits des Abgrundes eine Todessymbolik erkennbar. Anschließend stellt der Autor in einer neuen Monographie (1990) den

⁴⁵² Die hier gemeinten Werke; Georg Friedrich Kersting, *Paar am Fenster* (1817: Abb. 76); Jacobus Vrel, *Interieur mit Frau am Fenster* (1654), Kunsthistorisches Museum, Wien.

⁴⁵³ Schmoll gen. Eisenwerth 1967, S. 133.

⁴⁵⁴ Börsch-Supan/Jähmig 1973, S. 22, 33, 54, Kat. 293, S. 375.

⁴⁵⁵ Ebenda, S. 33. Börsch-Supan weist hier auch auf Friedrichs weitere, verschollene Fensterbilder um 1810 (Börsch-Supan/Jähmig 1973, Kat. Nr.175-180) hin. Vgl. Anm. 499.

⁴⁵⁶ Börsch-Supan, Helmut: *Deutsche Romantiker. Deutsche Maler zwischen 1800 und 1850*, München/Gütersloh/Wien 1972, S. 54.

Zusammenhang zwischen der *Frau am Fenster* und dem Bild *Frau vor der untergehenden Sonne* (um 1818: Abb. 21) her,⁴⁵⁷ von denen beide gleichermaßen eine strenge symmetrische Komposition enthalten würden, in der jeweils eine Frau mit der Bedrohung des Todes konfrontiert würde.⁴⁵⁸ Im Unterschied zu diesem früheren Bild sei aber die Anlage von der *Frau am Fenster* symmetrisch, »ohne dabei starr zu wirken«. Die leichten Abweichungen einiger Motive von der Symmetrie würden den Eindruck erwecken, dass »der theologische Gedanke des Bildes von warmem menschlichem Empfinden getragen wird«.⁴⁵⁹

Im Unterschied zu der religiösen, symbolischen Behandlung Börsch-Supans vertritt Michael Brötje (1974) eine ausschließlich gestalterische Betrachtung der Werke Friedrichs.⁴⁶⁰ Bei der *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) weist der Autor durch den Vergleich mit der Zeichnung J. H. W. Tischbeins *Goethe am Fenster* auf das unterschiedliche Verhältnis von Figur und Architektur zur Bildfläche hin. Bei Tischbein erscheine die Architektur, die eher eine räumliche Ordnung im Bild herstelle, in einem Subordinationsverhältnis zur Figur, die sich durch ihre Stellung und Erscheinung primär mit der Bildfläche verbinde. Weil die Architektur und die Figur »beide aus gleichen Formwerten (Rechteckflächen) aufgebaut sind«,⁴⁶¹ vermittele die Figur der Architektur durch diese Gemeinsamkeit deren Flächenordnung. So würden die Motive des Bildes im Verhältnis zur Bildfläche eine Einheit herstellen. Im Unterschied dazu erscheint die Architektur bei der *Frau am Fenster* in den seitlichen und unteren Bereichen asymmetrisch zur Bildfläche und damit auch als raumorganisierendes Element. Jedoch

⁴⁵⁷ Mit dem Bild *Frau in der Morgensonne* habe ich mich in Kapitel II beschäftigt. Bei Börsch-Supan wird es kontinuierlich als *Frau vor der untergehenden Sonne* behandelt. Daher benutze ich hier auch diesen Titel.

⁴⁵⁸ Börsch-Supan, Helmut: *Caspar David Friedrich*, München 1990 (4. erarbeitete und überarbeitete Aufl., zuerst 1973), S. 134.

⁴⁵⁹ Ebenda. In dieser Monographie erläutert der Autor den symbolischen Gehalt jedes Motivs ausführlicher. So deutet er die Elbe hinter dem Fenster als Fluss der Unterwelt, den Charon auf seinem Nachen überquert, in christlichem Sinne. Die Pappeln deuten wegen ihres geraden, schlanken Wuchses symbolisch eine Todessehnsucht an.

⁴⁶⁰ Brötje, Michael: Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlung*, Bd.19 (1974), S. 43-88.

⁴⁶¹ Ebenda, S. 70. Diese grundlegende Form kann man im Muster des Bodens, in den Seitenwänden, in der Fensteröffnung sowie im Rücken der Figur erkennen.

erscheine sie oberhalb der Figur in der oberen Fensteröffnung vollkommen symmetrisch und damit als flache Gestalt. Die weibliche Figur erscheine ihrerseits unten eher als Flächenfigur, oberhalb der Hüfte jedoch als plastische Gestalt. Damit seien die Beziehungen von Architektur und Figur als flache und räumliche Gestalt zueinander und zur Bildfläche wechselseitig; sie seien »dialektisch« entgegengesetzt. Außerdem sei die Architektur an der oberen Fensteröffnung als Konturen des Fensters und Linien des Fensterkreuzes »auf das äußerste Minimum ihrer selbst als Gegenständlichkeit reduziert, zugleich aber auch äußerste Möglichkeit einer Verhältnissetzung sowohl zum Außenraum wie zur Bildfläche gesteigert«. Hier sei es nun für den Bildbetrachter nicht mehr möglich, zu bestimmen, ob dieser Teil als architektonisches Motiv den Innenraum räumlich vom Außenraum abgrenzt oder als rein zweidimensionale Gestalt bloß seine Kontur auf der Bildfläche zeigt. Innen- und Außenraum würden als ein und dasselbe erscheinen, daher sind die Zuordnungen beider Bereiche zur Bildfläche identisch. Hier sei die grundlegende Gliederung des Fensterbildes, die aus zwei Schichten des Raumes (d. h. Innen- und Außenraum) besteht, aufgelöst,⁴⁶² und es würden »die Negation des materiellen Bildträgers [Fenstermotiv; AS] und damit die Raumillustration« aufgehoben.⁴⁶³

Neben Börsch-Supan und Brötje wurden in den 70er Jahren noch weitere interessante Untersuchungen veröffentlicht. Wieland Schmied (1975, 1992) weist bezüglich der Verstrebung von Vertikalen und Horizontalen in der Bildkomposition auf Runges Wort von der »strengen Regularität« hin, die »gerade bei den Kunstwerken, die recht aus der Imagination und der Mystik unserer Seele entspringen, am allernotwendigsten« sei.⁴⁶⁴ Weiter interpretiert Schmied das Bild als »eine stille und schöne Huldigung an die geliebte Frau«, da Friedrich durch diese in sein Leben getretene Frau erneut in die Welt

⁴⁶² Ebenda. Der Autor schließt: »Innen und Außen sind, obwohl inhaltlich geschieden, nicht mehr voneinander absetzbar, sondern als Werte ein und derselben Flächenbildung in ihrer Wechselwirkung austauschbar«.

⁴⁶³ Prange, Regine: Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs. Zum Verhältnis von Fläche und Raum, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 34 (1989), S. 280-310, hier S. 287. Mit Rücksicht auf ihre ausführliche Auseinandersetzung mit der These Brötjes muss sich dieser Schluss von Regine Prange bezüglich der *Frau am Fenster* auf die Bildanalyse Brötjes beziehen.

⁴⁶⁴ Schmied, Wieland: *Caspar David Friedrich*, Köln 1992 (4. Aufl. und Sonderausgabe, zuerst 1975), S. 100.

sehe. Diese Interpretation ist überzeugend, wenn man die liebevollen Briefe bedenkt, die Friedrich in dieser Zeit an seine Frau geschrieben hat.⁴⁶⁵ In dem von Jörg Traeger angestellten Vergleich der Werke Runges mit denen Friedrichs finden sich auch das Bild *Frau am Fenster* und Runges *Die kleine Perthes* (1805: Abb. 64).⁴⁶⁶ In diesem Bild Runges wendet ein kleines Mädchen, das auf einem Stuhl am Fenster steht, seinen Kopf dem Betrachter zu, ohne selbst die Landschaft durchs Fenster zu sehen. Nach Traeger resultieren die Unterschiede zwischen beiden Künstlern aus der primären Zielrichtung romantischer Sehnsucht. Runge hätte »die verlorene Einheit in der Verschmelzung mit dem Du« gesucht. Friedrich hingegen hätte sie in seinen Werken im »Einswerden mit dem Universum« gesucht.⁴⁶⁷ Daraus ergebe sich, dass sich bei dem Bild *Die kleine Perthes* eine unglaubliche Direktheit in der Präsentation zeige, die alles hinter sich lässt. Im Gegensatz dazu halte die weibliche Rückenfigur bei *Frau am Fenster* »dem Betrachter die Stelle frei, die er im Geist einnehmen« muss.⁴⁶⁸ Der Vergleich mit dem zeitgenössischen Maler Tischbein wurde ein weiteres Mal von Werner Hofmann (1979) vorgenommen. Während in der übrigen Forschung eher auf die Unterschiede zwischen der *Frau am Fenster* und Tischbeins Goethe-Zeichnung hingewiesen wird, konzentriert sich Hofmann auf die Gemeinsamkeiten beider Bilder.⁴⁶⁹ Ihm zufolge liegt der für beide Bilder gemeinsame, eigentliche Gehalt »im

⁴⁶⁵ Einige dieser Briefe aus dem Jahr 1822 wurden von Sigrid Hinz 1968 veröffentlicht. Später wurden sie durch die anderen Briefe ergänzt, die von Mayumi Ohara 1983 sowie Karl-Ludwig Hoch 1985 veröffentlicht wurden. Hinz, Sigrid (hg.): *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, München 1968, S. 49-50; Ohara, Mayumi: *Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über Caspar David Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände*, Diss., Berlin 1983, S. 319-322; Hoch, Karl-Ludwig (hg. und kommentiert): *Caspar David Friedrich – unbekannte Dokumente seines Lebens*, Dresden 1985, S. 96-98.

⁴⁶⁶ Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich, in: *Runge. Fragen und Antworten. Ein Symposium der Hamburger Kunsthalle*, hg. v. der Hamburger Kunsthalle, Vorwort Werner Hofmann, München 1979, S. 96-114.

⁴⁶⁷ Ebenda, S. 107-108.

⁴⁶⁸ Ebenda, S. 109. Vgl. auch Sumowski, Werner: *Caspar David Friedrich, Studien*, Wiesbaden 1970, S. 24.

⁴⁶⁹ Hofmann, Werner: *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979, S. 104-106.

Hinausschauen, nicht aber im rahmenden Interieur oder in der wahrgenommenen Außenwelt«.⁴⁷⁰

In den 80er Jahre wurden die Briefe, die während des Schaffens von *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) von Friedrich an Caroline geschrieben wurden, von Karl-Ludwig Hoch (1986) veröffentlicht.⁴⁷¹ Zusammen mit den vorher herausgegebenen Dokumenten geben diese Briefe Auskunft über seine konkreten Lebensumstände und sein schlichtes, unmittelbares Gefühl für seine Frau. In Folge der Entdeckung dieser neuen Dokumente sind einige Forschungen erschienen. Unter ihnen befindet sich ein Aufsatz von Otto von Simson (1986), der sich mit diesem Bild eingehend auseinandersetzt.⁴⁷² Von Simson folgt grundsätzlich der Bildinterpretation Börsch-Supans⁴⁷³ und liest im dunklen, unheimischen Innenraum⁴⁷⁴ ein Sinnbild des » ›Jetzt‹, unseres zeitlich begrenzten Aufenthalts in dieser Welt« und in der strahlenden Außenwelt die »Transzendenz, die der Mensch erst auf der Schwelle des Todes gewahr wird«.⁴⁷⁵ In diesem Bild scheine sich daher die sichtbare Natur »von uns [zu] entfernen«, wodurch die »Todessymbolik« bewusster ausgedrückt würde. Gegenüber dem Vorgehen von Simsons auf einer inhaltlichen Ebene, unternimmt Regine Prange (1989) eine gestalterische Behandlung dieses Bildes. Dementsprechend folgt sie Brötje.⁴⁷⁶ Anhand Brötjes Gestaltungsanalyse verbindet die Autorin die Fensterausblicke mit den Bogenöffnungen gotischer Architektur bei Friedrich. Die beiden würden zwischen Innen und Außen, Vordergrund

⁴⁷⁰ Ebenda, S.105.

⁴⁷¹ Hoch 1985, S. 96-98 und dazu siehe auch Anm. 28.

⁴⁷² Von Simson, Otto: *Der Blick nach Innen. C. D. Friedrich, Spitzweg, L. Richter, Leibl*, Berlin 1986.

⁴⁷³ Vgl. Anm. 456. Von Simson folgt u.a. der Fensterbilderauffassung Lorenz Eitners. Nach Eitner geht es bei dem Fenstermotiv um die Spannung zwischen innen und außen, um die Unvereinbarkeit zwischen der geschützten Endlichkeit unserer Existenz und jenem Unendlichen. Eitner, Lorenz: *The Open Window and the Storm-tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism*, in: *The Art Bulletin* 37 (1955), S.281-289.

⁴⁷⁴ Mit dieser Beobachtung des Innenraumes erhebt der Autor vor allem gegen Jan Białostocki, der dort auf die Behaglichkeit hinweist, Einwände. Von Simson 1986, S. 31. Vgl. Białostocki, Jan: *Romantische Ikonographie*, in: *Stil und Ikonographie*, Dresden 1966.

⁴⁷⁵ Von Simson 1986, S. 30-31. Der Autor bestimmt die »Schwelle« bei Friedrich stets als Motiv für einen unzugänglichen Abgrund oder Hindernis des Gangs. Also ist die Schwelle im Bild *Frau am Fenster* das Fenster. Vgl. Von Simson 1986, S. 20. Außerdem erinnert der Begriff an die Beschreibung des Bildes *Frau am Fenster* von Schmoll gen. Eisenwerth (1967). Siehe Anm. 449.

⁴⁷⁶ Siehe Anm. 463.

und Hintergrund vermitteln. Indem diese beiden Motive ein Stück Himmel »rahmen« und dadurch übergeordnete Bildsymmetrien auf der Szene erscheinen lassen, würden sie »auf den planen Bildgrund als ästhetisch strukturierte Fläche« verweisen. Als architektonischer Gegenstand, der grundlegend einen Raum im Bild organisiert, fungiere das Fensternotiv Friedrichs jedoch als Flächenstruktur und lasse sich in Analogie zur Funktion der Rückenfigur beschreiben.⁴⁷⁷

Die Beschäftigung mit dem Bild *Frau am Fenster* hat seit den 90er und 2000er Jahren abgenommen. Dennoch gibt es einige wesentliche Auseinandersetzungen mit diesem Bild, nämlich die von Wolfgang Kemp, Joseph Leo Koerner und Werner Busch. Kemp (1995) bezeichnet dieses Bild samt der Wiener Sepien »als verunglückte Interieurs oder als verunglückte Fensterbilder«.⁴⁷⁸ Der Maler wähle laut Kemp seinen Standpunkt zu nah am Fenster, um dem Betrachter ein Interieur zu zeigen, aber doch zu weit vom Fenster entfernt, um eine Aussicht zu ermöglichen. Dies entspricht nach dem Autor »der Introversion des Gesamtprojekts und dem Programm des Malers, der das innere über das äußere Sehen setzen will«.⁴⁷⁹ Bei Koerner (1998) geht es um den Unterschied des Konstruktionssystems zwischen Innen- und Außenraum.⁴⁸⁰ Im Innenraum verleihen nach dem Autor ein zur senkrechten Bildmittelachse geordnetes Kreuz an der oberen Fensteröffnung, die Triptychon-Konstruktion der unteren Öffnung, sowie die andächtige Haltung der Frau und die allgemeine Kargheit des Interieurs dem Ganzen »den ›potenziellen‹ Charakter eines Altars«.⁴⁸¹ Hingegen sei die Landschaft außerhalb absichtlich fragmentiert, radikal von »dem geordneten und symmetrischen Inneren [...] und der Geometrie der Leinwand selbst« abgesetzt. Daraus folge, dass die Metapher des Gemäldes als Fenster, die in der europäischen Kunsttradition bereits seit Alberti tief verwurzelt ist, gänzlich neu abgewandelt wurde. Die *Frau am Fenster*, also das Bild als Fenster, erlaube weder ein leichtes Eindringen in die Bildwelt, noch die Illusion einer Homogenität zwischen wirklichem und dargestelltem Raum. Vielmehr »verbannt uns

⁴⁷⁷ Prange 1989, S. 290.

⁴⁷⁸ Kemp, Wolfgang: *Sehsucht: Die Einführung*, in: *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*, Göttingen 1995, S. 53-66, hier S. 60.

⁴⁷⁹ Ebenda.

⁴⁸⁰ Koerner, Joseph Leo: *Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt*, aus dem Engl. v. Christiane Spelsberg, München 1998 (zuerst engl. 1990).

⁴⁸¹ Ebenda, S. 126.

das Bildfenster wie die Frau in eine Exilposition, abgeschieden von dem, was wir immer nur teilweise wahrnehmen können«.⁴⁸²

Busch (2003) untersucht die Bedeutung des Bildes *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) in Friedrichs Œuvre und bietet eine neue Interpretation an.⁴⁸³ Ihm zufolge gehört dieses Bild mit den zwei Wiener Bildern zu den Ateliendarstellungen, die die Programmatik der Kunst Friedrichs zeigen. Wie bei diesen früheren Werken würden bei diesem Bild die senkrechte und waagerechte Mittelachse sowie die Linien des Goldenen Schnitts für die Komposition und Motivanordnung entscheidende Rollen spielen. Anhand dieser ästhetischen, im Bild festgelegten Ordnung stilisiere Friedrich sein Atelier und isoliere es von allen anderen Zusammenhängen, sogar von der übrigen Wohnung. Das Atelier würde für ihn »zum Ursprungsort der Kunstschöpfung« und daher »zum geistigen Raum«.⁴⁸⁴ In der *Frau am Fenster* befinde sich seine Frau in diesem schöpferischen, geistigen Raum. Berücksichtigt man diesen Zusammenhang und Carolines Schwangerschaft in dieser Zeit, so überzeugt die Auffassung des Autors, den Inhalt des Bildes als Hoffnung auf ein zweites Kind zu interpretieren. Dementsprechend kann man die grundlegenden zwei Farben des Ateliers, Grün und Braun – Erd- und Naturfarben – spüren, die sich als »Schöpfungsfarben« mit dem Kindgebären der Frauen sowie der Arbeit des Künstlers unmittelbar verbinden. Erst mit dieser Interpretation können Atelier- und Frauendarstellung eine schlüssige Deutung erhalten.⁴⁸⁵

Die bisher vorgelegten Forschungen zur *Frau am Fenster* lassen sich, sei es inhaltlich sei es gestalterisch, nach ihrer Bildanalyse in zwei Typen unterteilen: In dem ersten Typus wird die Aufmerksamkeit auf den Kontrast zwischen zwei Bereichen der Darstellung gelenkt, nämlich den Innenraum und die Außenwelt. Im zweiten Typus besteht eine Konzentration auf den Innenraum. Auf ihn wird mehr Wert als auf die Außenwelt gelegt. Als Vergleichswerke werden stets Friedrichs eigene Fenstersepien in Wien (Abb. 61 und 62) angeführt. Darüber hinaus werden die Bilder von Tischbein (Abb. 63), Runge (Abb. 64), Kersting (Abb. 65) und Jacobus Vrel als Vertreter aus

⁴⁸² Ebenda, S. 127.

⁴⁸³ Busch, Werner: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003.

⁴⁸⁴ Ebenda, S. 30.

⁴⁸⁵ Ebenda, S. 32.

früherer Zeit zum Vergleich herangezogen. Dies geschieht allerdings oft ohne ausführliche Betrachtung. Daraus folgt dass die *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) bisher oftmals und eingehend, jedoch jeweils aus relativ ähnlichen, eingeschränkten Sichtweisen heraus analysiert wurde. Meines Erachtens wird die besondere Eigenschaft dieses Bildes vor allem anhand der Gestaltungsprinzipien sichtbar, i. e. durch die eingehende Analyse der kompositorischen und motivischen Neuheiten sowie das Verfolgen ihrer Entwicklung im Werk Friedrichs. Im folgenden Teil soll daher zuerst die gestalterische Originalität und ihre Entwicklung in Friedrichs eigenen Bildern untersucht, und dann ihre mögliche Ableitung von vorangegangenen Werken anderer Maler ermittelt werden.

Gestalterische Analyse

Um die innovative Ordnung der Komposition von *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) zu verdeutlichen, halte ich den Vergleich mit den Sepien der Wiener Atelierbildern, vor allem mit dem Bild des rechten Fensters, für aufschlussreich. Die charakteristischen Gestaltungsprinzipien beider Werke sind von Werner Busch (2003) bereits eingehend analysiert worden. Anhand seiner Analyse möchte ich damit beginnen, die Gemeinsamkeiten von früherem und späterem Fensterbild aufzuzeigen.

In der Sepie *Blick aus dem Atelier des Künstlers, rechtes Fenster* (um 1805/06: Abb. 62) befindet sich genau in der Mitte ein großes Fenster, das in einer Nische mit einem flach gebogenen Oberteil eingesetzt ist. Die linke und die rechte Nischenwand erscheinen unterschiedlich, woraus man schließen kann, dass sich der Ausgangspunkt des Künstlers nicht parallel zur Wand befindet. Die unteren Flügel des Fensters sind geöffnet. Darüber erstreckt sich eine helle, offene Landschaft an der Elbe. Gleich hinter dem Fenster sind ein Mast und die Takelage eines Segelschiffes, in dem Fluss ein Kahn mit einem rudern Mann zu sehen. Jenseits des Ufers wachsen Pappeln, und daneben stehen einige Häuser. Am Himmel befinden sich kleine Wolken, die man durch die oberen Glasscheiben sehen kann. Gegenüber dieser Außenwelt wird der eigentliche Innenraum kaum dargestellt, sondern allein durch die Wand angedeutet. Links neben dem Fenster hängt eine Schere, weiter links am Bildrand hängen ein Spiegel und darunter wahrscheinlich ein kleiner Bilderrahmen. Im Spiegel erscheint fragmentarisch

das Gesicht Friedrichs. Nur die Augen und die Stirn sind zu sehen.⁴⁸⁶ Der Innenraum ist kahl und wirkt streng. Die Außenwelt dagegen ist lebendig und lockt den Betrachter.

Allein durch die Beschreibung wird offensichtlich, dass das Bild *Rechtes Fenster* sowohl motivisch als auch kompositionell dem Bild *Frau am Fenster* ähnelt. Die mittlere, von schräg links gewählte Ansicht eines Fensters, dessen untere Öffnung und die breite Nische, der beinahe schmucklose Innenraum und die offene Landschaft hinter dem Fenster, das Segelschiff, die Pappeln und die kleinen Wolken haben beide Bilder gemein. Vielleicht darf man hinzufügen, dass in beiden Bildern jeweils eine Person dargestellt ist: In *Rechtes Fenster* Friedrich selbst, in der *Frau am Fenster* seine Frau Caroline.

Außer auf diese motivischen Gemeinsamkeiten weist Busch auf die in beiden Bildern grundlegenden Gestaltungsprinzipien hin: Das eine sind die zwei Mittelachsen des Bildes, das andere sind die vier Linien des Goldenen Schnitts.⁴⁸⁷ Im *Rechten Fenster* sind der rechte Rand der breiten mittleren Fenstersprosse am oberen Fensterteil und der schmale Mittelholm am unteren Teil – mit einer geringfügigen Abweichung – auf der senkrechten Mittelachse angeordnet. Demgegenüber sind der obere Rand des mittleren Querholzes und der untere Rand der unteren Spiegelrahmenleiste auf der waagerechten Mittelachse angeordnet. Die obere Waagerechte des Goldenen Schnitts, der nach Busch »im Œuvre Friedrichs das wichtigste ästhetische Teilungsprinzip überhaupt« sei,⁴⁸⁸ verläuft auf dem oberen Rand der oberen Spiegelrahmenleiste. Daraus geht hervor, dass der Platz dieses Spiegels auf der Bildfläche, trotz seiner fragmentarischen Erscheinung, von den zwei Ordnungslinien genau bestimmt wird. Die untere Waagerechte markiert die Stelle des Nagels, der die Schere an der Wand hält. Die linke Senkrechte des Goldenen Schnitts halbiert genau die linke Fensterhälfte. Demgegenüber bestimmt die rechte Senkrechte die Stellung der Schiffsmasten.⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Busch betrachtet diese Teildarstellung des Gesichts als Augenportrait. Ebenda, S. 26. Bezüglich des Augenportraits siehe Schmidt-Burkhardt, Astrit: *Sehende Bilder. Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhunderts*, Berlin 1992, S. 19-45.

⁴⁸⁷ Busch 2003, S. 27-29, 31-32.

⁴⁸⁸ Ebenda, S. 27.

⁴⁸⁹ Bezüglich der Gestaltungs-/ Teilungsprinzipien des Goldenen Schnitts kann man auch auf die Werke G. F. Kerstings verweisen. Diesbezüglich hält Busch das Bekenntnis, »daß die Gestalterische Analyse

Ebenso wie bei *Rechtes Fenster* sei die Position der Motive bei der *Frau am Fenster* laut Busch in der Komposition fixiert. Wieder ist der schmale senkrechte Mittelholm des Fensters auf der senkrechten Mittelachse des Bildes angeordnet. Wie er zu Recht beobachtet gibt diese Achse der schräg stehenden Frau zusätzlichen Halt, »verleiht ihr quasi eine zweite Körperachse«. ⁴⁹⁰ Auch wenn der Autor es nicht erwähnt, ist nicht zu übersehen, dass die Stellung dieser Mittelachse unterhalb vom Mittelholm der oberen Fensteröffnung, obwohl die schräg gestellte Figur einen Teil mit ihrem Körper verdeckt, von der senkrechten Linie des hinteren Segelmastes sowie dem Ausgangspunkt der mittleren Fuge der Fußbodendielen genau markiert wird. »Von großer Wirksamkeit« seien nach Busch die beiden Senkrechten des Goldenen Schnitts. Von der linken Senkrechten wird die linke Innenkante des Rahmens der geöffneten, die Außenseite zeigenden Mittelklappe; von der rechten Senkrechten wird der Mittelholm dieser Klappe selbst bestimmt. Zugleich halbieren diese beiden Senkrechten die obere Fensteröffnung ein weiteres Mal, so dass vier gleich breite Streifen entstehen. Die Vollendung dieses Teilungssystems bringe jedoch eine andere Linie des Goldenen Schnitts, nämlich die obere Waagrechte der oberen Fensteröffnung. Diese Linie ist identisch mit dem schmalen Querholm dieser Öffnung. Sie würde also seine Stellung bestimmen. ⁴⁹¹

Die Gestaltung der Komposition und das Anordnen der Motive nach Mittelachsen sowie nach Linien des Goldenen Schnitts seien also in beiden Bildern gleich. Durch Anwendung dieser Linien als Maß der Gestaltung scheinen sie fester miteinander verbunden zu sein. Jedoch muss man bedenken, dass diese Prinzipien nicht nur bei jenen Bildern Verwendung finden. Busch behauptet, dass sie für das gesamte »Œuvre Friedrichs« gültig seien. Folglich sollte man diese Prinzipien als Grundmuster für die Komposition berücksichtigen, das von Friedrich in jedem einzelnen Werk mehr oder

ästhetische Ordnung eine primär geometrische Ordnung ist«, für das gemeinsame künstlerische Konzept beider Maler in der Zeit ihres intimsten Austausches. Über die Anwendung des Goldenen Schnittes bei Kersting *Caspar David Friedrich im Atelier* (1811: Abb. 65) siehe Ebenda, S. 22-26, Zitat aus S. 26.

⁴⁹⁰ Ebenda, S. 31.

⁴⁹¹ Dass diese Anordnung des Querholms vollkommen beabsichtigt ist, bestätigt der Autor wie folgt: »Da das Fenster oben angeschnitten ist, entpuppt sich auch diese Ordnung als eine allein vom Künstler zur ästhetischen Wirksamkeit gebrachte«. Ebenda, S. 32. Vgl. den folgenden Teil des Textes.

weniger verwendet wurde. Aber Buschs Erklärung hat bezüglich der Anwendung der Linie des Goldenen Schnitts bei der *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) etwas Gezwungenes, Unüberzeugendes: Die beiden senkrechten Linien des Goldenen Schnitts wirken sich gewiss nicht weniger entscheidend auf die Anordnung der Mittelklappe und deren Rahmen aus, als die beiden Senkrechten des Goldenen Schnitts im Bild *Rechtes Fenster* (um 1805/06: Abb. 62). Erkennt man jedoch die nicht erwähnten waagerechten Linien des Goldenen Schnitts sowie die waagerechte Mittelachse von *Frau am Fenster*, so wird es klar, dass diese Linien keine wesentliche Rolle im Bild spielen. Daraus ergibt sich, dass die Mittelachsen sowie die Linien des Goldenen Schnitts bei der *Frau am Fenster*, im Unterschied zu seinem Vorläufer, nicht für verbindliche Regeln gehalten werden können.

Ein Unterschied zwischen dem *Rechten Fenster* und der *Frau am Fenster* auf kompositorischer Ebene ist klar geworden. Es gibt jedoch auch deutliche Unterschiede bei den Motiven, die man eigentlich auf den ersten Blick erkennen kann. Diese bestehen in den Fensterläden sowie der Existenz bzw. dem Fehlen einer Rückenfigur am Fenster. Durch die Fensterläden in der *Frau am Fenster* entstehen gleichsam das *obere* und das *untere* Fenster. Die Konstruktion des Fensters in dem späteren Bild entspricht der Wirklichkeit. Friedrich hatte in seinem ersten Atelier in Dresden zuerst die Fenster, die man in den Bildern *Blick aus dem Atelier des Künstlers, linkes und rechtes Fenster* (um 1805/06: Abb. 61 und 62) sehen kann. Danach änderte er sie so ab, wie sie in den Friedrich-Atelierbildern Kerstings (1811: Abb. 65; 1812: Abb. 66; um 1814-19: Abb. 67) zu sehen sind. Im Jahr 1820 zog Friedrich in das Haus »An der Elbe 33«, später »Terrassenufer 13« und nahm dabei vermutlich ein Fenster zur Regulierung des Lichts für sein Atelier mit. Das so in seinem neuen Atelier montierte Fenster war identisch mit einem Fenster in den Werken Kerstings.⁴⁹² Außerdem trat Caroline, die weibliche Rückenfigur, im Jahr 1818 in sein Leben ein.⁴⁹³ Früher gab es wohl keine Person, die er

⁴⁹² Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 293, S. 375. Bezüglich der Regulierung des Lichts erklärt Börsch-Supan: »Die Abdunkelung des unteren Teiles verhinderte, daß durch das nach Norden gelegene Fenster das Licht seitlich direkt auf das in Arbeit befindliche Bild fallen konnte. Das ungewöhnlich dünne Fensterkreuz verminderte die Schattenwirkung«.

⁴⁹³ Ebenda, S. 96, Kat. 293, S. 375. Dass es sich bei dieser Figur um seine Frau handelt, teilt die *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* (1822, S. 1042) mit: »seine Gattin sieht so im Fenster«.

sich in seinem Atelier vorstellen konnte. Diese beiden Änderungen werden in seinem neuen Bild, das den Wandel seines Lebens treu widerspiegelt, offensichtlich.

Diese wirklichkeitsgetreuen Änderungen üben eine enorme Wirkung auf das Bildganze aus. Bezüglich der gestalterischen Funktion der Menschenfigur und des oberen Fensters hat man bei Michael Brötje (1974) ausführliche Informationen erhalten. Sie sollen daher kurz zusammengefasst werden, um eine neue Sicht für die Analyse zu entwickeln.

Brötje weist darauf hin, dass das Verhältnis zwischen Architektur und Figur in *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) zueinander und zur Bildfläche nicht einheitlich, sondern wechselseitig, »dialektisch« sei. Die Architektur erscheine im seitlichen und unteren Bildbereich räumlich, am oberen Fenster hingegen flach. Die weibliche Figur erscheine mit ihren Gewandfalten um Beine und Füße als flacher Gegenstand, und bilde einen Kontrast zur sie umgebenden Architektur. Jedoch erscheine sie oberhalb der Hüfte und vor allem im Rahmen des unteren Fensters in der Bildmitte als äußerst voluminöse Gestalt. Dazu stehe das obere Fenster als äußerst flacher Teil im Ganzen in starkem Kontrast. Die Konturen des Fensters und die Linien des Fensterkreuzes würden ihre Gegenständlichkeit als Motiv, das eigentlich zum Innenraum gehört, minimieren. Damit würde sich die Möglichkeit einer Zuordnung sowohl zum Außenraum wie auch zur Bildfläche maximieren. Der sichtbare Unterschied zwischen Innen- und Außenraum löse sich hier auf. Die transparente Fensterscheibe sei keine Grenze zwischen den zwei Raumschichten, sondern stelle beide gleich dar, und sie sei zugleich mit der Bildfläche identisch.⁴⁹⁴

In seiner Analyse konzentriert sich Brötje also auf den Kontrast zwischen Räumlichkeit und Flachheit der Motive und schließt, dass sich dessen Aufhebungsform am oberen Fenster zeigt. Auf diese gegensätzliche, wechselseitige Beziehung wurde bereits von Erik Forssman (1966) hingewiesen, allerdings bezüglich des Größenverhältnisses von »Figur« und »Grund«. Im Hinblick auf die Wiener Atelierbilder Friedrichs erklärt der Autor Folgendes:

⁴⁹⁴ Siehe Anm. 460, 461. Brötjes Bildanalyse beruht letztlich auf seinem grundsätzlichen Forschungsansatz, der besagt, dass es keinen Sinn mache zwischen zwei scheinbar unterschiedlichen Bereichen/Schichten bei Friedrichs Bildern etwas Unterschiedliches zu erkennen und darum unterschiedlich zu interpretieren.

Das Fenster qualifiziert sich als Figur, weil es einen einfachen, prägnanten Umriss und dabei die reichste Binnenzeichnung hat. Die Wand erscheint als Grund, weil sie die Figur völlig umschließt und selbst nur ganz unbedeutende, vorwiegend bildparallele Konturen aufweist. Nun pflegt man die gewöhnlich dunklere Figur immer als auf oder vor dem gewöhnlich helleren Grunde liegend wahrzunehmen: Ein dunkles Bild auf einer hellen Wand ist dafür das nächstliegende Beispiel. Auf Friedrichs Bild ist das Verhältnis aber umgekehrt: Die helle Figur ist aus dem dunkeln Grund ausgeschnitten.⁴⁹⁵

Im Bild *Rechtes Fenster* (Abb. 62) steht also das Fenster für »Figur«, die Wand des Zimmers für »Grund«. Interessant ist, dass hier der Himmel selbst, der in Landschaftsbildern ständig als Hintergrund, d. h. als umfassendster Grund zu allen Gegenständen behandelt wird, durch die Ausschnittfunktion des Fensters als Bestandteil der Figur angesehen wird.

Unter diesem Aspekt von Forssman werde ich nun das Bild *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) betrachten. Zuerst bemerkt man das mit *Rechtes Fenster* identische, umgekehrte Verhältnis zwischen »Figur« und »Grund«: Die Architektur erscheint als »Grund«. Dazu erscheinen die beiden Fenster als »Figur«. Schaut man jedoch genauer hin, wird deutlich, dass beide Fenster sowohl als »Figur« wie auch als »Grund« gültig und gleichzeitig ungültig sind. Das untere Fenster erscheint sogar auf den ersten Blick als »Grund« natürlicher, da es sich hinter dem dunklen, vom einen festen Umriss geschlossenen Oberkörper der Person befindet. Trotzdem wird dieser helle Hintergrund von den dunklen Fensterläden eingefasst und erhält so die Möglichkeit, als »Figur« zu erscheinen. Das obere Fenster erscheint zuerst eher als »Figur«, da es seitlich und unten von Fenstersprossen umrahmt wird. Jedoch enthält dieses Fenster keinesfalls »die reichste Binnenzeichnung«, da dessen Aussicht allein aus kleinen Wolken und einem Mastenfragment besteht. Schließlich hat es keinen »einfachen, prägnanten Umriss«, sondern wird vom oberen Bildrand stark abgeschnitten. Daher ist sein Umriss nicht

⁴⁹⁵ Forssman 1966, S. 290. Die Erklärung Forssmans beruht auf der Analyse Rudolf Arnheims. Arnheim, Rudolf: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin 1965, S. 192ff.

geschlossen, und seine Gestaltung ist nicht auf dem Bild festgelegt. Indem der obere Teil des Fensters an den Bildrand anschließt, ist dieses Fenster angelegt, als »Grund« zu fungieren. Demgemäß tritt die dominierende Erscheinung der Architektur als »Grund« an den seitlichen Wänden am Fenster zurück. Was in der Tat »vorwiegend bildparallel« erscheint, also der »Grund« ist, sind nicht die eine Nische darstellenden Seitenwände, sondern das einheitlich hell dargestellte Fenster. Das untere Fenster wandelt sich von »Grund« zu »Figur«, das obere Fenster von »Figur« zu »Grund«. Diese Wandlungen beziehen sich vor allem auf die räumlich und volumenreich dargestellten Teile der menschlichen Gestalt und Architektur. Insofern spielen diese beiden Fenster auch wechselseitige Rollen im Bild. Weiter erinnert die flache, leere und helle Erscheinung des oberen Fensters an die leere Bildfläche, die als Urzustand des Schaffens vor aller »Figur« und »Grund« existiert. Damit hebt das obere Fenster den Gegensatz zwischen »Figur« und »Grund« auf, so wie es auch den Unterschied zwischen Innen- und Außenraum auflöst.

In der *Frau am Fenster* erkennt man weniger verbindliche Gestaltungsprinzipien nach Bildmittelachsen und Linien des Goldenen Schnitts als man dies nach Busch im *Rechten Fenster* wahrnehmen kann. Stattdessen finden sich hier in der Erscheinungsart der Motive ständig wechselnde Kontraste zwischen Räumlichkeit und Flachheit, worauf Brötje hingewiesen hat, sowie »Figur« und »Grund«, wie nach Forssmans Theorie festgestellt werden kann. Diese beiden Kontraste werden am oberen Fenster aufgelöst. Folglich hat die *Frau am Fenster* mit dem *Rechten Fenster* zwar Gemeinsamkeiten, zeigt aber aufgrund dieser beiden Motivwirkungen auch entscheidende Unterschiede zu der früheren Sepiazeichnung. Man fragt sich nun, wie diese wechselseitig wirkende Anordnung und Motivdarstellung in Friedrichs Œuvre begonnen bzw. sich entwickelt hat. Dieser Prozess soll anhand einiger Bildbeispiele nach und nach erklärt werden.

Den Ausgangspunkt bildet unzweifelhaft der *Blick aus dem Atelier des Künstlers, rechtes Fenster* (um 1805/06: Abb. 62). In diesem Bild entsteht erstmals das umgekehrte Verhältnis zwischen »Figur« und »Grund«. Die Aussicht aus dem Fenster, also die sich hinter dem Fenster ausbreitende Landschaft wird als »Figur« und daher vorläufig als Hauptmotiv dargestellt. Demgemäß erscheint die Zimmerwand, die sich eigentlich in der vordersten Zone befindet, als »Grund« und daher als sekundär. Im

Vergleich zu der zeitgenössischen Porträt- sowie Landschaftsmalerei ist dieses Verhältnis umgekehrt. Eigentümlich ist bei diesem Bild jedoch, wie auch Forssman erwähnt, dass die Rollen von »Figur und Grund« im Fenster- und Wandmotiv nicht definitiv, sondern austauschbar sind. Die Entscheidung steht dem Betrachter offen. Für diesen lockeren, aber – auch für den Bildgehalt – umso spannenderen Zustand sind die Größenverhältnisse von Fenster und Wand entscheidend. »Wäre Friedrichs Fenster grösser, so würden die Wände nur noch als nichts bedeutender Rahmen um die Landschaft wahrgenommen. Wäre es kleiner, so würde es gleichsam nur als Bild im Bilde erscheinen«. ⁴⁹⁶ Diese Größenverhältnisse beziehen sich unmittelbar auf den Standpunkt des Malers. ⁴⁹⁷ Obwohl Friedrich von seiner Position aus dem Bildbetrachter weder das Interieur (zu nah zum Fenster) noch die Landschaft (zu weit weg) anbietet, konnte er allein von dieser Position aus die treffendsten Größenverhältnisse von Fenster und Wänden erhalten. In der Tat wurden nach Friedrichs Sepien zahlreiche Fensterbilder von anderen Künstlern gemalt, die diese bestimmten Größenverhältnisse allerdings nicht recht zu wahren verstanden (Abb. 68). ⁴⁹⁸ Friedrich selbst sollte in der darauf folgenden Zeit mit einer ähnlichen Darstellung weitere Fensterbilder schaffen. ⁴⁹⁹ Dies beweist, dass es ihm Spaß machte, ein solch spannendes Verhältnis von »Figur und Grund« zu behandeln und neue Möglichkeiten der Malerei zu offenbaren. Zugleich

⁴⁹⁶ Forssman 1966, S. 290.

⁴⁹⁷ Wolfgang Kemp (1995) bezeichnet dieses Bild »als verunglückte[s] Interieur oder als verunglückte[s] Fensterbild«, da Friedrich weder einen guten Blick ins Zimmer noch einen guten Blick in die Landschaft zulässt.

⁴⁹⁸ So verweist Forssman auf den Mangel des spannungsreichen Verhältnisses zwischen »Figur« und »Grund« bei einem Fensterbild von Carl Ludwig Kaaz (1773-1810): »Kaaz' Fenster (1807: Abb. 68) ist schon ein wenig zu gross. Bei Friedrich wird der imaginierte Betrachter in einem bestimmten Abstand vom Fenster gehalten, bei Kaaz tritt er so nahe heran, dass gerade noch die Fensterleibung mit ins Bild kommt. Bei den figurenlosen Fensterbildern der Folgezeit überwiegt diese letztere Handhabung, d. h. die Hauptsache ist, was man durch das Fenster hindurch sieht, der Wandgrund wird zur blossen Rahmung des Naturausschnitts«. Forssman 1966, S. 292.

⁴⁹⁹ Caspar David Friedrich, *Fensterausblicke* (um 1810), Pendantbilder (Börsch-Supan/Jähniß Kat. 175/176), Sepia, verschollen. »Nach Johanna Schopenhauer, die die Blätter 1810 im Atelier Friedrichs sah, sind Fensterausblicke aus dessen Wohnungen in Dresden und Loschwitz mit einem Teil des Zimmers dargestellt«; Caspar David Friedrich, *Fensterausblicke* (um 1810), vier Stücke (Börsch-Supan/Jähniß Kat. 177-180), verschollen. »Karl Friedrich Frommann sah laut Tagebuchnotiz vom 24. 9. 1810 bei einem Besuch in Friedrichs Atelier ›... Gemälde. Vier kleine aus dem Fenster genommen und dargestellt.« Es liegt nahe, in diesen Bildern einen Zyklus der vier Tageszeiten oder eher der vier Jahreszeiten zu vermuten«. Zitiert nach Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 307.

bestand aber die Gefahr, dass sein Fensterbild leicht in einem Muster verharren und dadurch maniert wirken könnte. So verwarf er das Motiv des Atelierfensters und behandelte es bis zur *Frau am Fenster* nicht wieder. Allein die *Kreidefelsen auf Rügen* (1818: Abb. 90) kann man als verwandeltes Fenster-Wand-Verhältnis in solcher Spannung betrachten.

Trotz dieses Verwerfens hat das Aquarell *Klosterruine auf dem Oybin* aus dem Jahr 1810 (Abb. 69) der Darstellung des Fensters eine neue Dimension verschafft. Im Mittelfeld des Blattes sieht man den ehemaligen Chor der Klosterkirche auf dem Oybin bei Zittau und darunter links die Bezeichnung Friedrichs »den 4t Juli 1810«. ⁵⁰⁰ Das Aquarell entstand während eines Reiseaufenthaltes im Riesengebirge. An der Ecke rechts oben ist eine Farbenprobe, rechts neben der Chordarstellung sind zwei Entwürfe der Spitzbogenöffnung zu sehen. In der Choransicht erscheinen drei schmale Fenster nebeneinander. Das vierte Fenster links ist wegen des vorderen, breiten Pfeilers der Ruine dem Betrachter verborgen. Oberhalb der Fenster sind die Wände zerstört, die Kanten der Wände sind mit Pflanzen bewachsen. Darüber dehnt sich der freie Himmel, der ebenso wie die Innenseite der Fenster nicht gefärbt ist. Betrachtet man dieses Bild wieder unter dem Aspekt von »Figur und Grund«, wird es offensichtlich, dass der ungefärbte Himmel als »Grund« erscheint da er mit der links und rechts ungenutzten Bildfläche verschmilzt. Demgegenüber zeigen die Fensterinnenseiten ein doppeltes Verhältnis zur Bildfläche: Sie werden fest von Laibungen eingefasst und innerhalb der Architekturdarstellung als »Figur« erkennbar. Trotzdem verbinden sie sich durch ihre leere, ungefärbte Erscheinung mit dem »Grund«, also mit dem Himmel und weiter hinten mit der ursprünglichen Bildfläche. Die Fenster sind also »Figur« und »Grund« zugleich. Indem die Fensterinnenseiten und der Himmelteil keine Binnenzzeichnung und Färbung haben und dadurch äußerst einheitlich erscheinen, entsteht hier eine Doppelwirkung des Fenstermotivs.

Die neue Wirkung des Ruinenfensters dürfte Friedrich ebenso sehr wie das Motiv des Klosters an sich interessiert haben. Denn zwei Jahre später belebte er dieses Motiv als Ölgemälde wieder. Auf dem Bild *Ruine Oybin* (um 1812: Abb. 70) ist das Chormotiv

⁵⁰⁰ Kat. Hamburg 1974, S.168.

des Aquarells ohne die seitlichen sowie unteren Ränder dargestellt. Ein Kruzifix, eine Madonnenstatue und zwei Statuen kniender Engel sind unter dem mittleren Fenster eingefügt. Der innere Bereich des Chors ist mit üppigen Pflanzen bedeckt. Die drei Spitzbogenfenster sind lang gestreckt, die rechte seitliche Wand und der linke Pfeiler sind erhöht. Dadurch ist die Bogenform, an der die Architektur sich vom Himmel abgrenzt, runder geworden und umrahmt den Himmelsbereich vollständig. Der Himmel und die Fensterinnenseiten bleiben leer, sind sogar noch leerer geworden, ohne Zweige oder Wurzeln, die im Aquarell mit Bleistift angedeutet sind. Hier versucht Friedrich den beiden Öffnungen – an den Fenstern und am Himmel – eine Doppelwirkung zu verleihen. Die Fensterinnenseiten erscheinen bereits im Aquarell als »Figur« und »Grund«. Hier akzentuiert er die »Figur«-Wirkung, indem er hinter den Fenstern Sonnenlicht erstrahlen lässt, und ihre Innenseite als hellste Stelle des Bildes inszeniert. Für den Himmelsbereich, der im Aquarell ausschließlich als »Grund« fungiert, erhöht er die Seitenwände der Ruine und gibt dem Himmel eine Kontur. Der Himmel erscheint hier in Gestalt eines Halbkreises. Dadurch wirkt er als »Figur«. Jedoch verlieren die Fenster und der Himmel durch diese Änderungen nicht ihre Einheitlichkeit. Ihre leeren Felder verbinden sich und schließen sich an den oberen Bildrand an. Damit wandeln sie sich von »Figur« zu »Grund«. Vergleicht man dieses Bild mit der *Frau am Fenster*, so wird die große Ähnlichkeit deutlich: Der zum Betrachter geöffnete, zum Hintergrund geschlossene Innenraum, die kleinere Öffnung in der Bildmitte, und darüber die größere Öffnung und die dominierende symmetrische Ordnung in den vertikalen Kompositionslinien. Beide oberen Öffnungen sind vom oberen Bildrand abgeschnitten, sie erscheinen leer. Die Chorfenster und der Himmelsbereich bei *Ruine Oybin* erscheinen als »Figur« und als »Grund«. Insofern sind diese beiden Motive nur noch einen Schritt vom unteren und oberen Fenster bei der *Frau am Fenster* entfernt.⁵⁰¹

Dieser eine Schritt zwischen *Ruine Oybin* (um 1812: Abb. 70) und *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) ist jedoch gravierend. In der *Ruine Oybin* wird der Himmelteil von den

⁵⁰¹ Obwohl das später geschaffene Bild *Huttens Grab* (um 1823/24) und das Bild *Ruine Oybin* (um 1812: Abb. 70) beinahe dieselbe Komposition zeigen, verliert der Himmelsbereich in *Huttens Grab* wegen des großen Baumes seine Leerheit und damit auch seine Erscheinung sowohl als »Figur« als auch als »Grund«. Daher hat dieses Bild – im Gegensatz zu *Ruine Oybin* – mit *Frau am Fenster* wenige Gemeinsamkeiten. Caspar David Friedrich, *Huttens Grab* (um 1823/24), Klassik Stiftung Weimar.

seitlichen Wänden der Ruine als Halbkreis abgeschnitten. Die Form des Halbkreises erzeugt tendenziell einen Tiefenraum, da sie einer dreieckigen Form ähnelt, die entweder zwei obere oder untere Fluchtlinien der Zentralperspektive gestaltet. Wegen dieser raumdarstellenden Fähigkeit der Halbkreisform hat der Himmelsteil kaum Affinität zur Bildfläche. Im Gegenteil dazu zeigt sich das obere Fenster in der *Frau am Fenster* als Rechteck, also die Form, die mit dem Bildformat am meisten Verbindung hat. Obwohl dieses Fenster-Rechteck eher querförmig ist, täuschen den Betrachter die beiden unteren, vom Fensterkreuz abgeschnittenen Teile mit ihren langförmigen Formen. So hat das obere Fenster nicht nur wegen seiner Leere, sondern wegen seines Formates eine Affinität mit der Bildfläche. In diesem Punkt ist eine Wiederentdeckung des früheren Atelierfensters zu erkennen. Das Fenster im Bild *Rechtes Fenster* (um 1805/06: Abb. 62) zeigt genau eine rechteckige Form, die dem Bildformat an sich am besten entspricht. Trotzdem muss man hier hervorheben, dass die flache Wirkung der Linien vom Fenstermotiv in der *Frau am Fenster* entscheidend ist. Wie von Einem bereits bemerkt hat, funktioniert bei Friedrich die Linie mehr als Flächenornament denn als Mittel zur plastischen Modellierung, und ihre beste Wirkung wird bei einer Gegenüberstellung der genau gegenteiligen, räumlichen Darstellung erreicht.⁵⁰² Diese flächenornamentale Wirkung der Linie bedingt die Flachheit in einem Bild und letztendlich die große Affinität zur Bildfläche. Dies kann man durch den Vergleich mit dem Bild *Rechtes Fenster* verstehen: In diesem Bild hat das Fenster zwar eine dem Bildformat ähnliche hochrechteckige Form, jedoch besitzt es keine bestimmte Affinität zur Bildfläche. Das flach wirkende Fenster und die es umgebende schlichte, ähnlich volumenlose Wand stehen vor den Augen des Betrachters nicht in Kontrast zueinander. Das Bild erscheint insgesamt flach, dadurch kommt eine bestimmte Affinität der Einzelteile nicht in Frage. Demgegenüber ist dem Betrachter offensichtlich, dass das obere Fenster in der *Frau am Fenster* absichtlich zu seiner Umgebung kontrastiert ist. Wie bereits von Brötje konstatiert wurde, ist bei diesem Fenster die Fensterscheibe äußerst transparent, und darin minimiert das Fensterkreuz seine Gegenständlichkeit bis zu einer bloßen Linie. Direkt daneben befinden sich die dunklen, massiven Seitenwände, die mit den hell beleuchteten Nischenwänden durch klare Kantenzüge

⁵⁰² Siehe Anm. 442.

kombiniert sind. Aus diesem Kontrast heraus haben die Linien des Fenstermotivs eine eigene, große Flachheit erzeugende Kraft. So gewinnt ein Teil des Bildes eine besondere Affinität zur Bildfläche und im Bild entsteht die Flexibilität zwischen der räumlichen Darstellung der Motive und ihrer Auflösung auf der Bildfläche. Hier besitzt das obere Fenster also neben seiner Wechselfunktion als »Figur und Grund« eine Auflösungskraft, welche sogar die Konkurrenz zwischen Raum und Fläche aufhebt.

An den unteren, kleineren Fensterelementen beider Bilder sind die Unterschiede zwischen der *Ruine Oybin* und der *Frau am Fenster* ebenfalls erkennbar. In der *Ruine Oybin* erscheinen die Chorfenster zuerst als »Figur«, und sie verwandeln sich durch Korrespondenz mit dem Himmelsteil aufgrund ihrer ähnlich leeren Erscheinung in »Grund«. Das untere Fenster in der *Frau am Fenster* kann zwar als heller Abschnitt im dunklen Zimmer gleichsam als »Figur« erscheinen, erscheint aber im Verhältnis zur davor stehenden Rückenfigur eher als »Grund«. Ohne diese Rückenfigur wäre es schwierig, dieses Fenster als »Grund« wahrzunehmen. Da innerhalb des Fensters die Außenansicht dicht und ausführlich dargestellt ist, unterscheidet sich das Aussehen des unteren Fensters erheblich von dem des oberen, leeren Fensters. Folglich kann es sich nicht durch Assoziation mit dem oberen Fenster in »Grund« verwandeln. Außerdem würde das gesamte Bild ohne die Rückenfigur durch die sich verstärkende Beleuchtung deutlich heller, und umso größer würde der Innenraum wirken. Der Blick des Betrachters würde von der Ansicht draußen mehr angezogen werden, wodurch allerdings im Bild ein tieferes Raumgefühl entstehen würde. Indem jedoch die Rückenfigur vor dem unteren Fenster dargestellt wurde, kann das Fenster nun auch als »Grund« erscheinen. Darüber hinaus entsteht eine flache, enge, geschlossene Atmosphäre des Bildes, da die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Rückenfigur gezogen wird. In der *Frau am Fenster* kommt die kompositorische Wechselfunktion des unteren Fensters erst durch das Zusammenspiel mit der Rückenfigur zustande, was sich wiederum auf den Gesamteffekt des Bildes auswirkt.

Damit zeigt sich, dass Friedrichs gestalterische Innovation in der *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) in der Zusammenstellung von aus seinem Werk bereits gestalteter Kompositionsprinzipien und schrittweise ausprobierten Motive liegt. Erstmals verbinden sich hier die ambivalenten Strukturen der Fenster als »Figur« bzw. »Grund« mit dem

Gestalterische Analyse 183

Motiv der Rückenfigur und bedingen dadurch ein völlig neues Wechselspiel von Form und Inhalt. Daraus entstehen in diesem Bild zwei konträre Eigentümlichkeiten: Die Erste und Auffallendste bildet sich in der Zone um das untere Fenster und die Rückenfigur. Hier eröffnet das Fenster einen Landschaftsausblick, quasi ein Loch, durch das sich der vordere und der hintere Raum miteinander verbinden. Dass sich Interieur und Außenwelt unmittelbar berühren, wird von dem sich aus dem Fenster lehenden Oberkörper der Rückenfigur und dem von ihren Schultern abfallenden Sonnenlicht bestätigt und betont. Diese Motivwahl bedingt zugleich den Charakter der Szene, nämlich den Kontakt, aber auch die Konkurrenz der beiden verschiedenen Teile. Zuerst erscheinen die linke Seitenwand der Fensternische sowie die linke Fensterblende parallel zur Bildfläche und damit flach. Demgegenüber vermitteln die in Schrägansicht wiedergegebene rechte Seitenwand und die nach rechts geöffnete Fensterklappe eine tiefe Räumlichkeit. Zu beiden Seiten der Rückenfigur stehen sich also Fläche und Räumlichkeit gegenüber. Diese Konkurrenz lässt sich im gesamten Bild nachweisen. Teilt man das Bild gedanklich durch eine von links unten nach rechts oben verlaufende Diagonale, so wirkt der untere rechte Bereich überwiegend räumlich, während der obere linke Bereich hauptsächlich flach erscheint. Und dabei bildet das untere Fenster mit der Rückenfigur genau den Punkt an dem diese gegenteiligen Bereiche aufeinandertreffen. Auch an der Rückenfigur an sich ist dieser ambivalente Zustand erkennbar: An Kopf und Oberkörper dominiert ein rundliches Volumen, demgegenüber erscheinen Unterkörper und Füße volumenlos und flach. Die Konkurrenz ist hier zwischen dem Volumen und der Volumenlosigkeit zu sehen. Interessant ist aber auch, dass der *Volumenteil* der Rückenfigur dem flachen Bereich zugeordnet ist, während ihr *volumenloser* Unterkörper im räumlich tieferen Bildgrund steht. Hier ist wieder das Wechselspiel von Kontakt und Konkurrenz wirksam. Darüber hinaus treffen senkrechte und waagerechte Motivlinien überwiegend in diesem Teil des Bildes aufeinander. Die waagerechten Bretter des Fensterrahmens und der Fensterbank, die sanft gebogene Schulterlinie sowie der Taillenbund der Rückenfigur befinden sich dicht neben und hinter den senkrechten Fensterholmen, den vorderen und hinteren Schiffsmasten sowie den der Körperachse folgenden Gewandfalten der Rückenfigur. Weiter ist bemerkenswert, dass diese Strukturen jeweils auf einer Bildseite zusammengefasst werden: Oberhalb des unteren Fensters dominieren die Senkrechten, insbesondere die

massiven Kanten der Seitenwand. Unterhalb des Fensters überwiegen hingegen die Waagerechten, die durch das Tafelwerk der Wände und den Bodenrand akzentuiert sind. Schließlich gibt es einen besonders intensiven Farbkontrast. Die Helligkeit draußen kontrastiert mit der Dunkelheit drinnen. Zudem erstrahlen die Farben nur im Bildzentrum des unteren Fensters in der Sonne, an anderen Stellen erscheinen sie bescheiden, eher monochrom.

Im Gegensatz zu diesem ersten, spannenden und lebendigen Gestaltungselement um das untere Fenster herum, entsteht um das obere Fenster ein zweites. Wie bereits festgestellt, funktioniert dieses Fenster als Auflösungspunkt der motivischen Wechselwirkung von »Figur und Grund«. Dem Begriff »Auflösung« kommt dabei eine Schlüsselfunktion im Hinblick auf das Gestaltungskriterium zu. Wie oben dargelegt wurde, besitzt das obere Fenster wegen seines Kontrastes mit der voluminösen Wanddarstellung eine starke Affinität zur Bildfläche. Dadurch wird die im ganzen Bild stattfindende Konkurrenz zwischen Räumlichkeit und Flächigkeit auf eine andere Ebene gehoben, d. h. aufgelöst. Darüber hinaus endet hier die Konkurrenz zwischen senkrechten und waagerechten Motivlinien. Das Fensterkreuz, das aus zwei beinahe gleich langen senkrechten und waagerechten Linien besteht, zeigt dem Betrachter auf der Mittelachse des Bildes eine ideale Zusammenführung dieser Linien. An dieser Kreuzform sind die Senkrechte und die Waagerechte gleichberechtigt, festgelegt und befestigt. Hier existiert also keine Konkurrenz mehr, sondern die Figur erscheint in ihrer Anfangs- und Endform absolut gesetzt. Dazu trägt auch die Farbe bei. Die helle Farbgebung sowie der lasierende Farbauftrag lassen an einen unbemalten Leinwandgrund erinnern. Mit diesem Grund assoziiert man wiederum sofort die Bildfläche. Am Ende erscheint das obere Fenster quasi transzendental im Bild. Wegen seiner Affinität zur Bildfläche löst sich die Konkurrenz im Umkreis auf, alle lebendigen Bewegungen ziehen sich quasi in einem Stillstand zusammen. Dieses Gefüge von Auflösung und Stillstand tritt im Bild zwar nur verhalten auf, übt aber dennoch eine sehr starke Wirkung aus.

Die strukturelle Verschiedenheit der beiden Fenster (eigentlich zwei Öffnungen desselben Fensters) in der *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) bedingt zugleich ihre unterschiedlichen Funktionen im Bild. Das untere Fenster erweckt zusammen mit der

Gestalterische Analyse 185

Rückenfigur »Konkurrenz«, hebt die Kontraste hervor und relativiert die Verhältnisse jeder einzelnen Darstellung der Motive. Demgegenüber absorbiert das obere Fenster alle Konkurrenz der Motive, lässt die ursprüngliche Bildfläche assoziieren und ruft damit ein absolutes Gefühl hervor. Das ist ein zugeordneter, festgelegter Strukturkontrast von »Sein« und »Werden«, der – neben dem Wechsel der Fenstermotive als »Figur und Grund« – am wirkungsvollsten zur spannenden Atmosphäre des Bildes beiträgt. Ein solches Wechselspiel und einen solchen Kontrast findet man sonst in keinem Werk Friedrichs. Obwohl das später geschaffene Bild *Abendstunde* (1825: Abb. 71) eine ähnliche szenische Situation – eine Frau blickt mit einem Mädchen zusammen als Rückenfigur aus dem Fenster – darstellt, fehlt ihm die durch die architektonischen Elemente erzeugte Konkurrenz und Auflösung der spannungsvollen Bildatmosphäre. Auch in J. H. W. Tischbeins Aquarell *Goethe am Fenster seiner Wohnung in Rom* (1786: Abb. 63), in dem abgesehen von dem oberen Fenster die Situation äußerst ähnlich ist, erscheinen die Architektur und die Rückenfigur einheitlich und konsequent, und daher ohne dialektisches Wechselspiel.⁵⁰³ Das geöffnete Fenster mit der Rückenfigur verfügt nur über wenig Kontraste. Vergleicht man dieses Aquarell (oder auch Kerstings Atelierbilder von Friedrich) mit Friedrichs Sepie *Rechtem Fenster* (um 1805/06: Abb. 62), bemerkt man auch, dass es bei Tischbeins Fenster nicht um das Problem von »Figur« und »Grund« geht.⁵⁰⁴ Das Fenstermotiv bei Friedrich war von Beginn an anders als das anderer Zeitgenossen, und bei der *Frau am Fenster* hat er diese Motivdarstellung mit einer Rückenfigur höchst originell entwickelt.

Gestalterischer Vergleich mit den Werken anderer Künstler

Trotz dieser innovativen Bildstruktur mit ihrer mehrfachen Fensterfunktion scheint uns die *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) vertraut. Ein Grund dafür könnte sein, dass die Motivkombination von Fenster und der sich davor befindenden (Rücken-)Figur seit Jahrhunderten populär und oft in vorangegangenen bzw. zeitgenössischen Werken

⁵⁰³ Brötje 1974, S. 70. Vgl. Anm. 460.

⁵⁰⁴ Beim Vergleich mit Tischbeins Aquarell muss man grundsätzlich vorsichtig sein, da letztendlich ein anderes Material verwendet wurde, und es sich nicht um ein vollendetes Werk handelt. Der flüchtige Abbildungscharakter der Alltagszene soll hier sicherlich mehr Betonung finden als die Erprobung kompositorischer Strukturen.

Friedrichs zu finden ist. Daher wäre es sinnvoll, zu untersuchen, aus welcher Tradition das Bild *Frau am Fenster* stammt, was es von dieser Tradition übernimmt und wie es von ihr abweicht.

Die Motivkombination eines Fensters und einer sich darauf beziehenden Figur findet sich in Werken vor Friedrichs Zeit, aber auch in zeitgenössischen Werken, die für Friedrich sicher zugänglich waren. Zuerst ist die Radierung *Drei Damen am Fenster* (1764/65: Abb. 72) von Daniel Chodowiecki (1726-1801) anzuführen. Auf diesem Werk sind drei weibliche Figuren am Fenster dargestellt. Der Vorhang ist aufgezo- gen und rechts zur Seite gerückt. Die linke Fensterscheibe ist geöffnet, und durch dieses Fenster fällt Licht auf die drei Gestalten. Eine Frau sitzt auf der Fensterbank links und blickt als Profilfigur aus dem Fenster. Eine andere Frau sitzt rechts auf einem Stuhl, stickt oder näht. Eine in der vordersten Ebene als Rückenfigur erscheinende Frau hält den Kopf gesenkt, ist also vermutlich ebenfalls mit einer Handarbeit beschäftigt. Die Hell-und-Dunkelfärbung ist fein auf die drei unterschiedlichen Haltungen der Frauen verteilt und abgestuft. Diese meisterhafte Abstufung des Lichts und der unterschiedlich dargestellte Reiz der Frauengestalten in einer lieblichen Atmosphäre waren wohl das Ziel dieses Bildes.⁵⁰⁵

Auf Fensterbilder mit ähnlich lieblicher Stimmung wird in den Werken Johann Christian Klengels (1751-1824) hingewiesen. Auf dem kleinen Bild *Auf einem Sessel stehender und aus dem Fenster schauender Knabe* (1796: Abb. 73) sieht man einen Jungen auf einem Stuhl am Fenster. Er greift mit der rechten Hand den Fensterrahmen und stützt den linken Ellbogen auf der Fensterbank ab. Er scheint gerade auf die Fensterbank zu steigen und aus dem Fenster zu klettern. Die Helligkeit des durch das Fenster fallenden Lichtes ist der Dunkelheit des Interieurs, vor allem des rechten Vorhangs, kontrastreich gegenübergestellt. Der Oberkörper des Jungen ist hell, sein

⁵⁰⁵ Als Beweis der Popularität dieses Blattes von Chodowiecki kann man eine Zeichnung von Kersting anführen: Georg Friedrich Kersting, *Stickende Frau am Fenster* (1811), Feder, Tusche über Bleistift, Museum Folkwang, Essen. Auf diesem Bild sitzt eine Frau am Fenster, stickt und schaut nach draußen. Während dieses Motiv und eine hinten erscheinende Gitarre sowie ein Bild an der Wand mit der *Stickerin* (1811: Abb. 75) dieses Künstlers direkt verbunden sind, erinnern die Nahaufnahme der weiblichen Figur und die daraus folgende Konzentration auf die Figur und ihre Tätigkeit an das Blatt Chodowieckis.

Gestalterischer Vergleich mit den Werken anderer Künstler

Unterkörper dagegen dunkel. Dies bedeutet vermutlich, dass sein Oberkörper schon zum Außenraum gehört. Auf einem anderen Bild *Ein Mädchen mit kleinem Blumenstrauß aus einem Garten zum Fenster hereinschauend* (wohl um 1796: Abb. 74) sieht man ein Mädchen draußen vor dem Fenster. Sie lehnt sich über das Fenster nach innen und guckt auf etwas im Innenraum. Gesicht und Oberkörper erscheinen im Schatten. Sie stehen in Kontrast zu ihrem hell beleuchteten linken Arm. Dieser Hell-Dunkel-Kontrast findet sich auch zwischen dem hellen Außen- und dem dunklen Innenraum. Er verdeutlicht zugleich die räumliche Differenzierung des Mädchenkörpers: Das Mädchen gehört zu beiden Raumbereichen. Bei diesen beiden Fensterbildern Klengels markieren die Kindergestalten durch ihre Stellung und Haltung den Grenzübergang zwischen drinnen und draußen im Fensterbereich. Dadurch steigern sie die Wirkung des Fensters als Kompositionselement und repräsentieren zugleich den räumlichen und farblichen Kontrast im Bildganzen. Diese Funktion unterscheidet die Kindergestaltungen Klengels erheblich von der Frauengestaltung Chodowieckis, bei der die Gestalten ausschließlich zum Innenraum gehören. Obwohl die hier angeführten Werke klein und eher privat – sowohl inhaltlich als auch was den Besitz angeht – sind, könnte Friedrich diese den Übergang markierende Funktion der »Figur am Fenster« aus Klengels Werk übernommen haben. Zumal Klengel Professor der Dresdner Akademie und führender Landschaftsmaler des frühen 19. Jahrhunderts war.

Als Zeitgenosse Friedrichs schuf auch Philipp Otto Runge (1778-1810) mit dem Gemälde *Die kleine Perthes* (1805: Abb. 64) ein Fensterbild. Das porträtierte Mädchen, die knapp vierjährige Louise Perthes, war die Tochter eines Freundes von Runge. Sie steht auf einem für sie viel zu großen Stuhl in der Bildmitte und stützt sich mit der rechten Hand auf die Lehne des Stuhls. Ihr Körper ist zum Fenster ausgerichtet. Ihr Gesicht und ihr Blick aber sind dem Bildbetrachter zugewandt. Mit der linken Hand greift sie sich an ihren Hals. Hinter der Fensteröffnung erscheint eine Flussansicht mit einer Windmühle. Das Motiv des auf dem Stuhl stehenden Kindes erinnert an die Werke Klengels. Jedoch funktioniert diese Kindgestalt hier weder als Markierung des Übergangs noch als repräsentativer Träger des Kontrasts. Durch seine Haltung und seinen Blick orientiert sich dieses Mädchen am Innenraum und hebt sich durch die Beleuchtung von der dunklen Umgebung deutlich ab. Eine solche Verbindung von Figur- und Porträt-Konzept unterscheidet sich deutlich von Friedrichs *Frau am Fenster*

(1822: Abb. 60). Trotzdem ist dieses Bild als Fixierung eines bestimmten Moments anders als die genrehafte, niedlichen Darstellungen Chodowieckis und Klengels. In diesem Punkt steht es Friedrichs *Frau am Fenster* näher.⁵⁰⁶

Die nicht genrehafte Darstellung einer Szene mit Figur am Fenster findet sich auch in Werken Friedrich Kerstings (1785-1847). *Die Stickerin* (1811: Abb. 75) stellt eine vor dem Fenster sitzende und sich am Tisch mit einer Stickerei beschäftigende Frau dar. Diese Frau erscheint eher in der Rückenansicht und im verlorenen Profil, ihr Gesicht jedoch ist im Spiegel, der rechts an der Wand hängt, zu sehen. Draußen am Fenster stehen einige Topfpflanzen, drinnen hängt eine fein geraffte Gardine. Im Zimmer befinden sich außer Tisch und Stuhl eine Kommode mit einem Körbchen, ein Sofa und eine darauf liegende Gitarre sowie das Bildnis eines jungen Mannes an der Wand. Die Darstellung der sich mit einer Handarbeit beschäftigenden Frau erinnert an das Werk Chodowieckis.⁵⁰⁷ Ihre erhöhte, beinahe symbolhafte Haltung bei der Arbeit kommt dem Porträt von Runge nahe. Diese Frau ist mit der Weimarer Malerin Louise Seidler (1786-1866) identisch.⁵⁰⁸ Trotzdem wird ihr Name nicht im Titel genannt. Sie bleibt dem

⁵⁰⁶ Ulrike Bestgen achtet auf die Pose des Mädchens und seine Stellung am Fenster und deutet: »Diese Gesten sind als Frage gemeint und als Ausdruck der Unsicherheit darüber, was auf sie in dieser fremden Welt wohl zukommen wird. Der klar gegliederte und schlichte Innenraum wird als noch vorhandene schützende Gegenwart der Eltern interpretiert, der Ausblick aus dem Fenster hingegen als Hinweis auf die Zukunft. Dementsprechend ist es möglich, den Fluß als Sinnbild des Lebens zu deuten, die Flügel der Windmühle als ein Zeichen stetigen Wandels«. Kat. *Kunstsammlungen zu Weimar. Schloßmuseum Gemäldegalerie*, Rolf Bothe u. a., München 1994, S. 107. Obwohl das sinnende Gesicht des Mädchens eindrucksvoll ist, erscheint mir diese Deutung leicht übertrieben. Runge malte dieses Bild für seinen Freund Perthes in Hamburg, und es befand sich in dessen Besitz in Gotha um 1840. Mit Perthes hatte Friedrich keinen Kontakt, daher gab es wohl kaum Gelegenheit, dass Friedrich dieses Bild unmittelbar gesehen hat. Vgl. Traeger, Jörg: *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, München 1975, S. 309.

⁵⁰⁷ Dass Louise Seidler nicht als Malerin, sondern als sich mit Handarbeit Beschäftigende dargestellt ist, schneidet das Problem der Behandlung der emanzipierten Frau in moderner Zeit an. Vgl. Spitzer, Annerose: „Die Stickerin“. Überlegungen zu Modell und Motiv, in: *Georg Friedrich Kersting. Zwischen Romantik und Biedermeier*, 5. Greifswalder Romantik-Konferenz (1985), Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Gesellschaftswissenschaftliche Reihe 35 (1986), 3-4, S. 36-38; Kreuzlin, Ulrike: Zu Georg Friedrich Kerstings Frauenbild im Innenraum (1812-1827), in: *Georg Friedrich Kersting. Greifswalder Romantik-Konferenz* (1985), Reihe 35 (1986), 3-4, S. 46-50.

⁵⁰⁸ In ihren Lebenserinnerungen bemerkt die Malerin zu Kerstings Gemälde: »Es ist mein Porträt«. Seidler, Louise: *Erinnerungen und Leben der Malerin*. Aus handschriftlichen Nachlass Gestalterischer Vergleich mit den Werken anderer Künstler

Betrachter gegenüber anonym. Diese Koexistenz der Anonymität und der Bestimmtheit des porträtierten Individuums steht mit der *Frau am Fenster* Friedrichs in Beziehung.⁵⁰⁹

Das andere Bild Kerstings *Paar am Fenster* (1817: Abb. 76)⁵¹⁰ ähnelt der *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) motivisch noch mehr. Hier sieht man ein in der Bildmitte eingesetztes Fenster, eine schräg angenommene Fensterwand, eine weibliche Figur beinahe in Rückenansicht vor dem Fenster und eine landschaftliche Ansicht draußen. Links neben der weiblichen Figur steht ein Mann. Rechts neben dem Fenster hängt ein großer Spiegel, in dem sich ein Bett und eine Harfe spiegeln. Unter dem Spiegel steht ein Schreibtisch, der zugehörige Stuhl ist in der Fensternische abgestellt. Am Fenster sieht man ebenfalls eine aufgezogene Gardine sowie den Zylinder des Mannes auf dem Fensterbrett. Das dargestellte Paar ist uns unbekannt; es bereitet sich wohl für einen Spaziergang vor.⁵¹¹ Die Frau blickt aus dem Fenster hinaus, der Mann hinab auf die Straße. Die tiefenräumliche Darstellung des Innenraums und die dementsprechend reichere Beschreibung des Interieurs sowie das nicht als Kontakt- und Kontrastbrennpunkt fungierende Fenster und die Figuren unterscheiden sich von der Darstellung bei der *Frau am Fenster* Friedrichs. Trotzdem scheinen mir die statische, still wirkende Atmosphäre der Szene, die Anonymität und gleichzeitige Bestimmtheit der dargestellten Personen und vor allem die grundlegend ähnlich abgeschnittenen Szenen als wesentliche Gemeinsamkeiten mit dem Bild Friedrichs.

zusammengestellt und bearbeitet von Hermann Uhde, Weimar 1965, S. 63. Zit. von Gärtner, Hannelore: *Georg Friedrich Kersting*, Leipzig 1988, S. 82.

⁵⁰⁹ Wolfson 1990, S. 206. Das Friedrich-Porträt wurde im Dresdner »Verzeichnis der am Friedrichstag den 5. März 1811 in der Königlichen Sächsischen Akademie der Künste öffentlich ausstellte Kunstwerke« bezeichnenderweise ohne Angabe von Caspar David Friedrichs Namen gezeigt: Dort unter der Verzeichnis-Nummer 164 heißt es im Titel nur »Eine Maler-Stube, in Oel gemalt von Georg Kersting aus Meckl.-Schwerin«.

⁵¹⁰ Der Titel dieses Bildes lautet im Gesamtverzeichnis von Schnell im Unterschied zum Sammlungskatalog vom Museum Georg Schäfer »Ein Mädchen an dem offenen Fenster ihres (sic) Zimmers, im Gespräch mit einem Jüngling«. Siehe Schnell, Werner: *Georg Friedrich Kersting (1785-1847) Das zeichnerische und malerische Werk mit Œuvrekatalog*, Berlin 1994, S. 315 (Kat. Nr. A 81).

⁵¹¹ Jens Christian Jensen bezweifelt, »ob [in diesem Bild *Paar am Fenster*; AS] überhaupt bestimmte Personen dargestellt sind«. Kat. *Museum Georg Schäfer Schweinfurt*, Sammlung-Dr.-Georg-Schäfer-Stiftung, Schweinfurt 2000, S. 122.

Diese beiden Bilder Kerstings konnte Friedrich jeweils 1811 bei einer Ausstellung in Weimar sowie 1818 in Dresden sehen.⁵¹² Außerdem waren beide Maler in Dresden gut befreundet: Das dreimal angefertigte Porträt Friedrichs, sowie Kerstings zwei Zeichnungen der Rückenfigur Friedrichs, die gemeinsame Reise ins Riesengebirge und der Besuch Friedrichs und seiner Frau Caroline bei Kersting in seiner späteren Heimat Meißen, bestätigen ihre intime Beziehung.⁵¹³ Ihre Herkunft aus Norddeutschland und ihr Werdegang – beide besuchten die Kopenhagener Akademie – sind ebenfalls vergleichbar. So liegt eine gegenseitige Bereicherung ihrer künstlerischen Konzeptionen nahe.⁵¹⁴ Also könnten besonders die Bilder *Die Stickerin* (1811: Abb. 75) sowie *Paar am Fenster* (1817: Abb. 76) als zeitgenössische Werke Kerstings Friedrich dazu veranlasst haben, sich mit dem Fenster-Figur-Motiv zu beschäftigen.

In den Interieur-Bildern Kerstings werden die Einflüsse der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts offensichtlich. Hierauf wurde bereits in früheren Publikationen hingewiesen.⁵¹⁵ In seiner Monographie verglich Gustav Friesen (1935) Kerstings Interieur mit dem Werk Jan Vermeers van Delft (1632-1675).⁵¹⁶ Bei der aktuellsten Analyse von Werner Schnell (1994) wird behauptet, »daß für Kerstings Interieurbilder nur die Genrebilder der holländischen Maler des 17. Jahrhunderts richtungsweisend gewesen sein können«, und als vergleichbare Maler werden Dou, Terborch, Vermeer, de Hooch und van Mieris angeführt.⁵¹⁷ Schnell schließt zwar, dass es erfolglos sei, »ein konkretes Bild der Dresdner Sammlung zum Schlüsselwerk für die

⁵¹² Die *Stickerin* wurde erstmals 1811 in einer Ausstellung in Weimar gezeigt; das *Paar am Fenster* in der Dresdner Akademieausstellung von 1818.

⁵¹³ Georg Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich auf der Wanderung ins Riesengebirge* (1810), Bleistift, Aquarell, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett; ders., *Caspar David Friedrich im Malerkittel*, Bleistift, Museum der bildenden Künste, Leipzig. Im Juli 1810 wanderten Friedrich und Kersting zusammen im Riesengebirge. Im Sommer 1822 besuchte Caroline mit ihrer Tochter die Familie Kersting in Meißen. Friedrich besuchte sie im Oktober 1824.

⁵¹⁴ Zur künstlerischen Entwicklung Kerstings siehe Gärtner 1988, S. 9-87. Zu seiner Beziehung zu Friedrich vgl. Gärtner, Hannelore: „Georg Friedrich Kersting aus Mecklenburg Schwerin“, in: *Georg Friedrich Kersting*. Greifswalder Romantik-Konferenz (1985), Reihe 35 (1986), 3-4, S. 5-10 und dazu siehe auch Anm. 50.

⁵¹⁵ Nach Schnell S. 105 und Anm. 41: Schnaase, Karl: *Niederländische Briefe*, Stuttgart/Tübingen 1834, S. 81f.

⁵¹⁶ Friesen, Gustav: *Die Innenraumbilder Georg Friedrich Kerstings*, Berlin 1935, S. 28-32. Allerdings versucht der Autor, die Werke Kerstings von denen Vermeers abzugrenzen.

⁵¹⁷ Schnell 1994, S. 105-107.

Übernahme holländischer Vorbilder des 17. Jahrhunderts durch Kersting festlegen zu wollen«, konstatiert aber Folgendes:

Jedenfalls bestand für den zeitgenössischen Betrachter von Kerstings Interieurbildern kein Zweifel darüber, in welcher Tradition sie zu sehen sind. Für Böttiger waren Kerstings Interieurbilder »in der Manier der großen Niederländer, eines Slingeland, Terbourg usw. « gemalt, was als Lob gemeint war. Die Bilder, die Julie von Egloffstein Ende Mai 1820 in Kerstings Meißener Atelier sah, waren nach ihrem Urteil »ganz im niederländischen Stil« geschaffen. Deshalb nimmt es nicht Wunder, wenn Kersting ihr bei dieser Gelegenheit riet, sich bei ihren Malstudien »der niederländischen Schule zuzuwenden«.⁵¹⁸

Wichtig ist, dass Kersting für seine Werke nicht bestimmte Bilder der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts nachahmte, sondern dass er sich von ihnen inspirieren ließ und ihre Elemente bildlich zitierte. Aus dieser Sicht kann man z. B. in Kerstings *Die Stickerin* (1822) auf die klare Raumkonstruktion verweisen, wie sie im Wirkungskreis Pieter de Hoochs gepflegt wurde. Ebenso sind in Bezug auf die Positionierung einer weiblichen Figur am offenen Fenster und ihrer Gesichtspiegelung Wirkungen von Vermeers *Brief lesendem Mädchen am offenen Fenster* (um 1659: Abb. 77) erkennbar.⁵¹⁹ Ebenfalls zu vermuten steht der Einfluss von Gabriel Metsus (1629-1667) Werk *Die Dame mit dem Klöppelkissen* bezüglich ihrer Beschäftigung mit der Stickerei.⁵²⁰ Außerdem wurde in der Kopenhagener Akademie, wo sowohl Kersting als auch Friedrich studierten, die niederländische Landschaftsmalerei als ein Vorbild

⁵¹⁸ Ebenda, S. 106 und Anm. 52, 53, 54.

⁵¹⁹ Hinsichtlich der Motivähnlichkeit schätzen Wolfson (1990) und Vaughan (Vaughan, William: *German Romantic Painting*, New-Heaven/London 1980) die Beziehung der Bilder Kerstings und Vermeers positiv ein. Gegenätzlich dazu beharrt Schnell auf den Unterschieden zwischen den Werken Kerstings und Vermeers, während er auf eine Verbindung mit dem Maler de Hooch verweist. Allerdings ist das Werk, das zu Kerstings Lebzeiten in der Dresdner Gemäldegalerie mit dem Künstlernamen »Pieter de Hooch« bekannt war, Vermeers *Brieflesendes Mädchen*. Schnell 1994, S. 105-106 und Anm. 48. Dann müsste man annehmen, dass Kersting an einem anderen Ort echte Werke de Hoochs anschauen konnte.

⁵²⁰ Gabriel Metsu, *Die Dame mit dem Klöppelkissen*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. Bisher wurde noch nicht auf die Beziehung dieses Werkes von Methus, das sich wohl seit Anfang des 18. Jahrhunderts in der Dresdner Gemäldegalerie befand, zur *Stickerin* Kerstings hingewiesen.

angesehen. Dort konnten die Studenten die Werke der niederländischen Meister entweder durch Erzählungen der Professoren oder direkt am Original studieren.⁵²¹ Im Hinblick auf niederländische Landschaften fehlt es der Dresdner Gemäldegalerie beileibe nicht an vorhandenen Exemplaren. So wurde bereits mehrmals auf die Einflüsse der niederländischen Malerei in Bezug auf Friedrichs *Landschaften* hingewiesen.⁵²² Aufgrund dessen ist anzunehmen, dass Friedrich bei seinem Interieurbild *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) nicht nur von Werken Kerstings, und damit von Werken zeitgenössischer Maler, sondern auch von der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts inspiriert wurde. Daher erscheint es mir sinnvoll, anhand der Bestände der Dresdner Gemäldegalerie seine mögliche Auseinandersetzung mit der niederländischen Interieur-Malerei als Inspirationsquelle näher zu untersuchen.

Unter den Werken der niederländischen Malerei in der Dresdner Gemäldegalerie findet sich das kombinierte Motiv von (weiblicher) Figur und Fenster nur in Vermeers *Brief lesendes Mädchen am offenen Fenster* (um 1659: Abb. 77). Auf diesem Bild steht ein Mädchen in der Bildmitte und zeigt sich dem Betrachter als Profilfigur. Sie steht dem offenen Fenster am linken Bildrand gegenüber. In ihren Händen hält sie einen Brief und liest ihn in dem durch das Fenster fallende Licht. Neben ihr steht ein Stuhl in der hinteren linken Zimmerecke. Im Vordergrund steht ein mit einer Decke dekoriertes Tisch. Auf ihm befindet sich ein großer Obstteller. In der vordersten Zone hängt ein seitlich aufgezogener grüner Vorhang. Die dem Fenster gegenüberstehende weibliche Figur, ihre mittlere Stellung und die stille Atmosphäre der Szene erinnern an das Bild

⁵²¹ Vogel, Gerd-Helge: Niederländische Einflüsse auf das Werk C. D. Friedrichs, in: *C. D. Friedrich und seine norddeutsche Heimat*, hg. v. Klaus Haese (u. a.), Fischerhude 1992, S. 39-84, hier S. 46-48.

⁵²² Friedrichs *Schiff im Eismeer* z. B. ist mit dem *Windstoß* von Willem van de Velde d. J. und seine *Wiesen bei Greifswald* sind mit *Flachlandschaft mit Kornfeld an der Zuiderzee* von Jan van Ruisdael vergleichbar. Von Einem 1950; Petrenz, Werner: *Niederländische Einflüsse in der Kunst Caspar David Friedrichs*, Diss., o. O. 1957, Brötje 1974; Kat. Hamburg 1974; Vogel 1992. Caspar David Friedrich, *Schiff im Eismeer* (1798), Hamburger Kunsthalle; *Wiesen bei Greifswald* (um 1820/22), Hamburger Kunsthalle; Willem van de Velde d. J., *Der Windstoß* (um 1670), Rijksmuseum, Amsterdam; Jacob Isaaksz. van Ruisdael, *Flachlandschaft mit Kornfeld an der Zuiderzee* (2. H. 17. Jhd.), Sammlung Hugo Simon, Berlin. Außerdem wurde Friedrichs Landschaft *Abtei im Eichwald* oft mit dem Bild *Judenfriedhof* von Ruisdael, das sich seit 1754 in der Dresdner Gemäldegalerie befindet, verglichen. Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichwald* (1809-10: Abb. 25); Jacob Isaaksz. van Ruisdael, *Der Judenfriedhof bei Ouderkerk* (1653-55: Abb. 20).

Frau am Fenster. Jedoch erscheint in diesem Bild kaum ein Element, was Friedrich als Inspiration für seine Komposition gedient haben könnte: Fenster und Person sind nicht eng aufeinander bezogen. Das Hauptmotiv und das Hauptthema dieses Bildes ist allein die Person, wohingegen das Fenster nur als Lichtquelle fungiert.⁵²³ Die Außenwelt bleibt dem Bildbetrachter verborgen. Es ist hier ausschließlich der Innenraum dargestellt. Alle Motive beruhigen sich in einer einheitlichen, räumlichen Konstruktion, deren volumenreiche Erscheinung und Stofflichkeit die Szene erfüllen. Es gibt keinen Kontrast sowie keine Konkurrenz im Bild, geschweige denn am Fenster.⁵²⁴

Da sich der Vergleich des kombinierten Motivs Frau und Fenster als wenig gewinnbringend herausgestellt hat, soll nun allein das Motiv der Rückenfigur behandelt werden. Im Bild *Eine Dame in weißem Atlas vor dem Bett mit roten Vorhängen* (nach 1654: Abb. 78) von Gerard Terborch (Ter Borch; 1617-1681) dominiert eine weibliche Rückenfigur den Bildraum. Sie ist die Kopie der Hauptfigur des Bildes *Väterliche Ermahnung* desselben Malers, welches Goethe in seinem Roman »Die Wahlverwandtschaften« (1808) beschreibt und das durch Johann Georg Willes Reproduktionsstich weithin bekannt wurde.⁵²⁵ Die weibliche Figur wurde aus dieser dreifigurigen Szene isoliert, und steht in der Bildmitte im dunklen Innenraum. Vor ihr steht ein Tisch mit einer roten Decke und einem niedrigen Hocker. Weiter hinten befindet sich ein Bett mit einem roten Zelt, das mit dem Tisch zusammen zum weißen Atlasgewand der Rückenfigur in klarem Kontrast steht. Auf dem Tisch sind Spiegel,

⁵²³ Die Funktion des Fensters als Lichtquelle in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts wurde bereits von Forssman bestätigt: »Allerdings spielt das Fenster im 17. Jahrhundert lediglich die Rolle der Lichtquelle, meistens von Links«. Forssman 1966, S. 300.

⁵²⁴ Das Werk, das wegen der Motivkombination von einer Frau und einem Fenster dem Bild Friedrichs am ähnlichsten sein kann, ist die *Frau am Fenster* von Jacobus Vrel (Kunsthistorisches Museum, Wien), obwohl Friedrich dieses Bild höchstwahrscheinlich nicht sehen oder kennen lernen konnte. Der Unterschied beider Bilder liegt in der Funktion des Fensters. Bei Vrel ist der Raum draußen hinter dem Fenster kaum dargestellt, daher geht es nicht um einen Kontrast zwischen Innen und Außen, wie man ihn bei Friedrich bemerkt. Die Hauptdarstellung ist der schlichte, aber präzise wiedergegebene Innenraum des Zimmers. Vgl. Anm. 452.

⁵²⁵ Gerard Terborch, *Väterliche Ermahnung* (um 1654/55), Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Die betreffenden Teile der Schilderung von Goethe in »Die Wahlverwandtschaften« sind im folgenden Buch aufgenommen: Yalçın, Fatma: *Anwesende Abwesenheit. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückenfiguren und Lauschern im Holland des 17. Jahrhunderts*, Berlin/München 2004, S. 114-116.

Kamm, Puderquaste und -dose zu sehen. Wegen des leicht nach unten geneigten Kopfes und der wahrscheinlich vor der Herzgrube gefalteten Hände ist zu vermuten, dass diese Frau etwas liest oder über etwas nachsinnt.⁵²⁶ Obwohl es in diesem Bild Terborchs kein Fenster gibt, kann man das vollkommen verborgene Gesicht der Rückenfigur und ihre sinnende Haltung, die den Betrachter dazu anreizen soll, Spekulationen über sie anzustellen, als Gemeinsamkeiten mit Friedrichs *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) ansehen.

Obwohl es von dem momentanen Thema des »gestalterischen Vergleichs« abweicht, soll an dieser Stelle auf die inhaltliche Ebene des Bildes eingegangen werden. Für die inhaltliche Deutung der Szene bei Terborch werden klare Hinweise im Bild gegeben: Spiegel, Kamm, Puderquaste und -dose auf dem Tisch weisen auf einen sündhaften Lebenswandel hin. Bei der ursprünglichen Szene von der *Väterlichen Ermahnung* ist noch klarer, dass es sich um eine Bordellszene handelt. Bei Terborch sind diese Requisiten der Schlüssel zum Bildinhalt. Die damaligen Niederländer konnten sie *lesen* wie emblematische Motive, und im Allgemeinen verstehen, was ihnen der Maler mit der symbolischen Hieroglyphe mitteilen wollte. In diesem Bild wird also unter dem Deckmantel scheinbarer Tugendhaftigkeit – die sittsame Pose der Frau – eine Warnung geäußert. Goethe hingegen hielt diese Dame wegen ihrer Pose für betrübt. Die Entschlüsselung machte dem niederländischen Betrachter des 17. Jahrhunderts Freude, während er die brillante Maltechnik des Künstlers genoss. Zudem erfüllt auch dieses Bild die Lust des Betrachters an der genau dargestellten Stofflichkeit der Motive. Vor allem die herrliche Wiedergabe des Atlaskleids der Rückenfigur ist unübertroffen.

Diese Art und Weise der Interpretation, also die emblemartige Entzifferung des Bildes, ist in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts allgemein üblich. Bei dem oben erwähnten Bild Vermeers, *Brieflesendes Mädchen* (um 1659: Abb. 77) kann man auch auf die moralische Fragestellung hinweisen; es bleibt offen, ob das Mädchen am Fenster einen sachlichen Bericht oder einen sinnlichen Liebesbrief liest, wie man auch ein

⁵²⁶ Werner Schnell vermutet, dass Kersting bei der Darstellung der weiblichen Rückenfigur im Bild *Paar am Fenster* entweder von der Figur Terborchs in *Väterliche Ermahnung* – allerdings inspiriert durch den Reproduktionsstich – oder vom Dresdner Bild *Eine Dame in weißem Atlas* beeinflusst wurde, auch wenn er seine Rückenfigur nach einem Modekupfer gearbeitet hat. Schnell 1994, S. 90 und Anm. 12.

Emblem als Tugend und Laster doppelsinnig interpretieren kann. Die Bilder Terborchs und Vermeers regen den Betrachter zum Spekulieren an. Wie beliebt solche Spekulationsanreize bei den Zeitenossen waren, zeigen die nicht weniger als 26 überlieferten Repliken von der *Väterlichen Ermahnung* Terborchs.⁵²⁷ Im Unterschied dazu bietet das Bild *Frau am Fenster* keine Möglichkeit zur emblemartigen Interpretation. Die Darstellung der weiblichen Rückenfigur erlaubt dem Betrachter nur zu erahnen, was sie sieht und denkt. Die einzigen Requisiten, zwei kleine Flaschen auf der Fensterbank rechts, lassen keineswegs an eine emblemartige Deutung denken. Sie sind wahrscheinlich Farbflaschen, die an den Zweck des Zimmers als Atelier Friedrichs denken lassen sollen.⁵²⁸ Bei Friedrich spielt keines der Motive eine absolut definierte Rolle für die inhaltliche Auffassung. Auch auf die Stofflichkeit der einzelnen Motive wird kein großer Wert gelegt. Stattdessen konzentriert sich der Künstler an der Figur am Fenster auf den Kontrast des Übergangs: Drinnen und Draußen, Innenraum und Außenwelt, Subjekt und Objekt usw. Genauso wie die gestalterischen Kontraste hier zusammengefasst sind, ist auch der inhaltliche Brennpunkt auf die Rückenfigur am Fenster gerichtet.

Zurück zur rein gestalterischen Betrachtung: Es sind noch weitere Bilder der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts mit der *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) vergleichbar, so auch die so genannten Nischenstücke, die von Gerard Dou (1613-1675) zu einem beliebten Kompositionsmittel entwickelt wurden. Auf dem Bild *Der Geiger am Fenster* (1665: Abb. 79) von Dou sieht man von außen einen Geige spielenden Mann an einer steinernen Brüstung. Im Hintergrund des Zimmers befindet sich eine Staffelei, die diesen Mann als Maler ausweist. An der Balustrade sind ein Notenheft und ein breiter Schwertgurt zu sehen, und beide fallen über die Balustrade in den Außenraum. Links über dem Mann hängt ein Vorhang, der längs der linken Stütze herunterfällt. Unterhalb der Balustrade befindet sich ein Relief mit Kindern, die mit einem Bock spielen. Der Geiger und seine verlassene Staffelei sowie dieses Relief

⁵²⁷ Kat. *Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Leipzig 1992, S. 373. Beinahe die Hälfte dieser Repliken sind im Buch Yalçins aufgenommen. S. Yalçin 2004, S. 66, 115-122.

⁵²⁸ Meines Wissens erwähnt allein Busch den Zweck der Flaschendarstellung in diesem Bild: »Die Farbflaschen im Schatten auf der Fensterbank verweisen mit den Verdunkelungskappen auf die Nutzung des Raumes«. Busch 2003, S. 31.

bieten auch bei diesem Bild viele Interpretationsmöglichkeiten an. Jedoch ist bemerkenswert, dass die Brüstungsöffnung genau die Grenze zwischen Innen- und Außenraum darstellt. Der Außenraum bzw. die Außenwelt an sich wird nicht gezeigt, und damit unterscheidet sich dieses Bild wesentlich von der *Frau am Fenster* Friedrichs. Trotzdem sieht man hier den klaren Übergang von innen nach außen an der Trompel'oil-Wiedergabe der Requisiten. Außerdem sind das Gesicht des Mannes, das Notenheft, der Gürtel, und ein Teil des Vorhangs von hellem Licht von außen beleuchtet. So stehen sie zu den dunkleren Motiven innerhalb des Innenraumes in Kontrast. Die Öffnung dient hier nicht wie bei Vermeer als Lichtquelle, sondern sie ist der Kontaktpunkt der beiden unterschiedlichen Bereiche, ein kontrastreicher Brennpunkt der Bildgestaltung. Dous *Der Geiger am Fenster* befindet sich seit 1751 in der Dresdner Gemäldegalerie. Kurz danach, 1754, wurde der Gemäldegalerie ein Nischenstück von Caspar Netscher (1635/36-1684) hinzugefügt. Dazu sind zwei weitere Nischenstücke von Dou seit 1817 im Katalog dokumentiert.⁵²⁹ Höchstwahrscheinlich hat Friedrich hier Vorbilder für einen den Raum begrenzenden Kontrast und die Funktion der Brüstungsöffnung als Übergangspunkt gefunden.

Schließlich soll noch ein letztes Bild als Beispiel für die Öffnung-/Fensterfunktion angeführt werden. Im Dresdner Kupferstich-Kabinett befindet sich eine große Sammlung von Rembrandts (1606-1669) Radierungen. Zu diesen gehört auch die Radierung *Jan Six* (1647, Abb. 80). Auf dem Bild ist der dunkle Innenraum eines Zimmers dargestellt. Rechts befindet sich ein geöffnetes Fenster, an dessen Fensterbank ein Mann, der ein Freund des Künstlers und Beamter sowie Dichter ist, mit der Hüfte anlehnt. Im hellen Licht, das durch das Fenster fällt, liest er ein Heft, das er in beiden Händen hält. Ihm gegenüber steht ein niedriger Stuhl, auf dessen Sitz sich ein weiteres Heft und einige Mappen stapeln. Hinter dem Stuhl steht vermutlich ein Tisch. Darauf befindet sich ein Schwert mit Gürtel und dahinter hängt ein Bild an der Wand. Das Licht von außen beleuchtet beinahe ausschließlich den lesenden Mann. Alle anderen

⁵²⁹ Gerard Dou, *Der alte Schulmeister*, 1671, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister; ders., *Der Zahnarzt*, 1672, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister; Caspar Netscher, *Selbstbildnis mit seiner Frau hinter steinerner Fensterbrüstung* (früher: *Singende Dame und Lautenspieler*, 1665), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

Motive verbleiben im Dunkel. Die Helligkeit des Gesichts des Mannes zeigt zum dunklen Kragenteil um seinen Hals sowie zum gesamten Innenraum einen deutlichen Kontrast. Das Fenster ist hier sowohl Lichtquelle als auch zusammen mit der menschlichen Figur der Brennpunkt der Bildgestaltung. Obwohl der sich an das Fenster anlehende Mann von der Bildmitte nach rechts gerückt dargestellt ist, erscheint er aufgrund dieses Kontrasts als Mittelpunkt der Szene. Damit ist er zum Schwerpunkt des Bildes geworden. Diese Anwendung des Fensters und der Figur bei *Jan Six*, die den Brennpunkt der Bildkomposition sowie des Bildinhaltes herstellen, könnte für Friedrich ein aufklärerischer Hinweis für eine konzentrische Gestaltung bei der *Frau am Fenster* gewesen sein.

Der Einfluss Rembrandts auf Friedrich lässt sich in einer früheren Feder-Zeichnung *Selbstbildnis mit aufgestütztem Arm* (um 1802: Abb. 81) erkennen. Auf dieser Zeichnung erscheint Friedrich am Tisch mit einem Stück Kreide in der rechten Hand. Er hört auf zu skizzieren oder zu zeichnen, und schaut nachdenklich nach oben. Sein Blick geht möglicherweise durch das Fenster links nach draußen. Die relativ dichte Schraffur an Kopf und Hals- sowie Brustpartie lassen den Betrachter den durchs Fenster fallenden Sonnenschein spüren.⁵³⁰ Diese Zeichnung zeigt eine ähnliche Komposition wie die *Selbstbildnis*-Radierungen Rembrandts. Rembrandts *Selbstbildnis* von 1648 befindet sich in drei Exemplaren im Kupferstich-Kabinett Dresden, und sie alle haben sich schon im Jahre 1744 im Bestandskatalog befunden.⁵³¹ Daher waren alle drei Exemplare für Friedrich zugänglich. Auf einem Exemplar (1648: Abb. 82) sieht man einen Mann (Rembrandt) mit Hut und einem Handschuh in der linken Hand. Er sitzt am Tisch und

⁵³⁰ Diese Zeichnung wird von Börsch-Supan als Vorstufe der Idee zu den Wiener Fensterbildern Friedrichs (Abb. 61 und 62) angesehen. »Die Vorstufen für Friedrichs Idee [für die Wiener Fensterbilder; AS] liegen wohl eher in Porträts mit Fensterausblicken, einem Typus, der die Frühromantik wieder bevorzugte und den Friedrich um 1802 in seiner Selbstbildniszeichnung mit dem aufgestützten Kopf benutzt hat«. Diese Annahme ist gewiss wesentlich, jedoch muss es weitere bedeutsamere Anstöße für jene radikalen Fensterbilder gegeben haben. Börsch-Supan/Jähni 1973, S. 22.

⁵³¹ Nr. 230 (Inv. A 40378; II. Zustand) ist im Gesamtverzeichnis des Jahres 1744 von J. H. Heucher, Direktor des Kupferstich-Kabinetts Dresden, registriert. Nr. 231 (Inv. Nr. A 40380; V. Zustand) und Nr. 232 (Inv. Nr. 232; V. Zustand) stammen aus der Sammlung Prinz Eugens, einem größeren Konvolut von Rembrandt-Radierungen, das 1743 für das Kabinett erworben wurde. Siehe Christian Dittrich: *Rembrandt. Die Radierungen im Dresdener Kupferstich-Kabinett*, Dresden 1969, S. 88.

schreibt oder skizziert etwas auf einem auf einer Mappe liegenden Stück Papier. Links neben ihm befindet sich ein geöffnetes Fenster, durch das Licht einfällt. Seine rechte Schulter und seine rechte Hand sowie der rechte Teil seines Gesichts, das zum Betrachter gerichtet ist, werden durch dieses Licht beleuchtet. Obwohl es Unterschiede zwischen diesen beiden Werken Friedrichs und Rembrandts hinsichtlich des Gesichtswinkels, der Schattierung und der Kontraststärke gibt, sind die Gemeinsamkeiten der Figurbehandlung, der Motivanordnung und des Ausschnitts unübersehbar. Die Abweichungen in Friedrichs Adaption des Rembrandt-Vorbildes sind durch formale Unterschiede, die Umsetzung der Radierung in die Federzeichnung und dem daraus folgenden unverwechselbaren Charakter zu erklären.

Die besondere Wertschätzung Rembrandts als Hauptmeister der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts rührt nicht nur von Friedrichs persönlicher Zuneigung her, sondern gründet sich auch auf Goethes Einfluss in der sächsischen Kunstwelt. Goethe sah »Rembrandt, Raffael und Rubens«⁵³² als größte Meister an. Allerdings war diese Meinung Herbert von Einem zufolge »von großer Kühnheit«, weil das offizielle Urteil über Rembrandt damals bereits ziemlich negativ geworden war.⁵³³ Allein bei den Künstlern und Sammlern blieb sein Ruhm seit seinen Lebzeiten bis ins 18. Jahrhundert lebendig.⁵³⁴ Friedrich wurde einmal von den Weimarer Kunstfreunden für seine Sepien ausgezeichnet, und versuchte danach mehrmals, seine Werke an Goethe zu verkaufen. So ist es durchaus erklärlich, dass Friedrich sowohl als Künstler die Begabung Rembrandts bewunderte als auch die Einschätzung Goethes berücksichtigte.⁵³⁵ Er hatte

⁵³² Von Goethe, Johann Wolfgang: Aus Goethes Brieftasche, I. Nach Falconet und über Falconet, in: *Hamburger Ausgabe* 12, 10. Aufl., München 1982, S. 25. Zit. aus Wolfson 1990, S. 209 und Anm. 33.

⁵³³ Anmerkungen zu den Schriften zur Kunst Goethes, in: *Hamburger Ausgabe* 1982, S. 581. Von Einem bemerkt auch, dass der junge Goethe trotz seiner Sehnsucht nach dem Schönheitsideal des Südens mit der Naturwelt der niederländischen Meister selbstverständlich vertraut war. Von Einem, Herbert: Goethe und die bildende Kunst, in: *Goethe-Studien*, München 1972, S. 114.

⁵³⁴ Paul Ortwin Rave weist auf die Bedeutung der Künstler, die in Frankfurt zu Goethes Jugendzeit tätig waren und von der holländischen Malerei beeinflusst wurden, für Goethes Vertrautheit mit Rembrandt hin. Wolfson 1990, S. 209. Vgl. auch Paul Ortwin Rave: Die holländernde Mode in der Vaterstadt des jungen Goethe, in: *Goethe* 12, o. O. 1950, S. 18-31 (Wolfson 1990, S. 209 und Anm. 35).

⁵³⁵ Goethe beschäftigte sich in seinem Aufsatz »Ruisdael als Dichter« (1813; erst 1816 erschienen) leidenschaftlich mit Ruisdaels *Judenfriedhof*. Friedrichs Auseinandersetzung mit Gestalterischer Vergleich mit den Werken anderer Künstler

hinreichend Gelegenheit, Rembrandts Radierung *Jan Six* (Abb. 80), die sich seit 1815 im Besitz des Kupferstich-Kabinetts befindet, vor und während seiner Beschäftigung mit der *Frau am Fenster* im Jahr 1822 zu betrachten und sich davon inspirieren zu lassen.⁵³⁶

Aus diesen Vergleichen ergibt sich, dass die Interieurbilder der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts Friedrich ebenso stark oder sogar stärker als die zeitgenössische Malerei beeinflussten, und so zur Schöpfung des Bildes *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) beitrugen. Die *Dame in weißem Atlas* von Terborch (nach 1654: Abb. 78) konnte ihn die monumentale Darstellung der weiblichen Rückenfigur lehren. Die so genannten Nischenstücke von Dou (1665: Abb. 79) haben die Brüstungsöffnung als Übergangspunkt der Bildbereiche, als Begrenzung zwischen Innen- und Außenraum gezeigt. Die Radierung *Jan Six* (1647: Abb. 80) von Rembrandt hat das Fenster fest mit einer menschlichen Figur kombiniert, und dieses kombinierte Motiv als kontrastreichen Brennpunkt der Bildkomposition dargestellt. Von diesen Bestandteilen der Bilder wurde Friedrich inspiriert, und er konnte sie schließlich in seine eigene Idee des Atelierfensters integrieren. Während er jedoch die kompositionellen Elemente der niederländischen Malerei in sich aufnahm, blieb er von ihrer inhaltlichen Seite völlig unberührt. In der niederländischen Malerei haben einzelne Motive meist eine symbolische, allegorische Bedeutung, die im jeweiligen kulturellen Zeitraum allgemein verstanden wurden. Auch wenn dies nicht unbedingt auf die Radierung von *Jan Six* zutreffen muss, enthält doch im Vergleich dazu Friedrichs *Frau am Fenster* kein einziges Motiv mit einem klaren Symbolgehalt im Sinne des geschichtlichen Zeitraumes des 19. Jahrhunderts. Die dargestellten Motive stellen unkonkrete Metaphern dar, über deren Bedeutungen man allein aus seiner eigenen persönlichen Erfahrung spekulieren muss.

diesem Bild, auf das sich die Entstehung seiner Bilder *Abtei im Eichwald* (1809-10: Abb. 25) sowie *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) beziehen kann, dürfte auch durch diese Passion Goethes angeregt sein. Vgl. Anm. 522.

⁵³⁶ Über den Erwerb der Werke Rembrandts vom Dresdner Kupferstich-Kabinett siehe Dittrich 1969, S. 87f. Ich bedanke mich für die freundliche Mitteilung und den Hinweis auf die schriftliche Quelle der Werke Rembrandts bei Herrn Dr. Thomas Ketelsen, Konservator der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

Inhaltliche Analyse

Trotz des festgestellten gestalterischen Einflusses der zeitgenössischen sowie überlieferten Kunst, vor allem der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, erscheint die endgültige Konstruktion des Bildes *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) Friedrichs innovativ und einzigartig. Neben der Gestaltung des Bildes bleibt der Inhalt doch weitgehend ungeklärt. Obwohl sich bisher viele Forscher damit beschäftigt und es auf verschiedene Weisen interpretiert haben, scheint mir noch keine treffende Theorie in Hinsicht auf den Hintergrund der Bildentstehung geliefert zu sein. Es bleibt die Frage, was Friedrich zu diesem Bild, also einem Atelierbild mit seiner Frau am Fenster, veranlasst haben mochte und was er damit ausdrücken wollte.

In den bisherigen Forschungen versucht allein Busch (2003) aus dem Kontext der Bildentstehung den Inhalt zu deuten. Wie zu Beginn dieses Kapitels gezeigt wurde, hat der Künstler in seinen »Ursprungsort der Kunstschöpfung« seine damals schwangere Frau eingesetzt. So sollte deutlich werden, dass hier die schöpferische Kraft des Künstlers und eine Frau vereint dargestellt werden. Buschs Behauptung zufolge gewinnt erst auf diese Weise die kombinierte Darstellung von Friedrichs Atelier und seiner Frau einen überzeugenden Sinn. Hierdurch werden einzelne Motive dieses Bildes sicherlich überzeugender erklärt als dies z. B. bei der Theorie Börsch-Supans (1973) der Fall ist.⁵³⁷ Die feste Komposition des Bildes, die gesicherte Position der Figur und die insgesamt fröhlichen Farben können wohl auch dem positiven Ton der Bildaussage entsprechen.

Was dieser Auffassung Buschs aber widerspricht, ist das Geburtsdatum des Kindes. Das zweite Kind Friedrichs, seine Tochter Agnes Adelheid, wurde im September des Jahres 1823 geboren.⁵³⁸ Daher konnte die Schwangerschaft der Mutter Caroline frühestens im Dezember des vorigen Jahres begonnen haben. Friedrich schuf das Bild *Frau am Fenster* zwar im Jahr 1822, aber er stellte es schon im August dieses Jahres aus. Diesem Bild kann also keine Beziehung mit der Geburt Agnes Adelheids zugesprochen werden.

⁵³⁷ Er sieht in diesem Bild, ähnlich wie bei anderen Bildern, die Konfrontation mit dem Tod, der hier als Jenseitsufer dargestellt wird. Siehe Anm. 459.

⁵³⁸ Vgl. Zeittafel im Kat. Hamburg 1974, S. 87.

Eine weitere Möglichkeit, dass nämlich Caroline vor der Geburt dieser Tochter noch ein, jedoch nicht geborenes Kind in sich trug, kann nicht gänzlich ausgeschlossen werden. Ihr zweimaliger Aufenthalt in Meißen während des Schaffens von der *Frau am Fenster*, lässt dies jedoch eher unwahrscheinlich erscheinen. Es erscheint mir vernünftiger, die Idee einer Schwangerschaft Carolines aufzugeben. Die Entstehung der Atelier-Caroline-Kombination muss anders hergeleitet werden.

Um den Hintergrund für das Schaffen dieses Bildes zu ergründen, ist der Dresdner Ausstellungskatalog 1822, der die *Frau am Fenster* im Nachtrag (S. 7, Nr. LXXXII) registriert, von Bedeutung: »Des Künstlers Atelier, nach der Natur gemalt von Friedrich, Mitglied der Akademie«. Anhand dieses Dokuments wies Sigismund erstmalig darauf hin, dass die *Frau am Fenster* bei dieser am 3. August 1822 eröffneten Dresdner Akademieausstellung verspätet eingeliefert wurde und daher nur in den Nachtrag des Kataloges aufgenommen werden konnte.⁵³⁹ Danach wurde dieses Bild nicht verkauft, sondern bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts von Friedrichs Nachkommen aufbewahrt. Die Verspätung der Bildabgabe war bei Friedrich nicht ungewöhnlich. Trotzdem ist es in diesem Falle bemerkenswert, dass das Bild trotz seiner Anlieferung zur Ausstellung unvollendet scheint. Dies lässt sich z. B. anhand der Füße der Rückenfigur gut erkennen. Außerdem wirkt die gesamte Färbung des Kleides unfertig, wie Busch beobachtet: »Seltsam schmutzig, ja unvollendet wirkt die Malerei im Inneren, vor allem das Kleid Carolines, das Grün wirkt wie nur passagenweise auf eine braune Untermalung, die überall durchscheint, gesetzt«. ⁵⁴⁰ Die verspätete Einlieferung und die unvollendete Ausführung des Werkes waren wohl kaum zufällig. Es musste Gründe dafür geben, dass Friedrich dieses Bild nicht vollendete und dennoch unbedingt bei der Ausstellung zeigen wollte.

Offensichtlich hatte Friedrich bei der Beschäftigung mit der *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60), worauf von der Forschung zu Recht hingewiesen wurde, seine ersten

⁵³⁹ Sigismund 1943, S. 100. Zit. nach Kat. Hamburg 1974, S. 250; Börsch-Supan/Jähmig 1973, Kat. 293, S. 375.

⁵⁴⁰ Busch 2003, S. 32-33. Anhand dieser Unfertigkeit vermutet Busch eher skeptisch: »Sollte Friedrich das Werden auch in werdender Malerei thematisiert haben? Der kunsttheoretischen Dimension der Atelierdarstellungen würde dies durchaus entsprechen«.

Atelierbilder aus dem Jahr 1805 berücksichtigt.⁵⁴¹ Durch das Arbeiten an *Blick aus dem Atelier des Künstlers, linkes Fenster* und *rechtes Fenster* (um 1805/06: Abb. 61 und 62) ist Friedrich sein Atelier als »Ursprungsort der Kunstschöpfung«⁵⁴² bewusst geworden. Interessant ist, dass dieser programmatische Gedanke des Künstlers in Kerstings Bildern *Caspar David Friedrich in seinem Atelier* (Abb. 65, 66 und 67) übertragen wurde. In allen drei Fassungen von Friedrich in seinem Atelier wurden auch die Gestaltungsprinzipien Friedrichs, die der geometrischen Ordnung des Bildes folgen, verwendet.⁵⁴³ Folglich sollte man den inhaltlichen bzw. geistigen Austausch zwischen diesen Atelierbildern Kerstings und Friedrichs *Frau am Fenster* viel mehr berücksichtigen als die motivische Einwirkung der bereits erwähnten Bilder Kerstings, nämlich *Stickerin* (1811: Abb. 75) und *Paar am Fenster* (1817: Abb. 76). Dafür ist jedoch zuerst festzustellen, wann und wie diese drei Atelierbilder Kerstings entstanden.

Nachdem Kersting Anfang 1810 – vielleicht schon Ende 1809 – in Dresden angekommen war, freundete er sich sofort mit Friedrich an. Friedrich aus dem schwedischen Vorpommern war für Kersting, der aus der mecklenburgischen Stadt Güstrow stammte, quasi ein Landsmann. Schon im Juli wanderten beide Künstler zusammen durch das Riesengebirge. Am 13. August schrieb sich Kersting in der Dresdner Kunstakademie ein. Im Jahr 1811 nahm er erstmalig mit zwei Arbeiten an der jährlichen Ausstellung der Kunstakademie teil. Eine dieser Arbeiten war *Friedrich in seinem Atelier* (Abb. 65). Diese Fassung entstand als Teil der kleinen Serie von Künstlerbildnissen, in welchen Kersting mehrere Künstler in ihren eigenen Ateliers darstellte.⁵⁴⁴ Nach Busch folgt allerdings dieses Bild noch nicht streng dem Ordnungsprinzip der geometrisch-ästhetischen Anlage.⁵⁴⁵ Im darauf folgenden Jahr, 1812, zeigte Kersting unter dem Titel *Porträt des Landschaftsmalers Friedrich in Dresden* (Abb. 66) sein zweites Atelierbild Friedrichs in der Berliner

⁵⁴¹ Vor allem von Erik Forssman (1966). Siehe Anm. 446.

⁵⁴² Ebenda, S. 30.

⁵⁴³ Ebenda, S. 22-26.

⁵⁴⁴ Dazu gehören die Bilder *Atelier des Malers Gerhard von Kugelgen* (Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe), *Der Maler Matthäi im Atelier* (Städtische Kunstsammlung, Chemnitz).

⁵⁴⁵ Busch 2003. S. 22.

Akademieausstellung.⁵⁴⁶ Diese zweite Fassung mit dem stehenden Friedrich ist »bereits raffinierter konstruiert«.⁵⁴⁷ Dort würden die Linien des Goldenen Schnitts offenbar eine wichtige Rolle spielen. Für Friedrich war daher spätestens zu diesem Zeitpunkt klar, dass sein engster Freund durch die Beschäftigung mit dem Thema der »schöpferischen Tätigkeit«⁵⁴⁸ des Malers sein Bekenntnis zu ihm äußerte. Durch seinen Freundeskreis, vor allem durch den unmittelbaren Austausch mit Friedrich, und durch die Befreiungskriege gegen Napoleon wuchs der patriotische Gedanke in ihm immer mehr. Im September 1813 trat Kersting als Freiwilliger ins Lützowsche Corps ein. Die Künstler Friedrich und Hartmann, und die Familie Kügelgen unterstützten ihn mit Geld.⁵⁴⁹ Nachdem Kersting einmal seine künstlerische Arbeit hatte ruhen lassen, erwartete ihn ein schwieriger Wiedereinstieg. 1815 musste er Dresden, wohin er im Vorjahr aus dem Krieg zurückgekehrt war, verlassen, um in Warschau die Stelle eines Zeichenlehrers bei einer Adelsfamilie anzutreten. Obwohl die in dieser Zeit gemalten Bilder *Paar am Fenster* (1817: Abb. 76) und *Stickerin* (zweite Fassung 1817)⁵⁵⁰ zu den erfolgreichen Werken Kerstings gezählt werden, war es für seine »künstlerische Selbstfindung« ein entwürdigender Zustand, in einem abhängigen Dienstverhältnis zu stehen.⁵⁵¹ Seine Dresdner Freunde bemühten sich, Kersting eine Stelle in Dresden zu ermöglichen. Im November 1816 bewarb sich Kersting um die Stelle des verstorbenen Zeichenlehrers Hahn an der Kunstakademie Dresden, allerdings vergeblich. 1818 bekam Kersting die freigewordene Stelle des Malervorstehers an der Königlichen Porzellanmanufaktur in Meißen. Seine Wünsche blieben ihm allesamt versagt. »Nicht Lehrer an der Akademie, nicht zurück nach Dresden, nicht erneutes gemeinsames Schaffen mit den Freunden«.⁵⁵² Kersting malte in dieser schwierigen Zeit zwischen 1814 bis 1819 noch einmal *Friedrich in seinem Atelier* (Abb. 67). Wann genau und warum er sich nochmals mit Friedrich in seinem Atelier beschäftigte, ist ungeklärt. In dieser dritten Fassung, die zwar eine sehr ähnliche Konstruktion wie die erste Fassung

⁵⁴⁶ Gärtner 1988, S. 60. Im Verzeichnis der Berliner Akademieausstellung 1812 von Kersting, Nr. 108.

⁵⁴⁷ Busch 2003, S. 22.

⁵⁴⁸ Gärtner 1988, S. 65.

⁵⁴⁹ Ebenda, S. 89; Schnell 1994, S. 9.

⁵⁵⁰ Georg Friedrich Kersting, *Die Stickerin* (1817), Warschau, Nationalmuseum.

⁵⁵¹ Gärtner 1986, S. 8.

⁵⁵² Ebenda.

zeigt, ist ein exakteres Teilungsverhältnis erkennbar. Außerdem hat diese Fassung auch im Hinblick auf ihren ursprünglichen Besitzer eine Verbindung zu Friedrichs *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60), wie im Folgenden erklärt werden wird.

Von den drei Friedrich-Atelierbildern Kerstings wurde das erste Exemplar (1811: Abb. 65) bereits vor der Akademieausstellung verkauft. Als dieses Bild im Jahr 1814 wieder in der Dresdner Akademieausstellung gezeigt wurde, befand es sich bereits in Privatbesitz.⁵⁵³ Beim zweiten Exemplar, dem stehenden Friedrich, ist unbekannt, ob es überhaupt verkauft wurde. Sicher ist, dass es nach der Berliner Ausstellung 1812 letztendlich durch einen Nachkommen Friedrichs in den Besitz der Berliner Nationalgalerie gelangt ist.⁵⁵⁴ Das dritte Exemplar, das zwischen 1814 und 1819 geschaffen wurde, wurde am Tisch mit »G. Kersting 181X« unterzeichnet. Die letzte Ziffer der Datierung vom Maler selbst ist nicht mehr zu erkennen. Auch hat es rückseitig auf dem Keilrahmen, von fremder Hand eingetragen, das Datum von »1821«.⁵⁵⁵ Dieses Datum kann man als Erwerbsdatum des Besitzers verstehen. Das Bild ist eine Replik des ersten Exemplars und wurde nicht in den Katalogen der damaligen Kunstausstellungen dokumentiert. Erst nach seiner Wiederentdeckung bei der Ausstellung in Berlin 1906 wurde es 1916 von Harald Friedrich, einem der Enkel Caspar David Friedrichs, an die Kunsthalle Mannheim verkauft. Davor war es vermutlich im Besitz Heinrich Friedrichs, eines Bruders des Künstlers. In einem Brief aus dem Briefwechsel der Brüder wird ein Bild von Friedrichs »Malerstube« erwähnt:

Lieber Heinrich!

Dresden, den 26. März 1818

[...] Das Bild, meine Malerstube, ist Dein, und Du kannst damit schalten und walten, wie Du willst. Ich erwarte aber von Dir, daß Du es nicht verkaufst. Es ist hier aber ein ähnliches Bild von Kersting zu haben, und zwar die Studierstube des berühmten Predigers Reinhard, wie er am Tisch sitzt und liest. Durch das Fenster sieht man die Felsen: Königstein, Lillienstein, Pfaffenstein, kurz die ganze Sächsische Schweiz in der Ferne.

⁵⁵³ Schnell 1994, S. 306 (Kat. Nr. A 48), 312 (Kat. Nr. A 72).

⁵⁵⁴ Ebenda, S. 306. Dieses Bild wurde für die Jahrtausendausstellung der Berliner Nationalgalerie von Johanna Friedrich, Greifswald, erworben.

⁵⁵⁵ Ebenda, S. 312 (Kat. Nr. A 72).

Der Preis des Bildes ist 20 Dukaten.⁵⁵⁶

Beim hier erwähnten, »ähnliche[n]« Bild vom »Prediger Reinhard« handelt es sich wohl um *Reinhard's Studienstube* (um 1811)⁵⁵⁷ von Kersting. Auf diesem Bild ist der Hofprediger von Sachsen sitzend und lesend abgebildet. Dementsprechend geht es bei »meiner Malerstube« um ein sitzendes Porträt Friedrichs, also nicht um das zweite, sondern um das dritte Exemplar. Da Friedrich seinem Bruder den Preis des Bildes genau angibt, hatte Heinrich sicherlich vorher seinem Wunsch nach diesem Bild (oder einem ähnlichen Porträt seines Bruders) Ausdruck verliehen, und Friedrich hatte ihm wohl den Kauf vermittelt. Der knappen Beschreibung des Bildes nach zu urteilen, war es zu diesem Zeitpunkt bereits [beinahe] vollendet und seine Details den beiden Brüdern bekannt. Danach ist dieses Exemplar wahrscheinlich im Jahr »1821« in den Besitz Heinrich Friedrichs gekommen.

Am 24. April 1818 kehrte Kersting aus Polen zurück nach Dresden und übernahm am 1. Juli die Stelle des Malervorstehers an der Porzellanmanufaktur in Meißen. Daher wurde sein drittes Atelierbild von Friedrich in seiner Zeit in Polen bestellt und/oder angefangen. Diese Arbeit (Abb. 67) krönte sozusagen sein Werk als freier, selbständiger Künstler. Hier sieht man das eingeschlossene Atelier – einen deutlich geschilderten Schlüssel an der Tür, darin befindet sich Friedrich ganz allein und sein Pinsel wird eben einen ersten Strich auf der Leinwand ziehen. Diese Darstellung der Szene bedeutet offensichtlich den »Ursprungsort der Kunstschöpfung«, den Ort, wo der Maler sich nur mit seinem Inneren beschäftigen muss.⁵⁵⁸ Außerdem zeichnete Kersting in diesem Jahr ein weiteres Mal das Gesicht Friedrichs als Frontalansicht, da er sich »seiner [Friedrichs Gesicht; AS] recht versichern wollte« und Friedrich für ihn »der Hauptmann aller«

⁵⁵⁶ Hinz 1968, S. 35-36.

⁵⁵⁷ Georg Friedrich Kersting, *Reinhard's Studienstube* (um 1811), Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Im Unterschied zur Beschreibung Friedrichs kann man im Original dieses Bildes keine Darstellung der Sächsischen Schweiz feststellen.

⁵⁵⁸ Wilhelm von Kügelgen schrieb über das Atelier Friedrichs: »Friedrichs Atelier dagegen war von so absoluter Leerheit, [...]. [...], denn Friedrich war der Meinung, daß alle äußeren Gegenstände die Bildwelt im Inneren stören [...]«. Von Kügelgen, Wilhelm: *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*, Berlin 1870. Zit. Von Busch 2003, S. 19.

Freunde war.⁵⁵⁹ Diese Skizze wurde nach dem Tod Friedrichs von Louis Zöllner als Lithographie reproduziert und als Titelblatt zu Carl Gustav Carus' (1789-1869) Buch »Friedrich, der Landschaftsmaler« (Dresden 1841) verwandt.⁵⁶⁰

Letztendlich war Friedrich viermal von Kersting porträtiert worden und mindestens ein Exemplar in den Besitz der Familie Friedrichs gelangt, als Friedrich 1822 die *Frau am Fenster* (Abb. 60) malte. Daraus geht hervor, dass Kersting das künstlerische Programm Friedrichs in tiefstem Sinne verstand und aus seiner Sympathie und unveränderten Freundschaft mehrmals das Atelierbild Friedrichs wiederholte. Friedrich müsste seinerseits diese herzliche Verbindung mit Kersting hoch eingeschätzt und sich bedankt haben. Darüber hinaus wurde er wohl vom dritten Atelierbild Kerstings, das sein Bekenntnis zum programmatischen Gedanken Friedrichs »Atelier als Ursprungsort der Kunstschöpfung« sehr genau widerspiegelt, dazu bewegt, zum Thema des Ateliers zurückzukehren. Daraus folgt die Vermutung, dass auch Friedrich seinem Freund Kersting seine unveränderte Freundschaft beteuern wollte, indem er seinerseits ihre gemeinsame Idee vom Schaffen von Kunst zeigte und nochmals ein Atelierbild veröffentlichte. Nur durch diesen Gedanken wird es verständlich, dass Friedrich das Bild *Frau am Fenster*, obwohl es noch nicht vollendet war, mit Verspätung der Ausstellung zur Verfügung stellte. Das Thema des »Atelierfensters« in der *Frau am Fenster* entstand also höchstwahrscheinlich aus der Anregung durch das Atelierbild Kerstings.

Nun bleibt die Frage, wie die Kombination seines Ateliers mit der Rückenfigur seiner Frau Caroline zustande gekommen ist. Im Sommer 1822, in der Zeit, in der Friedrich vermutlich mit der *Frau am Fenster* (Abb. 60) beschäftigt war, war Caroline zweimal verreist. Der Grund ihrer Abwesenheit aus Dresden war der Tod ihrer Mutter. Carolines Mutter wurde am 19. Juni 1822 beerdigt, und dafür reiste sie mit der ersten Tochter Emma im Juni und im Juli zweimal nach Meißen, wo sie bei Kerstings wohnte.⁵⁶¹ Dafür wiederum musste Friedrich Kersting sehr dankbar gewesen sein. Außerdem war

⁵⁵⁹ Brief Kerstings an Caroline Friedrich. Zit. von Ohara 1983, S. 327.

⁵⁶⁰ Schnell 1994, S. 315 (Kat. Nr. A 84). Bezüglich des Briefes, in dem Kersting Caroline Friedrich die Erlaubnis zur Verwendung der Lithographie nach seiner Zeichnung als Titelblatt für Carus gibt, siehe vordere Anmerkung.

⁵⁶¹ Hoch 1985, S. 96.

es seit ihrer Hochzeit das erste Mal, dass Caroline verreiste, und seine Sorge und Liebe zu ihr lassen sich aus seinen Briefen, die er während ihrer Abwesenheit schrieb, herauslesen:⁵⁶²

Liebe Liene, Dresden d 6t Juni 1822 [...]. Die Ruhe, fast Grabesruhe um mich her den ganzen Tag hindurch thut mir zwar wohl und fördert meine Arbeiten; aber ich finde dass ich sie schon entwöhnt bin, denn ein Tag wird mir ungeheuer lang besonders der erste Tag. Übrigens befinde ich mich wohl und freue mich deines Wohlbefindens auf dem Lande. [...].⁵⁶³

Liebe Line! Dresden, den 12. Juli 1822 Gestern und heute habe ich wacker darauflosgepinselt an meinem großen Bilde, und dieses ist der Grund, Dich nicht auf den Sonntag besuchen zu können. Da ich Dich nicht in Person besuchen kann, liebe Line, so nimm meinen Glückwunsch schriftlich an: Der Himmel gebe Dir, was zu Deinem Frieden dienet; in diesem Wunsche ist alles begriffen, das Dir dienlich ist und gut; [...].⁵⁶⁴

Liebe Liene! Dresden 29t Juli 1822 Für diesmal nur wenige Worte, denn es ist schon Abend und ich bin abgemattet. Du wirst wohl thun wenn du dich auf den Freitag in Bereitschaft hältst zurück zu reisen. Denke nur dann werden es vier Wochen dass Kerstings dich freundlich und liebevoll, vielleicht mit Hintenansetzung mancher Bequemlichkeit bewirthe. Du denkst zu billig als das es dir nicht selber sollte einleuchten dass es endlich mal Zeit wehre Kerstings Wohnung zu räumen damit auch sie in ihre alte Ordnung wieder kommen. Ich meines theils wünsche es von ganzen Herzen und sehne recht dich wieder bei mir zu haben. [...].⁵⁶⁵

⁵⁶² Siehe Anm. 465.

⁵⁶³ Hoch 1985, S. 96.

⁵⁶⁴ Hinz 1968, S. 49-50.

⁵⁶⁵ Hoch 1985, S. 99.

Während man an diesen Briefen Friedrichs Liebe zu Caroline und seine Erwartung auf ein Wiedersehen mit ihr deutlich ablesen kann, ist auch seine Dankbarkeit Kersting gegenüber erkennbar. Es liegt nahe, dass diese Liebe des Künstlers seine Frau als Hauptmotiv für das Bild herauf beschwor, und dieses glückliche Gefühl in Verbindung mit der heiteren Sommerzeit eine fröhliche Szene herstellte. Das Atelier ist für ihn der Ursprungsort des Schöpferischen, d. h. es ist der Ort, wo zutage gefördert wird, was er mit seinem geistigen Auge sieht. Die Darstellung des Ateliers repräsentiert also die Innenseite des Künstlers.⁵⁶⁶ Und genau an dieser Stelle stellte Friedrich seine Frau dar. Innerlich sieht er allein Caroline. So entfaltet sich hier eine doppelte Bildaussage: Eine Frau sieht durch das Ateliers ihres Mannes, nämlich durch seine schöpferische Kraft, die Welt. Zugleich erweitert der Mann/Künstler durch die Existenz seiner Frau in seinem Innern seine Sicht, und damit zugleich seine schöpferische Kraft. Damit teilte Friedrich seiner Frau ihren Wert für ihn mit, tröstete sie und zeigte ihr seinen Wunsch, zusammen mit ihr neue Hoffnung für die Zukunft zu schöpfen.⁵⁶⁷ Folglich hatte er auch nicht vor, dieses Bild zu verkaufen, und wiederum aufgrund dieses sehr privaten Charakters konnte er es auch in jener nicht perfekten Ausführung dem Publikum präsentieren.

So wurden das Atelier als Ursprungsort seines Kunstschaffens und seine Frau Caroline als wichtigster Faktor seines Innenlebens, zusammen im Bild *Frau am Fenster* dargestellt. Am Ende muss man zugeben, dass Friedrichs Liebe zu seiner Frau auffallender dargestellt wurde als sein Freundschaftsgefühl zu Kersting. Es ist trotzdem

⁵⁶⁶ Dass Friedrich die Innenseite des Künstlers, das Herz, das Gefühl sowie das Gemüt als wichtigste Quelle der eigenen Kunst beurteilt, erkennt man an mehreren Aphorismen. Siehe beispielsweise Hinz 1968, S. 86, 90, 92.

⁵⁶⁷ An der Darstellung seiner Frau Caroline, dass sie »aus einem sie fest umschließenden Innenraum auf die Elbe und das gegenüberliegende Ufer hinausblickt«, weist Kreuzlin auf den »romantische Emanzipationsdenken« von Frauen hin und erzählt: »Friedrich stellt die Frau [Caroline; AS] als Schauende dar und gesteht ihr den Vorzug männlich meditativer Fähigkeiten zu. Dabei läßt er sie an seiner Vorstellung von Emanzipation teilhaben, denn es ist nicht das Bildnis einer emanzipierten Frau. So bewahrt Friedrich Aspekte vom romantischen Emanzipationsdenken in den Geschlechterbeziehungen, die Friedrich Schlegel 1799 in ›Lucinde‹ niedergeschrieben hat«. Kreuzlin 1986, S. 47. Meines Erachtens hat die Ateliendarstellung als Schöpfungsort bei der *Frau am Fenster* keine Beziehung zu irgendeinem Emanzipationsgedanken. Friedrich legte auf die Frau als traditionelles Bild bestimmt großen Wert, trotzdem geht es ihm nicht um die Wertschätzung der emanzipierten Frau in romantischem Sinne.

durchaus nicht unnatürlich, dass man anlässlich des unerfüllten Lebens eines echten Freundes eigenes Glück umso wertvoller spürt. Durch die Schöpfung dieses Bildes zeigte Friedrich daher, meines Erachtens, keinesfalls eine formelle Freundlichkeit oder ein oberflächliches Mitleid zu Kersting, sondern sein ernstes und herzlichstes Gefühl als Malerkollege und Freund, indem er ihm seine kostbarste Innenwelt mit dem offensichtlichen Hinweis des Atelierfensters verriet.

Im Bild *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60) hat Friedrich für seinen engsten Freund seine vertrautesten Motive auf die innovativste Weise dargestellt. Eigene frühere Atelierbilder berücksichtigend, gab er dem oberen und unteren Fenster völlig neue Funktionen. An den beiden Fenstern kommt das Wechselspiel der Erscheinung zwischen »Figur und Grund« zur Anwendung. Das untere Fenster stellt zusammen mit der Rückenfigur einen starken Konkurrenzcharakter im Bild her. Dort werden alle Motive und Motivlinien relativiert, in Kontrast zu anderen betrachtet. Demgegenüber erzeugt das obere Fenster ein stilles Element. Alle Konkurrenz wird dort aufgelöst, ein absoluter Stillstand dominiert mit einer starken Affinität zur Bildfläche. Daraus ergibt sich in diesem Bild die unübersehbare Dynamik des lebendigen Kontrasts trotz aller stillen Atmosphäre. Und genau in der Mitte dieses Spannungsfeldes befindet sich die Rückenfigur, diesmal Friedrichs Frau Caroline. Das Atelier ist für ihn der »Ursprungsort der Kunstschöpfung« und daher der wertvollste Sinn seines Lebens. Indem er dort seine Frau darstellt, zeigt er seine Liebe zu ihr, und gleichzeitig äußert er die geistige Verbundenheit als Künstler mit seinem Freund Kersting, wie sie Kersting zuvor seinerseits Friedrich gegenüber gezeigt hatte. Was sich hinter der am Fenster lehrenden Frau verbirgt, ist quasi der Künstler selbst. Durch die Frau sieht er den Sonnenschein draußen und projiziert auf diesen wohl seine Sehnsucht, dass alle ihm wichtigen Personen glücklich sein mögen.

Kapitel V: *Die Lebensstufen*

Forschungsgeschichte

Das Bild *Die Lebensstufen* (um 1834: Abb. 83) ist bekannt als Meisterwerk aus der spätesten Schaffensperiode Friedrichs. Trotz seines gegenwärtigen Bekanntheitsgrades sind keine zeitgenössischen Dokumente über dieses Werk vorhanden. Da das Gemälde aus dem Besitz eines Bruders des Malers in Greifswald stammt, vermutet man, dass es für ihn oder seine Familie als Geschenk gemalt wurde. Neben der subtilen Farbgebung, die mit der des zur gleichen Zeit entstandenen Bildes *Das Große Gehege* vergleichbar ist,⁵⁶⁸ macht vor allem die für Friedrich ungewöhnliche Darstellung der großen Figuren das Werk einzigartig. Von diesen Figuren ist die Vorderste, die in Mantel mit Stock erscheint, als Rückenfigur dargestellt. Sie wird als Selbstdarstellung des Künstlers interpretiert. Diese Rückenfigur scheint sich in ihrer Bewegung und der damit verbundenen sozialen Interaktion zu den übrigen Figuren des Bildes zwar von allen bisherigen Rückenfiguren Friedrichs zu unterscheiden, bleibt jedoch im Wesentlichen diesen verwandt, insofern sie als Bedeutungsträger die Hauptaussage des Bildes verantwortet. Der historische Titel, *Die Lebensstufen*, suggeriert eine durch diese fünf Figuren symbolisierte Lebensalterdarstellung. Außerdem lässt die parallele Anzahl von fünf Figuren am Strand und fünf Schiffen auf dem Meer eine inhaltliche Verbindung vermuten. Die Wahl dieser Motive stellt das Bild in die Reihe der Lebensalterdarstellungen, mit denen sich Friedrich seit Anfang seines Schaffens beschäftigt hat. Darüber hinaus kann man in der kleinen schwedischen Fahne in der Bildmitte eine Anspielung auf die politische Gesinnung des Künstlers ablesen. Anhand dieser drei Kriterien, nämlich Friedrichs Selbstdarstellung, der Darstellung der Figuren sowie der Schiffe und der schwedischen Fahne, soll in diesem Kapitel die symbolische Aussage des Gemäldes untersucht werden.

⁵⁶⁸ Caspar David Friedrich, *Das Große Gehege* (1831/32), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister.
Forschungsgeschichte

Auf dem Bild sieht man eine Küstenszene bei Abenddämmerung. Es zeigt eine Anlegestelle für Boote und einen Ankerplatz für Schiffe, wovon die beiden Segelboote am Ufer sowie ein großes Schiff in der Mitte zeugen. Zwei weitere Segelschiffe, die sich im Hintergrund auf dem Meer befinden, lassen die tiefe Ausdehnung des Raumes erkennbar werden. Der Mast des größten, zentralen Schiffes und der klar gezogene Meereshorizont im Hintergrund zeichnen eine Kreuzform und bestimmen damit die Grundkomposition des Bildes. Auf dem vorderen Uferboden befinden sich fünf Menschen: Links steht ein Greis mit Barett und Stock. Neben ihm, und zugleich räumlich in die Tiefe versetzt, steht ein jüngerer Mann mit Zylinder, der den Alten zu sich winkt. Zu seinen Füßen sitzen zwei Kinder, rechts daneben eine Frau. Während die Kinder, die mit einem kleinen Fähnchen spielen, sowie die auf sie aufpassende Frau sommerlich bekleidet sind, trägt der Greis einen langen braugrauen Mantel mit braunem Pelzkragen. Die vornehme Kleidung weist die Gruppe als Städter aus, die mit den am Boden liegenden, zerstreuten Fischergeräten nichts zu tun haben. Die Uferzone bildet kompositorisch ein Dreieck, an dessen Spitze die spielenden Kinder platziert sind. Zu dieser Spitze führen von beiden Seiten Landzungen, die von einer seichten Bucht umgeben sind. Erst dahinter dehnt sich das offene Meer aus. Der vom Wasser umgebene Uferboden wirkt eng, das offene Meer hingegen weit. Dort scheint das große Schiff, Segel einholend, zu ankern. Zugleich stellt es formal mit den zwei begleitenden Booten erneut ein Dreieck her. Alle Schiffe sind mit dem Bug zum Ufer hin ausgerichtet, d. h. gleichsam ankommend. Ihnen tritt langsam der Greis entgegen. Obgleich überall in den Motiven Bewegung beinhaltet ist – die Fahrt der Schiffe, der Gang des Greises, das Winken des jüngeren Mannes, das Spielen der Kinder, der wehende Wind und das Dämmern des Himmels, beherrscht dennoch eine eigentümliche Stagnation und Stille die Szene. Alle Motive erscheinen als Silhouetten und verschwinden im Dunkel.

Zu Lebzeiten Friedrichs wurde dieses Bild nicht ein einziges Mal öffentlich ausgestellt. Anlässlich der Berliner Ausstellung 1905 wurde als Besitzerin Johanna Friedrich in Greifswald genannt.⁵⁶⁹ Diese Ausstellung⁵⁷⁰ war somit die erste Bekanntmachung von

⁵⁶⁹ Börsch-Supan, Helmut/Jähning, Karl Wilhelm: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat. 411, S. 438.

Publikum und Kunstkritik mit diesem Bild. Nachdem dieses Bild bei dieser Gelegenheit die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte,⁵⁷¹ wurde es von H. Ploetz (1908),⁵⁷² Max Semrau (1917) und Willi Wolfradt (1924) grundlegend behandelt. Semrau vermutet, dass die dargestellte Örtlichkeit der »Utkiek« in Wiek bei Greifswald sei, ein Platz, von dem aus man den Schiffsverkehr auf dem Meer besonders gut beobachten kann.⁵⁷³ Wolfradt findet dieses Bild »in Einzelheiten sehr übereinstimmend« mit dem Gemälde *Der Hafen von Greifswald nach Sonnenuntergang* (um 1818-20: Abb. 84), womit er die Pfähle und das »Gerümpel« im Vordergrund meint.⁵⁷⁴ Allerdings erfolgte eine nähere Betrachtung erst nach dem Erwerb durch eine öffentliche Sammlung, der erst 1931 vom Museum der bildenden Künste Leipzig verwirklicht wurde. In seiner Monographie weist Herbert von Einem (1938) zum ersten Mal auf die Darstellung der schwedischen Fahne hin, die später als wichtiger Anhaltspunkt für die politische Interpretation gewertet wird.⁵⁷⁵

Erst in den 60er Jahren wandte sich die Forschung erneut diesem Werk zu. Helmut Börsch-Supan (1960) weist in seiner Analyse auf die Symmetrie und die Reihung als Kompositionselemente für die statische Bildform der Strandlandschaft Friedrichs hin.⁵⁷⁶ Seiner Ansicht nach befinde sich die dominierende Symmetrie in der ganzen Zone des Vordergrundes. Zugleich verleihe die Symmetrieachse, die vom Stein an der Spitze des

⁵⁷⁰ Kat. *Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Königl. Nationalgalerie Berlin*, 2. Bde., München 1906, Nr. 520, S. 100.

⁵⁷¹ Z. B. Heilbut, Emil: *Deutsche Landschaftler des 19. Jahrhunderts*, in: *Kunst und Künstler III* (1905), S. 517-527; Gensel, Walter: *Die Ausstellung von Werken deutscher Landschaftler in Berlin*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, NF 16 (1905), S. 312; Dülberg, Franz: *Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, NF 17 (1906), S. 200.

⁵⁷² Ploetz, H.: *Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich, zwei Pommersche Künstler*, Stettin 1908, S. 4, 5.

⁵⁷³ Semrau, Max: *Caspar David Friedrich, der Greifswalder Maler. Bilder aus Greifswalds Vergangenheit*, Greifswald 1917, S. 14.

⁵⁷⁴ Wolfradt, Willi: *Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik*, Berlin 1924, S. 120. Im Text Wolfradts wird dieses Vergleichsbild *Greifswalder Hafen* genannt.

⁵⁷⁵ Von Einem, Herbert: *Caspar David Friedrich*, Berlin 1938, S. 113/Berlin 1950 (3. Aufl.), S. 128. Da das schwedische Pommern nach dem Wiener Kongress (1814-15) von Preußen abgetreten wurde, vermutet von Einem das Entstehungsdatum des Bildes vor 1815. Trotzdem wurde diese Vermutung widerlegt, da die Einbeziehung anderer Zeichnungen späteren Entstehungsdatums (1818) bestätigt wurde. Siehe Börsch-Supan, Helmut: *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, Diss., München 1960, S. 108-109; Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 411, S. 438.

⁵⁷⁶ Börsch-Supan 1960, S. 110.

vorderen Ufers durch die Fahne in der Hand des Jungen zum großen Mastbaum des Schiffs reicht, dem Bildaufbau eine strenge Statik. Das andere Element, die Reihung, sei in der Anordnung der großen Segelschiffe auf einer Raumdiagonale und bei den zwei kleinen Booten zu beobachten. Die Abstraktheit dieser Reihung erinnert den Autor an das Bild *Morgen (Ausfahrt der Boote)* (um 1816/18: Abb. 98-I). Die Kompositionselemente in den *Lebensstufen* »vereinigen sich aber nicht mehr zu einem Gefüge, sondern sind nur lose der zentralen Symmetrie angelagert«. So sehe man in Einzelformen, wie etwa in den auf dem Boden stehenden Stangen, am Fass oder an den Fischergeräten, dass sie sich nicht recht in das Ganze einordnen. Diese Auflösung der Komposition sei auch auf dem Bild *Abend an der Ostsee* (1831: Abb. 88) erkennbar.

Bezüglich des Bildinhalts ist die Meinung von Erwin Gradmann (1962) nennenswert. Während Johannes Jahn (1961) die Gültigkeit des traditionellen Titels »Die Lebensstufen« bezweifelt,⁵⁷⁷ bestimmt Gradmann dem Titel gemäß die Lebensalterdarstellung als Bildaussage.⁵⁷⁸ Erstmals werden die menschlichen Figuren als Repräsentanten der drei Altersstufen angesehen, nämlich »Jugend – Reife – Alter«. Die Beschreibung des Autors konzentriert sich vor allem auf die Figur des alten Mannes, der seinen Stock wie einen Spaten packt. Seine geisterhafte Erscheinung stehe für das Alter und den Tod, auf den auch die Kreuzform des Fischergeräts auf dem Boden, und das rechts im Vordergrund liegende umgedrehte Boot anspielen würden. In den Schiffen, deren Zahl mit denen der Personen übereinstimmt, entspreche das Segelschiff in der Mitte diesem Greis. Dieses Schiff sei das größte und daher schwer beladen, d. h. es habe die Lebensfracht eingebracht. Seine Takelage forme ein Kreuzzeichen. Alle Schiffe seien ein klares Gleichnis der »Lebensfahrt des Menschen im Meer des Unendlichen«.⁵⁷⁹ Demgegenüber seien die Menschen auf dem schmalen Küstenboden zusammengedrückt, würden auf die räumliche sowie zeitliche Beschränkung des menschlichen Lebens weisen. Die Bildgestaltung gründe sich auf die räumliche Diagonale von links vorne nach rechts hinten. Die leichte Steigerung der

⁵⁷⁷ Jahn, Johannes: *Museum der bildenden Künste Leipzig*, Leipzig 1961, Nr. 77, S. 82.

⁵⁷⁸ Gradman, Erwin: Caspar David Friedrich »Die Lebensstufen«, in: *Theater und Wirklichkeit. Freundesgabe zum 60. Geburtstag von K. Hirschfeld am 10. März 1962*, Zürich 1962, S. 108-114, hier S. 111.

⁵⁷⁹ Ebenda, S. 112.

Wolkenschicht auf der rechten Seite des Horizonts entspringe »fast unmerklich« aus dieser Diagonale. Trotz der Dominanz dieses Bewegungszuges nach rechts sei das kompositionelle Gleichgewicht dadurch gewahrt, dass die linke Bildhälfte mit nahegerückten, größeren, also schwerer wirkenden Motiven belegt wird.

In den 70er Jahren stieg die Zahl der Forschungen zu den *Lebensstufen* (um 1834: Abb. 83) erheblich, wobei zunächst drei Gestaltungsanalysen anzuführen sind. Michael Brötje (1974) weist in der Gestaltung dieses Bildes auf Friedrichs allgemeines Darstellungskonzept der Seelandschaften mit Schiffen hin und erklärt dies als eine »aus der Überlagerung zweier Flächenstrukturen und ihrem sich wandelnden Verhältnis zueinander resultierenden Entwicklung«. ⁵⁸⁰ In diesem Bild würden den zwei Flächenstrukturen zum einen die senkrechte Gestaltung der stehenden menschlichen Figuren sowie der Schiffe, und zum anderen der waagerechte Verlauf von Erd- und Himmelszone entsprechen. In der linken Hälfte des Bildes überschneide häufig eine Struktur die andere, sei also die Entgegensetzung der Senkrechten zur Waagerechten auffallend. Hingegen lasse sich in der rechten Hälfte ihre wenig gegensätzliche, eher miteinander verschmelzende Anordnung beobachten. Nach Brötje beruhe dieser Unterschied auf dem organisatorischen Zusammenhang der einzelnen Motive:

Je mehr sich also die Objekte im Raum in organisatorisch eigenbestimmte Zusammenhänge setzen [...], desto stärker die Konfliktspannung zwischen ihnen und der vorgegebenen Streifenteilung; je mehr sie sich voneinander lösen, desto stärker ihre gleichartige Einbindung in das Verlaufen der Zonen des Meeres, des Himmels und der Wolken. ⁵⁸¹

Nach dieser These würden sich die senkrechten Motive in der rechten Hälfte des Bildes nur wenig in ihrem eigenen, also senkrechten Zusammenhang verbinden. Stattdessen würden sie sich vielmehr in den waagerechten Verlauf einordnen.

⁵⁸⁰ Brötje, Michael: Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlung*, Bd.19 (1974), S.43-88, hier S. 83.

⁵⁸¹ Ebenda, S. 84.

Nicht auf die Unterschiede der Teilstruktur des Bildes, sondern auf die gesamte Zielrichtung der Komposition achtet Peter Märker (1974).⁵⁸² Nach Märker ist die Bildkomposition insgesamt auf die kleine schwedische Fahne ausgerichtet, die in der Bildmitte des Vordergrundes von den Kindern hochgehalten wird. Er benennt vier Hauptlinien, die sich an diesem Punkt in der Fahne überschneiden: Die durch die Spitze des vorderen Uferbodens und das große Segelschiff gebildete senkrechte Mittelachse des Bildes, die durch die beiden seitlichen Uferstreifen angedeutete Horizontale, sowie die zwei Raumdiagonalen, die jeweils in den unteren Bildecken beginnen, in der Kindergruppe zusammentreffen und wieder in die Meeresweite auseinander laufen. »Nicht die Fahne, sondern dieser imaginäre Schnittpunkt aller Bildlinien ist das Ziel« aller Schiffe auf dem Meer. Je näher die Schiffe diesem Punkt kommen, desto langsamer würden sie zu segeln scheinen. Bei den Menschen am Ufer sei es gegenteilig: »Je näher sie der Fahne sind, desto ›aktiver‹ sind sie.«⁵⁸³ So erreiche die Aktivität des Menschen in den beiden Kindern ihren Höhepunkt, während der alte Mann als Rückenfigur, die sich auf den Stock stützt, passiv und müde wirke.

Ähnlich wie Märker konstatiert Jens Christian Jensen (1974/99) die gegenläufige Darstellung der Personen- und Schiffsmotive.⁵⁸⁴ Bei Jensen ist jedoch allein ihre Bewegungsrichtung der ausschlaggebende Faktor. Während sich alle Bewegungslinien der Menschengruppe zum Uferrand ziehen, fahren die Schiffe dem Ufer entgegen in die Bucht. Eine imaginäre Grenze ihrer Begegnung finde sich »in der Mitte dieser Bucht, in dem gelblichen Streifen, der den über Violett aufsteigenden gelben Abendhimmel spiegelt«. So würden diese zwei Bewegungen das Bild bestimmen.

Auch bezüglich des Bildinhalts wurden in den 70er Jahren unterschiedliche, aufschlussreiche Interpretationen veröffentlicht. Bei Börsch-Supan, der sich in dem gemeinsam mit Karl Wilhelm Jähnig erarbeiteten Werkverzeichnis (1973) ein zweites Mal mit diesem Bild beschäftigt, ist die Identifizierung der dargestellten Figuren und das Ablesen eines religiösen Symbolgehalts kennzeichnend.⁵⁸⁵ Zunächst vermutet der

⁵⁸² Märker, Peter: *Caspar David Friedrich. Geschichte als Natur*, Diss., Kiel 1974, S. 184.

⁵⁸³ Ebenda, S. 185.

⁵⁸⁴ Jensen, Jens Christian: *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, Köln 1999 (3. Aufl., zuerst 1974), S. 198.

⁵⁸⁵ Börsch-Supan/Jähnig 1973, Kat. 411, S. 438.

Autor, dass die Rückenfigur des alten Mannes den Künstler selbst darstellt.⁵⁸⁶ Nach Berichten Wegeners, der Friedrich nach 1835 kennen lernte, habe der Maler gewöhnlich einen grauen Pelz wie in diesem Bild getragen. Eine dementsprechende Darstellung sieht man in Friedrichs Bildnis von Caroline Bardua (1781-1864) aus dem Jahr 1839 (Abb. 85).⁵⁸⁷ In dem Jungen mit der schwedischen Fahne sieht der Autor den 1824 geborenen Sohn Gustav Adolf, im Mädchen neben ihm seine ein Jahr ältere Schwester Agnes Adelheid.⁵⁸⁸ Die neben den Kindern sitzende Frau sei »eher die 1819 geborene Tochter Emma als deren Mutter Caroline Friedrich«. Der Mann mit Zylinder sei vermutlich Friedrichs Neffe und Patenkind Heinrich, für den er dieses Bild gemalt habe.⁵⁸⁹ Die fünf Schiffe seien den Figuren zuzuordnen, und das mittlere Schiff gehöre zu dem Greis Friedrich. Dass dieses Schiff aus einer Fahrt heimkehrend gerade seine Segel einholt, versinnbildliche das »Ende der Lebensfahrt«, ⁵⁹⁰ spiele auf den nahenden Tod an. Als Todeszeichen interpretiert Börsch-Supan zudem das wie ein Sarg umgedrehte Boot an Land, sowie das Markierungsfähnchen (oder vielleicht besser: die Boje) links daneben, das an ein Grabkreuz erinnere. Vereinigt mit dem Todeszeichen weise der Abendstern links oben auf die Auferstehung hin. Die Sichel des zunehmenden Mondes zeige den Trost durch Christus. Die nahe Anordnung des mittleren Schiffs zu den Kindern, d. h. die angedeutete nahe Verbindung des alten Mannes mit ihnen, entstamme dem Gedanken Friedrichs, dass das Alter und die Kinder »beide dem Religiösen besonders nahe stehen«. Daraus folge seine Zuversicht, dass er »nach seinem Tod in seinen Kindern weiterlebt«. ⁵⁹¹ Die Geste des Mannes im Zylinder zwischen dem

⁵⁸⁶ Vgl. Börsch-Supan, Helmut: Caspar David Friedrich's Landscapes with Self-Portraits, in: *The Burlington Magazine* CXI V, Sep. (1972), S. 620-630, hier S. 629.

⁵⁸⁷ Auf die gleich bekleidete Figur weist der Autor im Bild *Spaziergang in der Abenddämmerung* (1830/35: Abb. 99) hin und sieht sie auch als Selbstbildnis Friedrichs an. Börsch-Supan/Jähniß 1973 S. 41.

⁵⁸⁸ Die Identifizierung der beiden Kinder wurde von Börsch-Supan erstmals 1960 vorgenommen. Siehe Börsch-Supan 1960, S. 109.

⁵⁸⁹ Das Haus in Greifswald, aus dem dieses Bild stammt, gehörte Johann Heinrich, dem Bruder des Malers und dem Vater Heinrichs. Vgl. auch K. Wilhelm-Kästner, K./Rohling, L./Degner, K. F.: *Caspar David Friedrich und seine Heimat*, Berlin 1940, S. 33.

⁵⁹⁰ Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 41.

⁵⁹¹ Eine ähnliche Interpretation, dass die Gruppe der fröhlichen Kinder die Gewissheit des Weiterlebens nach dem Tode in einer neuen Generation verkörpert, wird von Hans Joachim Neidhardt geäußert. Neidhardt, Hans Joachim: *Die Malerei der Romantik in Dresden*, Leipzig 1976, S. 106.

Greis und den Kindern sei als das Versprechen – »nach dem Tode Friedrichs für die unmündigen Kinder zu sorgen« – zu verstehen. Mit der schwedischen Fahne assoziiert der Autor den schwedischen König Gustav Adolf. Friedrich habe seinen Sohn Gustav Adolf im Andenken an diesen großen Schwedenkönig benannt.⁵⁹² Das gelbe Kreuz sei zugleich ein Bekenntnis Friedrichs zum Christentum und zu seiner schwedischen Herkunft.⁵⁹³

Obwohl Willi Geismeier (1973) in diesem Bild ebenfalls die Darstellung der letzten Lebensphase des Künstlers erkennt, weist er in seiner Interpretation eher auf die Erwartung Friedrichs für die Zukunft hin.⁵⁹⁴ Der Autor sieht die Häfen in den Bildern Friedrichs als »Ausgang und Ende des Laufens der Schiffe« und meint, dass sie »die Bedeutung des Lebenshafens« enthalten. Kombiniert der Künstler nun sein Selbstbildnis mit der Hafenlandschaft, stelle die Szene das Alter Friedrichs dar. Durch die schwedische Fahne in der Bildmitte könne man die »künstlerischen und religiös-patriotischen Zukunftserwartungen« des alten Künstlers nachvollziehen. Allerdings seien die hier geäußerten Erwartungen als Gegenwirkung »der Enttäuschung aller seiner Hoffnungen und der zunehmenden Isolierung« zu lesen. Diese Enttäuschung Friedrichs erklärt Geismeier durch die feudale Restauration nach den Freiheitskriegen sowie durch den bürgerlichen Liberalismus der 30er Jahre und des Vormärzes. Ein solches Fortschreiten der bürgerlichen Bewegung habe die kleinbürgerlich-patriarchalischen Vorstellungen Friedrichs oder seines Gesinnungsfreunds Arndts hinter sich gelassen, und »konnte kein Verständnis mehr für die religiösen und nationalen Ideale der Romantik, für das sehnsuchtvoll-kontemplative Naturerlebnis des Künstlers

⁵⁹² Siehe Börsch-Supan 1960, S. 109, Anm. 1.

⁵⁹³ Nach den Reiseerinnerungen des schwedischen Dichters Atterbom hielt Friedrich sich selbst »für einen halben Schweden«. Nach Gülzow, E.: *Über zwei Gemälde Friedrichs, Monatsblätter für pommersche Geschichte und Altertumskunde* IV, 1941, S. 80. Siehe Börsch-Supan 1960, S. 109, Anm. 1. Als Beleg für die Sympathie Friedrichs zu diesem König weist Börsch-Supan auf ein Gemälde mit einer Grabkapelle hin. Dieses Bild wird im folgenden Teil dieses Textes behandelt werden.

⁵⁹⁴ Geismeier, Willi: *Caspar David Friedrich*, Leipzig 1973, S. 39, S. 43.

aufbringen«. ⁵⁹⁵ So sei in diesem Bild der Kontrast von realistischem Nahraum und irrationalem, sinnbildlichem Fernraum betont worden. ⁵⁹⁶

Viel mehr als Geismeyer achtet Peter Märker (1974/76) auf die Bedeutung der patriotischen, politischen Gedanken des Künstlers für sein Werk. ⁵⁹⁷ Wie schon oben gezeigt wurde, ist die hohe Bewertung der schwedischen Fahne kennzeichnend für die Gestaltungsanalyse dieses Autors. Für Märker ist daher selbstverständlich, dass diese Fahne auch für den Bildinhalt entscheidend sei, nämlich »als Symbol des Nordens, der geschichtserlösenden Weltgegend«. ⁵⁹⁸ »Der Norden«, also Schweden, an dessen Spitze ehemals Gustav Adolf stand, sei der Gegenbegriff zum napoleonischen Süden. ⁵⁹⁹ Dementsprechend erscheine der alte Mann, Friedrich selbst, in der »altdeutschen«, d. h. »Demagogen«-Tracht. Mit dieser Tracht äußere der Künstler seine politische Unzufriedenheit mit der Restauration und seine Sympathie für das fortschrittliche Schweden. ⁶⁰⁰ Gegenüber diesem alten Mann steht der jüngere Mann in Gehrock und mit Zylinder, also in »normaler« zeitgenössischer Tracht. Dieser Mann im Zylinder vermittele durch seine Geste zwischen dem alten Demagogen und den Kindern mit dem Symbol der Freiheit (der schwedischen Fahne). ⁶⁰¹ Damit werde die Kontinuität des

⁵⁹⁵ Ebenda, S. 11.

⁵⁹⁶ Auf diese Gegenwirkung von Vorder- und Hintergrund weist auch Hans Joachim Neidhardt hin. Während die Bildgestaltung mit dem Gemälde *Mönch am Meer* vergleichbar ist, ist der Kontrast durch das Licht ausdrucksstärker dargestellt. Damit werden »irdische Endlichkeit und Finsternis der überirdischen Lichtfülle des Himmels gegenübergestellt«. Neidhardt, Hans Joachim: Caspar David Friedrich und Ludwig Richter. Zum Wandel der Landschaftsauffassung in der Malerei der Romantik, dargestellt an der Entwicklung in Dresden, in: *Jahrbuch Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1970/71*, Dresden 1973, S. 99-116, hier S. 99.

⁵⁹⁷ Märker 1974, S. 183-188; Märker, Peter: Caspar David Friedrich zur Zeit der Restauration. Zum Verhältnis von Naturbegriff und geschichtlicher Stellung, in: *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*, Gießen 1976, S.43-72, hier S. 48-51.

⁵⁹⁸ Märker 1976, S. 50; Vgl. auch Märker 1974, S. 187.

⁵⁹⁹ Vgl. Bohrer, Karl Heinz: *Der Mythos vom Norden. Studien zur romantischen Geschichtsprophetie*, Diss. Heidelberg 1962, S. 39ff, 60.

⁶⁰⁰ Die Bezeichnung »Demagoge« kann man als Sammelbegriff für alle »politisch Unzufriedenen« zur Zeit der rückschrittlichen Restauration nach dem Wiener Kongress verstehen. Sie wurden daher von der Regierung und der Polizei beaufsichtigt. Märker 1974, S. 25, Anm. 1. Über die »Demagogen« und ihre Tracht vgl. Märker 1974, S. 24-33, 37-45; Märker 1976, S. 44-45.

⁶⁰¹ Märker vermutet als weiteren Grund für die Darstellung der schwedischen Fahne in diesem Bild, dass das Kreuz auf dieser Fahne dem Betrachter die Möglichkeit gibt, christliche Forschungsgeschichte

Freiheitsgedankens geäußert. Dieser Zylinder-tragende »Philister« sei aber keinesfalls ein neutraler Vermittler, wie man an seinem »befremdliche[n], geradezu böseartig verkniffene[n] Gesichtsausdruck« sehen könne. Er mache als »Verteidiger des Bestehenden« mit seiner Geste »vorwurfsvoll den alten »Demagogen« für das Treiben der Jugend verantwortlich.«⁶⁰² Zugleich verdeutliche dies die Überzeugung des Malers, dass die jüngere Generation erreichen werde, worauf er selbst ein Leben lang vergeblich hoffte. Die verschiedenen Lebensalter der Figuren würden letztendlich nur zur Veranschaulichung dieses Gedankens dienen. Als spätestes Exemplar der Demagogenbilder, das in der trostlosen politischen Situation Deutschlands entstand, äußere dieses Bild die Hoffnungen Friedrichs auf eine bessere Zukunft.⁶⁰³

Auch Gerhard Eimer (1974) konzentriert sich bei der Interpretation dieses Bildes auf die schwedische Fahne.⁶⁰⁴ Er erwähnt jedoch dabei nicht die »Demagogen«-Tracht der Rückenfigur und die Stellungnahme Friedrichs gegen die deutsche Politik. Stattdessen weist der Autor darauf hin, dass die dargestellte Fahne die damals nicht mehr erlaubte »Svindersviks-Flagge« war:

Es handelt sich um die damals nicht mehr erlaubte »Svindersviks-Flagge«, die – obwohl offiziell nie zugelassen – in ländlichen Gegenden und auf Rügen sehr beliebt war. Zahlreiche Schiffer auf Rügen weigerten sich noch lange, den Flaggenwechsel vorzunehmen. Inzwischen aber hatte die neue Dynastie in Schweden eine Flaggenänderung dekretiert, welche die

Assoziationen hervorzurufen. In diesem Fall sollte man »vergeistigtes Christentum« als Friedrichs Zukunftsvision mit dem Begriff »Norden« verknüpfen. Da in der Frühromantik die Verknüpfung von »Norden« und »Geist« immer wieder angetroffen wurde, konnte auch Friedrich beide Begriffe als synonym verstehen. Märker 1974, S. 187.

⁶⁰² Märker 1976, S. 50; Als ähnlich demonstrative Unterscheidung zwischen Barett-tragendem »Demagogen« und Zylinder-tragendem »Philister« führt Märker das Bild *Kreidefelsen auf Rügen* an. Vgl. auch Märker 1974, S. 168.

⁶⁰³ Ähnlich wie Märker liest Gerhard Winkler von der Demagogen-Tracht des alten Mannes die politische Gesinnung Friedrichs ab. Indem er diese Figur als Rückenfigur darstellt, fordert Friedrich vom Betrachter »erstens das Neue im Norden zu schauen und zweitens sich von der existierenden Realität abzuwenden«. Winkler, Gerhard: Nachtrag zu Caspar David Friedrich, in: Philipp Otto Runge im Umkreis der deutschen und europäischen Romantik, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald*, Ges.- und sprachwiss. Reihe 28, 1-2, Greifswald 1979, S. 102-104, hier S. 103.

⁶⁰⁴ Eimer, Gerhard: *Caspar David Friedrich. Auge und Landschaft. Zeugnisse in Bild und Wort*, Frankfurt am Main 1974, S. 76-77.

Personalunion mit Norwegen berücksichtigte. Die von Friedrich dargestellte Flagge war bereits historisch. Es handelt sich also um einen Rückblick, der nichts mehr mit der inzwischen erneuerten schwedischen Gesellschaft zu tun hatte, [...].⁶⁰⁵

Diese alte schwedische Fahne habe daher sowohl gegenüber Preußen als auch gegenüber der damaligen Dynastie Schwedens ungehorsam gewirkt. Indem Friedrich dieses schwedische Nationalsymbol in den Mittelpunkt der Familiendarstellung und der Landschaft stellt und somit ehrt, äußere er »die verspätete Huldigung eines verflissenen politischen Ideals«, in diesem Fall der spätgustavianischen Ära. Dieses Bekenntnis könne aber »als nostalgische Verwirrung gewertet werden«. Darüber hinaus wäre er damals (1832/33) in Schweden »mit ziemlicher Sicherheit« dafür bestraft und ausgewiesen worden.

Nach den 70er Jahren wurden kaum wesentliche Auseinandersetzungen mit diesem Bild veröffentlicht. Allein in der Monographie von Wieland Schmied wird es ausführlich behandelt.⁶⁰⁶ Bei Schmied ist der zyklische Gedanke des Künstlers ein wichtiger Punkt in der Interpretation.⁶⁰⁷ Seiner Ansicht nach sind im Bild *Die Lebensstufen* Tages- und Jahreszeitenzyklus »mit dem Lebensalter in ein einziges Bild zusammengefasst, sind aufgehoben im Zyklus menschlichen Lebens«. ⁶⁰⁸ So spiegele sich menschliches Schicksal im Gleichnis des Schiffsverkehrs und in den Farben des Wassers und der Wolken. Der alte Mann jedoch nehme eine aus der Motivfolge herausgehobene Stellung ein. Der Autor weist auf die dicke Bekleidung des Greises im Vergleich zu den anderen hin, und vermutet, dass »er den Winter kommen« spürt, »als lebe er schon in einer kälteren Zeit als die Seinen am sommerlichen Strand«. ⁶⁰⁹ Zudem wende sich dieser Mann dem offenen Meer zu, blicke an der Familie vorbei hinaus in die Ferne. Der Versuch des jüngeren Mannes, die Aufmerksamkeit des Alten noch zu erlangen, scheine

⁶⁰⁵ Ebenda, S. 76. Erst Eimer weist auch im Bild *Abend an der Ostsee* (1831: Abb. 88) auf die schwedische Fahne als zentralen Punkt der Komposition hin.

⁶⁰⁶ Schmied, Wieland: *Caspar David Friedrich*, Köln 1992 (4. Aufl. und Sonderausgabe, zuerst 1975), S. 31, 124-125.

⁶⁰⁷ Dieser Standpunkt Schmieds wird in einem anderen seiner Bücher erneut betont. Vgl. Schmied, Wieland: *Caspar David Friedrich. Zyklus, Zeit und Ewigkeit*, München 1999.

⁶⁰⁸ Schmied 1992, S. 125.

⁶⁰⁹ Ebenda, S. 124.

vergeblich. Die Position des Greises sei schon entfernt von den anderen Personen. Indem er geradeaus gehe, gehe er aus dem Jahres- und Generationskreis heraus, »als wollte er die zyklische Bahn verlassen«. So nähere er sich aufs Meer, einer neuen Reise entgegen. Was diese Reise bedeutet, würde von dem umgestürzten Boot, das wie ein Sarg – und als somit Todeszeichen – wirke, angedeutet.

Nach Schmied (1992) wird kein neuer Aspekt zu diesem Bild geäußert.⁶¹⁰ Die Forschungsgeschichte der *Lebensstufen* (um 1834: Abb. 83) kann somit, abgesehen von den rein gestalterischen Analysen, nach zwei klar zu unterscheidenden Gesichtspunkten gegliedert werden: Erstens in die Interpretation der Lebensalter-Darstellung in Figuren und Schiffen. In diesen sozusagen titelnahen Untersuchungen wird vor allem auf die Lebenssituation des alten Mannes hingewiesen. Zweitens in eine politische Interpretation, die sich vor allem auf die Darstellung der schwedischen Fahne sowie der »altdeutschen« Tracht des alten Mannes stützt. Gemeinsam ist beiden Interpretationsansätzen jedoch die Deutung der Rückenfigur als Selbstdarstellung Friedrichs. Seit Börsch-Supan (1972)⁶¹¹ den alten Mann mit Baret und Stock als den Künstler identifiziert hat, wird diese Identifikation immer mit jenen zwei Punkten der Interpretation kombiniert. Auffallend ist allerdings – auch bei gestalterischen Analysen – dass der Versuch eines grundlegenden Bildvergleichs fehlt. Die Anzahl der Vergleiche mit eigenen Werken Friedrichs ist gering, die mit Werken anderer Künstler noch geringer. Daher soll im Folgenden sowohl auf die gestalterische als auch auf die inhaltliche Originalität dieses Bildes hingewiesen werden, indem Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit anderen Werken aufgezeigt werden.

Gestalterische Analyse

Die bisherige Analyse der Komposition des Bildes *Die Lebensstufen* (um 1834: Abb. 83) beschränkt sich auf die Ansätze von Börsch-Supan (1960), Brötje (1974) und

⁶¹⁰ Als neuere Literatur ist eine kurze Auseinandersetzung von Jost Hermand anzuführen. Er hält das Gemälde für eines der politischen, patriotischen Bilder Friedrichs und übernimmt insofern die Interpretation Märkers (1974/76). Hermand, Jost: Caspar David Friedrichs »Eiche im Schnee« zum Umkreis der Befreiungskriegsthematik. Zur Friedrich-Rezeption, in: *Die Zukunft der Alten Meister. Perspektiven und Konzepte für das Kunstmuseum von heute*, hg. v. Ekkhard Mai unter Mitarbeit v. Eva Hartmann, Köln 2001, S. 217-242, bes. S. 236-237.

⁶¹¹ Siehe Anm. 586, 587.

Märker (1974). Die kompositorische Eigentümlichkeit dieses Bildes wird daher zunächst durch eine Synthese dieser drei Analysen ausführlich beschrieben. Danach erfolgt die Untersuchung der autonomen Entwicklung dieser Bildgestaltung innerhalb von Friedrichs Werk.

Börsch-Supan (1960) weist auf die Symmetrie und die Reihung der Motivanordnung hin. Die dominierende Symmetrie werde von der Darstellung des Vordergrundes, also von der unteren Bildhälfte hergestellt. Ihre Symmetrieachse werde von der Spitze des vorderen Ufers, der kleinen schwedischen Fahne, und vom Ende des Masts des mittleren großen Schiffs markiert. Von diesem mittleren Schiff und den anderen Segelschiffen auf dem Meer werde eine raumdiagonale Reihung hergestellt. Von den vorderen zwei Segelbooten werde eine bildparallele Reihung gestaltet, obwohl sie eigentlich nicht exakt parallel, sondern leicht hintereinander angeordnet sind. Aus der Sicht Börsch-Supans wären aber die Stangen am linken Bildrand, das Fass und die Fischergeräte in kein bestimmtes Gefüge integriert, sondern würden eher zur Auflösung der Komposition beitragen. Außerdem erwähnt er die menschlichen Figuren im Vordergrund nicht als kompositorische Elemente. Bei der Analyse von Brötje (1974) werden hingegen die Stangen am Ufer sowie die menschlichen Figuren für einen wesentlichen Bestandteil der Seelandschaften Friedrichs gehalten. Ihre senkrechte Struktur setzt sich seiner Ansicht nach der waagerechten Struktur der sich ausdehnenden Wasserfläche sowie den seitlichen Uferbodenkonturen entgegen. So würden die Motive in der linken Hälfte des Bildes viele Überschneidungen dieser Strukturen verursachen. Im Gegensatz dazu würden sich die Zusammenhänge der Motive in der rechten Bildhälfte voneinander lösen. Daher würden sie aber stärker in »das Verlaufen der Zonen des Meeres, des Himmels und der Wolken« eingebunden. Aus diesem unterschiedlichen Verhältnis der beiden Flächenstrukturen ergebe sich eine sich von links nach rechts wandelnde, sich entwickelnde Komposition der Landschaft. Allerdings scheinen meines Erachtens die Motive der rechten Bildhälfte – außer der weiblichen Figur – nicht positiv in die waagerechte Struktur eingebunden zu sein, sondern erscheinen nur als schwächerer Kontrapunkt. Während die Analysen Börsch-Supans und Brötjes die auf dem Bild erscheinenden Motive jeweils in die zwei Strukturen, zum einen in die Symmetrie und Reihung, zum anderen in die starke und schwache Entgegensetzung der Senkrechten und Waagerechten einordnen, ist laut Gestalterische Analyse

Märker (1974) die gesamte Bildkomposition auf die kleine schwedische Fahne ausgerichtet. Er weist auf einen imaginären Schnittpunkt der kompositorischen Linien hin, nämlich auf den Schnittpunkt der senkrechten Mittelachse des Bildes, der von beiden seitlichen Uferstreifen angedeuteten Horizontalen sowie zweier Raumdiagonalen von den unteren Bildecken. Diesen Punkt markiere und betone die kleine schwedische Fahne. Alle Bewegungen der Schiffe und Menschen würden sich nach diesem Punkt richten. Diese Beobachtung Märkers ist meines Erachtens in bisherigen Beschreibungen der Komposition dieses Bildes am treffendsten. Trotzdem bleibt festzustellen, dass der erste und schließlich endgültige Eindruck dieses Bildes – ohne sich an einzelne Bewegungen der Motive zu halten – trotz aller Bewegtheit die dominierende Statik ist. Für diese ambivalente Wirkung wäre daher nicht ein einheitliches, sondern vielmehr zwei unterschiedliche Prinzipien in der Komposition zu vermuten. Jedoch scheinen in diesem Fall weder Symmetrie und Reihung noch die starken und schwachen Entgegensetzungen der Senkrechten und Waagerechten plausibel.

In der gesamten Komposition der *Lebensstufen* (um 1834: Abb. 83) ragt vor allem das mittlere Segelschiff heraus. Sein hoher Mast markiert nahezu die senkrechte Mittelachse des Bildes – man darf hier die kleine Verschiebung nach links für die weitere gestalterische Beobachtung nicht übersehen. Diese Dominanz der *Quasi*-Mittelachse übertrifft letztendlich die durch den vorderen Uferboden hergestellte Symmetrieform. Obwohl beide kombiniert betrachtet werden können, tragen die anderen Motive im Bild zur »Dominanz einer senkrechten Achse« viel mehr bei (z. B. die das Segelschiff asymmetrisch flankierenden Segelboote, die nur am linken Bildrand erscheinenden Stangemotive sowie die Figuren). Links und rechts von den Kindern, die direkt unterhalb des mittleren Schiffs platziert sind, befinden sich zwei stehende Figuren sowie eine sitzende Figur jeweils zwischen diesem zentralen Schiff und einem der seitlichen Boote. Diese Verteilung der Figuren mit ihrer unterschiedlichen Körperhaltung und -größe, besonders die der vorne dargestellten männlichen Rückenfigur, verdeckt die Symmetrie des Bodens. So sollte man die betonte Mittelachsendarstellung als eine Hauptstruktur des Bildes ansehen. Die Anordnung der Figuren im Vordergrund, die räumlich und proportional von vorne nach hinten bzw. nach rechts gestaffelt ist, wird von den Schiffen und Booten im Meer aufgenommen. Durch diese Formanordnung der beiden Motivgruppen entstehen im Bild zwei

Wegweiser, die jeweils im Vordergrund und Mittel- bzw. Hintergrund von vorne schräg nach hinten führen und letztlich einen einheitlichen Weg formen: Von der vorderen Rückenfigur zur Figur mit Zylinder, die Köpfe der Kinder und der sitzenden Frau streifend zum rechten Boot, weiter zum größer erscheinenden Schiff in der Ferne bis zum kleiner erscheinenden Schiff am rechten Rand. Der Anfang dieses horizontalen Weges wird an der linken Bildecke von den stehenden Stangen und dem schmalen Wasserstreifen markiert. Folglich spürt man hier eine große Dynamik, als ob sich ein Weg von links vorne nach rechts hinten ausdehnt. Darüber hinaus erscheinen die drei Segelschiffe der Bildmitte auch in der Vertikalen nach rechts hin immer kleiner und formen einen Bewegungszug, der letztlich in dieselbe Richtung zielt, aber von oben nach unten gerichtet ist. Dieser Zug begleitet und verstärkt die Dynamik jenes Figuren-Schiffe-Weges. Dieses vorwärts weisende Element im Sinne eines semiotischen Leitsystems auf der Raumdiagonale trifft auf die statische Dominanz der senkrechten Achse als seinen Gegenpol. Daher ist die Verschiebung des mittleren Schiffes von der Mittelachse nach links wichtig, da sie verhindert, dass der Schwerpunkt des Bildes wegen dieser Pfeilbewegung tendenziell nach rechts hereingezogen wird. Somit liegen der Komposition der *Lebensstufen* zwei gegenläufige Hauptstrukturen zugrunde; eine betonte statische Vertikale und eine sich auf der Raumdiagonale entfaltende Bewegung. Das Zusammentreffen und Überschneiden dieser beiden Prinzipien ergibt die eigentümliche, ambivalente Wirkung von Statik und Dynamik.

Wann entstanden diese beiden Bestandteile innerhalb von Friedrichs Werk und wann wurden sie erstmals miteinander kombiniert? Um diese Entwicklungsphase genauer zu definieren, sollen frühere Werke des Künstlers untersucht werden.

Im Bild *Die Lebensstufen* (um 1834: Abb. 83) wird die senkrechte Mittelachse nicht allein durch die prägnante Darstellung des mittleren Segelschiffs betont, sondern zugleich dadurch, dass sich der ein Dreieck formende Uferboden, die auf dessen Spitze sitzenden Kinder und das Segelschiff in der Bildfläche gleichsam übereinander stapeln. Diese Art und Weise der Betonung der senkrechten Mittelachse findet sich schon in einem Frühwerk Friedrichs, nämlich *Gebirge im Nebel* (um 1804/05: Abb. 8). In diesem Bild befindet sich ein kleines Kreuz auf der Spitze des Vordergrundes. Genauer gesagt besteht der Vordergrund aus einem Hügel in einer stumpfen Dreieckform, und das

Kreuz steht direkt auf einem Felsblock auf dessen Spitze. Auf der verlängerten Linie dieses Kreuzes bzw. der Hügelspitze erscheint im nebligen Hintergrund ein hoher Berg. Da es zwischen dem Kreuz und der Bergspitze keine konkrete Darstellung der Landschaft gibt, scheinen sie auf der Bildfläche übereinander zu stehen. Obwohl das Kreuz klein und wegen der zwei flankierenden hohen Bäume niedrig wirkt, wird seine Position durch diese unmittelbare Nähe des Berges in der Bildfläche gefestigt und gleichzeitig inhaltlich hervorgehoben.

Diese Art der Betonung der Mittelachse beruht auf einer *indirekten* Stapelung der Motive, die allein auf der Bildfläche zustande kommt und im Bildraum nicht ermöglicht wird. Demgegenüber steht die Betonung der Mittelachse durch *direkte* Stapelung der Motive, die sich ohnehin im Bildraum aneinander anschließen. Als Beispiel einer solchen Stapelung sind *Kreuz an der Ostsee* (1815)⁶¹² und *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1817: Abb. 22) zu nennen. Auf dem ersten Bild steht ein Kreuz auf dem Felsblock, der im vordersten Grund am Strand eine dreieckige Form darstellt. Beim zweiten Bild sieht man ebenfalls einen felsigen Vordergrund, der beinahe ein Dreieck formt und auf dessen Spitze eine männliche Rückenfigur steht. Der Unterschied zwischen den beiden Betonungsarten liegt hauptsächlich in der Anzahl der Motive. In den landschaftlichen Szenen Friedrichs ist die Wahl von einigen, direkt gestapelten Motiven eher selten. Bei einer solchen *direkten* Stapelung kann der Künstler nur wenige (oder nur zwei) Motive dazu verwenden, ohne die Natürlichkeit der Szene zu gefährden. Wenn er mit dieser Methode die Mittelachse darstellen und zugleich betonen will, müssen die angewandten einzelnen Motive vergrößert werden. Im Gegensatz dazu kann man bei der *indirekten* Stapelung aufgrund des reichen räumlichen Abstands viel leichter mehrere Motive einsetzen. Dementsprechend können die einzelnen Motive auch viel kleiner sein, um insgesamt die Mittelachse abzubilden. So wird verständlich, dass bei einer *indirekten* Stapelung der Motive die dargestellte und betonte Mittelachse mühelos die Bildfläche vom unteren Bildrand bis zum Oberen durchdringen kann. Dies kann man durch den Vergleich der Gemälde *Gebirge im Nebel* (um 1804/05: Abb. 8) und *Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1817: Abb. 22) nachvollziehen. Diese zwei

⁶¹² Caspar David Friedrich, *Kreuz an der Ostsee* (1815), Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin Brandenburg.

Gesichtspunkte, d.h. die reichere Anzahl der für die Mittelachse angewandten Motive sowie die optisch auffallende Betonung der Mittelachse, sind für das Bild *Die Lebensstufen* sehr bedeutend, weil sie die Grundlage bilden, um dem Bild noch eine weitere kompositionelle Struktur zu geben und dennoch die Mittelachse als betonte Struktur offensichtlich werden zu lassen. Diese andere Struktur ist die Bewegungsdarstellung auf der Raumdiagonale.

Die Bewegungsdarstellung auf der Raumdiagonale ergibt sich bei den *Lebensstufen* (um 1834: Abb. 83) dadurch, dass mehrere Motive auf der Diagonale des Bildraumes der Reihe nach aufgestellt sind. Von links nach rechts reihen sich auf der Raumdiagonale Holzstangen, Figuren und Schiffe in einem bestimmten Abstand gestapelt vom Vorder- bis zum Hintergrund des Bildes. Durch diese motivische Aufstellung entsteht vor dem Bildbetrachter eine rhythmische Bewegung, die ihm zugleich eine konsequent ausgedehnte Raumentiefe eröffnet. Im Gegensatz zur Mittelachsenbetonung, die bereits im *Gebirge im Nebel* (um 1804/05: Abb. 8) auftaucht, verwandte Friedrich dieses Kompositionselement nachweislich erst zehn Jahre später in dem Gemälde *Frau am Meer* (um 1818: Abb. 86) zum ersten Mal. In der Szene sieht man eine Küstenlandschaft mit einer rot bekleideten weiblichen Figur im Vordergrund. Auf dem Meer fahren mehrere Schiffe, darunter fünf Segelboote, die sich von links hinten nach rechts vorne in beinahe gleichem Abstand aufreihen und das strukturierende Bewegungselement des Bildes sind. Dadurch, dass die einzelnen Boote allmählich größer – wie in einer Nahaufnahme – gezeigt werden, ist die voranschreitende Annäherung der Boote an die Küste, und zugleich ihre rhythmische Bewegung für die ganze Szene dargestellt. Obwohl diese Bewegung nicht genau auf der Raumdiagonale ausgeführt ist, lässt sich das, Bewegung und Raumentiefe gleichzeitig darstellende, Prinzip gut nachvollziehen.

Erstmalig lässt sich die Kombination von Bewegung und Mittelachsenbetonung in dem etwas früher als die *Frau am Meer* (um 1818: Abb. 86) entstandenen Gemälde *Morgen (Ausfahrt der Boote)* (um 1816/18: Abb. 98-I) erkennen. Auf dem Bild sind einige vom vorderen Ufer ausfahrende Boote zu sehen. Das letzte, also der Küste nächste Boot, mit rotem Segel, wird von einem in der Bootsmitte stehenden Mann gesteuert. Die kompositorischen Elemente Mann und Mast, dunkles Bootsheck sowie ein Stein am

Uferboden im vordersten Grund *stapeln* sich quasi auf der Bildfläche übereinander, während sie im dargestellten Bildraum eigentlich keinen Kontakt haben. Hier entsteht die Mittelachsenbetonung durch *indirekte* Motivstapelung. Das Boot einschließend, verläuft von der unteren Ecke links eine Motivreihe schräg nach oben rechts: Ein Stein mit Gräsern auf dem Uferboden, ein stehender Anker, ein rotes Segelboot in der Bucht, ein weißes Segelboot auf dem Wasser in der Mittelzone, ein weiteres rotes Boot dahinter und weitere klein erscheinende Boote auf dem Meer im hintersten Bereich. Die Motivreihe führt den Blick des Betrachters in die Bildtiefe und verleiht dem Bild seine Dynamik. Betrachtet man die Mastspitzen der Boote, stellen sie ausgehend von der Bildmitte eine gegenläufige, von oben nach unten führende imaginäre Linie her. Diese Linie verläuft in der rechten Hälfte des Himmelbereichs auch auf den Raumdiagonalen und verstärkt somit die Dynamik des ersten Bewegungszuges. Diese Kombination zweier Bewegungszüge findet sich überraschenderweise in den *Lebensstufen* wieder (um 1834: Abb. 83).

Trotz dieser gemeinsamen Strukturen geht von dem *Morgen* eine deutlich andere Wirkung als von den *Lebensstufen* aus, die in seinem viel stärkeren Effekt der symmetrischen Komposition begründet liegt. Im *Morgen* wird der Mast des mittleren roten Bootes als Symmetrieachse verwendet. Die Stangen links auf dem Uferboden entsprechen den aufs Meer hinaus segelnden Booten rechts. Als linke und rechte Seitengefüge der Achse verkleinern sich beide Motivgruppen immer jeweils von der Mitte aus zu den Seiten und bilden zusammen ein bergförmiges Symmetriefüge. Hinter diesem unübersehbaren, großen Komplex, der die gesamte Szene des Bildes überdeckt, scheinen dem Betrachter sowohl die betonte Mittelachse als auch die Bewegungsdarstellung auf der Raumdiagonale zunächst verborgen. In diesem Bild verflechten sich daher eigentlich drei Kompositionsstrukturen, aber dominant ist die Symmetrie, und sie entscheidet über den Eindruck des Bildes.

In den nächsten beiden Beispielen findet sich ausschließlich die Kombination der Mittelachsenbetonung und der Bewegungsdarstellung auf der Raumdiagonale. Doch ist jeweils eine Struktur so viel stärker als die andere, dass sich diese Koexistenz kaum erkennen lässt. Im ersten Bild, der Berliner Version von *Mondaufgang am Meer* (1822: Abb. 87) sieht man im dunklen Vordergrund auf den ersten Blick nur schwerlich

einzelne Motive. Sieht man genauer hin, so dehnt sich ein Bewegungszug längs einer Raumdiagonale aus. Die großen Felsblöcke bilden von der vorderen rechten Seite bis zur Uferlinie hin eine Reihe. Diese Reihe erstreckt sich weiter über die drei Personen, die auf dem mittleren großen Felsblock sitzen, sowie über die beiden Segelschiffe auf dem Meer. Damit reicht der Bewegungszug der Motivreihe von der vordersten Zone der rechten Seite bis zur hintersten Zone der linken Seite des Bildraumes. Diese kontinuierliche Motivfolge stellt eine große, einheitliche Bewegung dar, die den Blick des Betrachters von vorne nach hinten zieht und dem Bild seine Dynamik verleiht. Demgegenüber bleibt die Mittelachsenbetonung in diesem Bild verborgen. Vor dem mittleren großen Felsblock, auf dem die Menschen sitzen, anders gesagt, auf dem die menschlichen Figuren direkt gestapelt sind, erscheinen nämlich im dunklen Vordergrund zwei weitere kleinere Blöcke. Diese drei Felsblöcke könnte man als eine *indirekte* Motivstapelung denken. Zusammen mit den darauf sitzenden Menschen stellt dann diese Felsblockstapelung eine sehr zurückhaltende Mittelachse des Bildes dar. Letztendlich beruht die stille Atmosphäre des Bildes nicht auf der statischen Struktur dieser verborgenen Mittelachsenbetonung, sondern eher auf der bewegungslosen Haltung der Figuren sowie der dunklen Farbgebung der Szene. Daher ist die Strukturkombination hier nicht vollkommen gelungen.⁶¹³

Im zweiten Bild *Fischerboote auf der Ostsee* (um 1825/26: Abb. 89) sieht man genau das Gegenteil vom Ersten. In der abendlichen Dämmerungsszene dieses Bildes erscheint in der Mitte ein Segler. Die Leute darauf holen gerade das Segel ein, weshalb der Mast isoliert vor dem leicht wolkigen Abendhimmel aufragt. Diese Mastenlinie markiert die vertikale Mittelachse des Bildes ohne die geringste Verschiebung. Darauf

⁶¹³ In Bezug auf die Komposition dieses Gemäldes *Mondaufgang am Meer* wurde ich von Karin Schrader darauf hingewiesen, dass es hier zwar keine betonte Mittelachsendarstellung, aber durchaus eine ausgeprägte Horizontale durch den gelben Lichtstreifen gäbe und somit die Kombination der Achsenbetonung und der Bewegungsdarstellung auf der Raumdiagonalen ebenso wie in den *Lebensstufen* (Abb. 83) erfolge. Da jedoch die hier in Frage stehende Raumdiagonale ausschließlich auf der *horizontalen* Raumausdehnung beruht, kann sie mit der *vertikalen* Achsenbetonung in Kontrast stehen. In dieser Hinsicht zeigt die oben erwähnte Komposition im *Mondaufgang am Meer* keine vergleichbare Ambivalenz zwischen Statik und Dynamik. Außerdem ist in diesem Bild der Meereshorizont durch den Lichtstreifen nicht durchgehend betont, das ist im Vergleich zu den Horizonten in den *Lebensstufen* sowie *Fischerboote auf der Ostsee* (Abb. 89) erkennbar.

beruht die streng statische Atmosphäre in der Szene. Links von dem Segler sieht man einen kleinen Kahn mit zwei Ruderern, rechts einen weiteren, fahrenden Segler. Vorne auf dem dunklen Meer schwimmen zwei Pricken (Fahrrinnenzeichen). Diese zwei Pricken und der rechts fahrende Segler ziehen von links vorne nach rechts hinten im Bildraum eine Diagonale. Durch diese Diagonale entsteht hier zwar Bewegung, sie unterliegt aber der Dominanz der Statik des Bildes. Also hat die Strukturkombination auch hier keinen Erfolg.

Erst kurz vor den *Lebensstufen* (um 1834: Ab. 83) wird das Gleichgewicht dieser Strukturkombination erzielt. Das Bild *Abend an der Ostsee* (1831: Abb. 88) zeigt eine nächtliche Ansicht der Ostsee, auf der unter dem hellen Mondschein einige Schiffe segeln, darunter ist in der Bildmitte schattenhaft ein großes Segelschiff in der Ferne zu ahnen. Unterhalb dieses Schiffes, d. h. im Vordergrund, befindet sich ein großer Anker, der auf dem Boden neben zwei menschlichen Figuren schräg gestellt ist. Obwohl dieses Schiff und der Anker auf der Bildfläche voneinander ein wenig entfernt sind, zeigen sie nach einer gewissen Zeit dem Bildbetrachter deutlich die Bildmittelachse – in diesem Fall geringfügig nach links verschoben. Somit entsteht in der Szene ein Anhaltspunkt, auf den einerseits der Betrachter seinen Standpunkt vor dem Bild ausrichten kann, von dem aus die Szene andererseits eine statische Wirkung erhält. Gegenüber diesem festen Anhaltspunkt stellt das Bild die Bewegung durch die zwei Segler im Mittelgrund dar. Indem diese beiden Segler auf einer den Raum schräg durchquerenden Linie, sozusagen auf der *Pseudo*-Raumdiagonale, erscheinen, entsteht im Bild ein dynamisches Moment. Dieses Moment wird auch von der sich vom rechten Bildrand ausdehnenden Sandbank sowie den einen weiten Bogen schlagenden Wolken am Himmel unterstützt. Die daraus resultierende Bewegung ist zwar verhalten, aber für die gesamte Atmosphäre des Bildes entscheidend. Schließlich schaffen die zurückhaltend betonte Mittelachse und der kaum wahrnehmbare Bewegungszug ein maßvolles Gleichgewicht. So lässt sich bereits hier eine ähnliche Koexistenz von Statik und Dynamik wie in den *Lebensstufen* ablesen, obwohl sie eine vergleichsweise schwache Wirkung ausübt.

Erst in den *Lebensstufen* (Abb. 83) entsteht das optimale Verhältnis dieser beiden gegenteiligen Elemente. Zum einen wird die Mittelachse von dem Uferboden, der Kindergruppe und dem mittlerem Schiff über die ganze Bildfläche verbunden

dargestellt. Damit sind die Betonung der Mittelachse sowie der statische Mittelpunkt der Szene festgelegt. Zum anderen konstituieren die zahlreichen Motive eine vollkommene Raumdiagonale, wodurch ein konsequenter Tiefenzug sowie ein rhythmischer Bewegungszug innerhalb des gesamten Bildraumes entstehen. Dabei werden diese beiden gegenteilig wirkenden Strukturen jedoch niemals miteinander konfrontiert, sondern harmonisiert. Dazu tragen passende, affinitive Motivverwendungen innerhalb beider Strukturen bei: Die statische Struktur enthält kleine bewegliche Momente wie die bewegten Kinderarme, die schwankende kleine Fahne, das sich nähernde Schiff mit seinem gerade eingeholten Segel und die flatternde Fahne der Mastspitze. Die dynamische Struktur dagegen zeigt stille Momente wie die auf dem Boden festgesteckten Stöcke, den mühsam gehenden Greis, die sitzende Frau, die stille Wasserfläche und die klaren Konturen der Schiffssilhouetten auf hoher See. Indem die beiden Strukturen jeweils den Charakter der anderen Struktur in eigener Gestaltung enthalten, spiegeln sie sich ineinander wider und verbinden sich somit in letzter Konsequenz. Dank dieser harmonischen Kombination wird in den *Lebensstufen* die Koexistenz von Statik und Dynamik in ihrer höchsten Intensität verwirklicht.

Durch die Vergleiche mit früheren Werken Friedrichs ist festzustellen, dass vor den *Lebensstufen* (um 1834: Abb. 83) lediglich das Bild *Abend an der Ostsee* (1831: Abb. 88) durch eine vergleichbare Bildstruktur eine ähnlich Wirkung erzielt hatte. Die Grundstruktur jedoch – die Kombination der Betonung der Bildmittelachse und der Bewegungsdarstellung auf der Raumdiagonale – lässt sich bereits in den Werken *Mondaufgang am Meer* (1822: Abb. 87) und *Fischerboote auf der Ostsee* (um 1825/26: Abb. 89) erkennen. In diesen früheren Bildern jedoch dominiert jeweils ein Element und es mangelt am Gleichgewicht der Kombination. Man kann diese Werke gleichsam als Vorübungen zu den *Lebensstufen* verstehen, in denen schließlich durch Verfeinerung und Regulierung einzelner Konstruktionen in Verbindung mit passenden Motiven diese Form eines Kompositionsschemas zu seiner Vollendung gelangte. Schließlich wird anhand der Motive und ihrer Komposition deutlich, dass es sich hier um die ausgewogene Koexistenz von Statik und Dynamik handelt. Diese Übereinstimmung von Komposition und Motiv- bzw. Szenenauswahl in den *Lebensstufen* zeichnet sich hier besonders in der Auswahl ungewöhnlich vieler Motive, vor allem der menschlichen

Figuren ab. Daher ist anzunehmen, dass sich die Koexistenz von Statik und Dynamik in der Bildkonstruktion auch auf die inhaltliche Ebene übertragen lässt.

Inhaltliche Analyse

Die bisherigen Forschungen bezüglich des Bildinhaltes der *Lebensstufen* (um 1834: Abb. 83) lassen sich in zwei Typen unterteilen. Zum einen interpretiert man dieses Bild als Lebensalter-Darstellung anhand der dargestellten menschlichen Figuren und Schiffe. Die fünf Personen werden als Friedrichs eigene enge Familie bzw. weitere Verwandte angesehen. Man identifiziert den Greis mit Barrett und Stock als den Maler selbst und versucht aus dem Bild seine Lebenssituation abzulesen. Zum anderen wird auf die politische Aussage des Werkes hingewiesen. Bei dieser Interpretation legt man Wert auf die Darstellung der schwedischen Fahne sowie der »altdeutschen« Tracht des alten Mannes. Meines Erachtens ist der erste Interpretationsansatz treffender als der zweite. Allerdings sollte die Identifikation der einzelnen Personen – den Greis, d. h. das Selbstbildnis des Künstlers ausgenommen – aus beiden Interpretationen ausgeschlossen werden. Im Folgenden wird auf die Problematik der politischen Deutung und das Problem der Identifizierung der menschlichen Figuren eingegangen werden. Erst danach wird die Lebensalter-Darstellung des Bildes zu diskutieren sein.

Die politische Interpretation beruht auf der kleinen schwedischen Fahne in der Bildmitte sowie der »altdeutschen« Tracht des Greises, die man als Tracht des »Demagogen« in der Zeit Friedrichs betrachtete. Wegen dieser Motive kann die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, dass *Die Lebensstufen* politisch nuanciert sind. Jedoch scheint es fragwürdig, den Schwerpunkt auf diese politische Aussage zu legen.

Hauptvertreter des politischen Interpretationsansatzes ist Peter Märker (1974/1976). Dem Autor zufolge ist die Bildkomposition insgesamt auf die kleine schwedische Fahne ausgerichtet, und bestimmt daher auch den Bildinhalt entscheidend. Die von den Kindern des Vordergrundes hochgehaltene schwedische Fahne sieht Märker als das »Symbol des Nordens«, also Schwedens, das mit dessen König Gustav IV. Adolf als Gegner des napoleonischen Südens und als Land der Liberalität angesehen werde. Friedrich, der ein begeisterter Patriot während der Freiheitskriege war, trete demzufolge als »Demagoge« auf und sehe seine Hoffnung durch diese Fahne repräsentiert.

Zwischen ihm und den Kindern, die den Freiheitsgedanken übernehmen würden, steht ein Mann mit Zylinder – das Kennzeichen eines »Philisters« – mit vorwurfsvollem Gesichtsausdruck. Er spiele also die Rolle eines »Verteidiger des Bestehenden«. Schließlich äußere der Künstler seinen Gedanken von der Kontinuität des bürgerlichen Freiheitskampfes durch die Darstellung der drei aufeinander folgenden Generationen, während er die trostlose politische Situation der Gegenwart bei der Restauration erkennen lasse.

Märker weist auch auf den Gegensatz zwischen dem Barrett-tragenden »Demagogen« und dem Zylinder-tragenden »Philister« im Bild *Kreidefelsen auf Rügen* (1818: Abb. 90) hin.⁶¹⁴ In diesem Bild befinden sich zwei männliche Figuren. Die eine steht am rechten Bildrand mit Barrett, sie lehnt sich an einen Baumstumpf und überschaut das Meer. Die andere kniet, den Zylinder neben sich auf der Wiese liegend, auf dem Boden kriecht an den Rand des Abgrundes und lugt vorsichtig hinüber. Laut Märker seien die karikierende Absicht der »Philister«-Darstellung und ihr Gegensatz zu der Gelassenheit des »Demagogen« nicht zu verkennen.⁶¹⁵ Der Blick des »Demagogen« werde auf das grenzenlose Meer, also die unendliche Ferne als die Zukunft schlechthin gerichtet. Hingegen würden die Augen des »Philisters« nur »das unmittelbar vor ihnen liegende« erreichen.⁶¹⁶ Sie würden also die Situation räumlich und zeitlich beschränkt erfassen. Bei den *Lebensstufen* sei der »Philister« der Mann, der in der Bildmitte steht und den Greis heranwinkt. Er wende sich als einziger aus dem Bild heraus und bemerke die Schiffsbewegung in seinem Rücken nicht. Zur Zeit der Restauration habe man in den Schiffen auf dem Meer ein Sinnbild der historischen Bewegung gesehen, und die »Demagogen« hätten diese Motive in ihrem Sinne als Metaphern einer politischen Entwicklung verwendet.⁶¹⁷ Daher nehme der Mann mit Zylinder durch sein Abwenden die geschichtliche, politische Entwicklung nicht wahr, während der alte »Demagoge« das ganze Geschehen im Auge behalte. Die hohe Wertschätzung des »Demagogen« und die einheitlich negative Bewertung des »Philisters« seien von Friedrich beabsichtigt.

⁶¹⁴ Siehe Anm. 602.

⁶¹⁵ Märker 1974, S. 125.

⁶¹⁶ Ebenda, S. 171.

⁶¹⁷ Märker 1976, S. 50; Märker 1974, S. 125.

Dieser Interpretation Märkers widerspricht Börsch-Supan (1976). Seiner Meinung nach könne ein Konflikt innerhalb der Gruppe der fünf Personen, die in diesem Bild besonders in Beziehung auf die fünf Schiffe dargestellt seien, nicht abgeleitet werden. Vielmehr sollte man die motivische Übereinstimmung zwischen diesen Menschen- und Schiffgruppen beobachten: Die drei großen Frachtschiffe würden »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«. ⁶¹⁸ Weiter begründet der Autor seine Gegenthese auf die Provenienz des Bildes und die Identifikation des dargestellten Mannes mit Zylinder. Das Gemälde stammt aus der Familie von Friedrichs Bruder Heinrich, dessen Sohn sein Patenkind war. Zudem wird vermutet, dass der Künstler dieses Bild entweder seinem Bruder oder Neffen schenkte. Über Vater und Sohn kann man sich aus dem Tagebuch einer Nichte des Malers, Lotte Sponholz, informieren:

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 führt 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 altertümlisches 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; [...]. Der einzige Sohn ist jetzt einer der reichsten Fabrikbesitzer in Pommern. ⁶¹⁹

Folglich ist die Meinung Börsch-Supans überzeugend: »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«. Auch in Hinsicht auf die

⁶¹⁸ Börsch-Supan, Helmut: Zur Deutung der Kunst Caspar David Friedrichs, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. F. 27 (1976), S.199-222, hier S. 214-215.

⁶¹⁹ Ebenda; vgl. auch Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 212.

Verbundenheit Friedrichs mit seinem Neffen,⁶²⁰ der offensichtlich ein Wohltäter war, darf man »in dem Mann mit dem Zylinder eher den Bruder oder den Neffen sehen« und sollte »eine Deutung des Bildes im Zusammenhang dieser familiären Verhältnisse suchen«. ⁶²¹ Friedrich bildete also ein Mitglied der Familie in seiner normalen, bürgerlichen Kleidung mit Zylinder ab. Dies ist bereits bei einem anderen, früheren Bild festzustellen: In seinem Aquarell *Marktplatz von Greifswald* (1818: Abb. 91) stellte Friedrich seine Verwandtschaft auf dem Marktplatz seiner Heimatstadt dar. Dabei bildete er zwei seiner Brüder mit Zylinder ab. Daher besteht keine Notwendigkeit, in dieser Gestalt lediglich aufgrund ihrer Kleidung eine negative Figur zu sehen. In Bezug auf den Gesichtsausdruck dieses Mannes mit Zylinder klingen die Urteile Märkers (»bösaartig verkniffen«)⁶²² sowie Bialostockis (»mephistophelisch«)⁶²³ übertrieben. In diesem Punkt ist Börsch-Supan zuzustimmen. Vergleicht man das Gesicht im Originalbild mit der Pauszeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts (um 1825/35: Abb. 92), so wird klar, dass der Künstler dieses Gesicht nicht bösaartig malen wollte, wenn auch eine Schwäche bei der Gesichtsdarstellung nicht geleugnet werden kann.⁶²⁴ Aus diesen Gründen kann man sagen, dass das Gegensatzschema des »Demagogen« und des »Philisters« in diesem Bild nicht überzeugt.

Neben der Deutung der schwedischen Fahne als »Symbol des Nordens«, liest Märker in ihr das Symbol eines Landes »freier Bauern« ab. Diese Assoziation wurde in der Zeit Friedrichs vor allem von Ernst Moritz Arndt (1769-1860), Dichter, politischer sowie patriotischer Publizist und Historiker, hervorgerufen. Arndt war bei seinem Aufenthalt in Schweden nachdrücklich vom Status des schwedischen Bauernstandes, der im Vergleich zur unfreien Situation der Bauern in der preußischen Gutsverfassung deutlich

⁶²⁰ Dies wurde in mehreren Briefen Friedrichs belegt. Hinz, Sigrd (hg.): *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, München 1968, S. 63-65, 72,73.

⁶²¹ Börsch-Supan 1976, S. 215.

⁶²² Märker 1974, S. 186.

⁶²³ Bialostocki, Jan: C. D. Friedrich-Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, in: *Kunstchronik* 28, H. 4, 1975, S. 117-125, hier S. 123.

⁶²⁴ Dieser Vergleich wird von Börsch-Supan nicht erwähnt. Er versucht, das nicht »bösaartig« gemeinte Gesicht Heinrich Friedrichs durch den Vergleich mit seinem Bildnis von Finelius (Zuschreibung bei Sumowski, Werner: *Caspar David Friedrich, Studien*, Wiesbaden 1970, S. 175-177) zu belegen. Börsch-Supan 1976, S. 215 und dazu siehe auch Anm. 109: Johann Christian Friedrich Finelius, *Heinrich Friedrich*, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

demokratischer war, beeindruckt. Diesbezüglich analysiert Bohrer (1962): »Die politisch relevante Folgerung aus dieser Erkenntnis wäre die Forderung nach Bauernbefreiung gewesen, die ja durchaus zum Programm der völkischen Reformatoren gehörte.«⁶²⁵ Jedoch kann man der schwedischen Fahne in den *Lebensstufen* die Bedeutung eines Schwedens »freie[r] Bauern« nicht beimessen. Hier gibt es keinen Hinweis auf eine bäuerliche Tätigkeit: Die dargestellten Personen tragen entweder eine »altdeutsche« Tracht oder normale bürgerliche Kleidung, in jedem Fall städtisch und nicht bäuerlich. Die Fischergeräte am Ufer erwecken zwar den Gedanken an die Fischerei, nicht jedoch an den Ackerbau. Die Frachtschiffe beziehen sich auf den Handel und die Kaufleute. In der schwedischen Fahne das oben genannte Symbol vom »Land freier Bauern« zu sehen, ist daher in diesem Bild nicht überzeugend.

Mit der schwedischen Fahne assoziiert man oft Friedrichs Zuneigung zu König Gustav Adolf. Bereits im *Tetschener Altar* (1807-08: Abb. 5) wird auf diese geistige Beziehung des Künstlers hingewiesen. Nach Angaben Theresias von Brühl, der endgültigen Besitzerin dieses Bildes, hat Friedrich es ursprünglich mit der Absicht begonnen, es »seinem König«, d. h. Gustav IV. Adolf von Schweden (1792-1809) zu widmen.⁶²⁶ Dieser König war sich vor allem seiner Stellung als Nachfolger von Gustav II. Adolf von Schweden (1611-1632), dem »Löwen aus dem Norden« während des Dreißigjährigen Krieges, bewusst. Er hatte sich als erbitterter Gegner Napoleons 1808 in schwierigste politische Verhältnisse manövriert, die ihm ein Jahr später die Thronentsagung abverlangten. Friedrich war damals als Pommer noch schwedischer Untertan. Daher vermutet man, dass er »offenbar, dem Herrscher durch Übersendung eines Bildes Sympathie und Bewunderung auszudrücken« vorgehabt hätte.⁶²⁷ Obwohl der Künstler selbst am Ende den Inhalt des Bildes als rein religiös und protestantisch bezeichnet hat,⁶²⁸ könnte er gleichzeitig »in ihrer religiösen Verkleidung« die politische

⁶²⁵ Bohrer 1962, S. 120.

⁶²⁶ Reitharová, Eva/Sumowski, Werner: Beiträge zu Caspar David Friedrich, in: *Pantheon* 35 (1977), S. 41-50, hier S. 43-44.

⁶²⁷ Ebenda 1977, S. 44.

⁶²⁸ in: *Journal des Luxus und der Moden*, 1809, S. 239, abgedruckt in Börsch-Supan/Jähning 1973, S. 74. Beim Bildverzeichnis Börsch-Supans wird diese Bilddeutung Friedrichs als ein Teil des Artikels von Christian August Semler abgedruckt. In der Tat aber trägt sie die Überschrift des Redakteurs Karl Bertuch, womit klar wird, dass diese Deutung vom Künstler selbst stammt.

Vorrangstellung des protestantischen Königs (Gustav Adolf) auf den katholischen Kaiser (Napoleon) geäußert haben.⁶²⁹ Eine solche politische Erwartung in Bezug auf Gustav Adolf, die religiöse Sympathie für das protestantische Reich und letztendlich die Huldigung der früheren Regierung seiner Heimat (das schwedische Pommern) scheinen aber dreißig Jahre nach dem *Tetschener Altar* (1807-08) nicht im Bild *Die Lebensstufen* (um 1834), sondern im dem kurz zuvor geschaffenen Bild *Gotische Grabkapelle* (1830: Verschollen) wiederholt worden zu sein. Das Bild wurde von einem Besucher der Dresdner Kunstaussstellung folgenderweise beschrieben:

Seit einigen Wochen sahen wir aber noch ein großes Gemälde, ein Fantasiestück ganz in seiner eigentümlichen Art, ausgestellt, [...]. Eine halbrunde gotische Grabkapelle scheint dem Grabdenkmale eines Heldenkönigs gewidmet, an dessen Sarkophag zu beiden Seiten verschiedene Trophäen, Fahnen, Waffen aufgestellt, [...]. Denn er gab selbst einer herabhängendem Ampel ein so mattes Licht, daß es kaum zureichte, die vergoldete Waffenrüstung der liegenden Statue des Königs herauszufinden. Man sagt, Friedrich habe dabei an großen Glaubenshelden Gustav Adolf gedacht. Es ist ein merkwürdiges Bild, das gewiß seine Liebhaber finden wird.⁶³⁰

Anhand dieser Beschreibung wird Friedrichs Bewunderung für »seinen König« offensichtlich. Eine Besonderheit dieses Bildes ist, dass die Grabkapelle nicht als Ruine, sondern als ein neues bzw. gut erhaltenes Denkmal dargestellt ist. Vergleicht man dies z. B. mit *Huttens Grab* (um 1823/24: Abb. 93), wird der Unterschied in der Handhabung deutlich. In der Szene befindet sich ein Mann in »altdeutscher« Tracht in einer zerstörten, gotischen Kapelle. Vor ihm liegen ein Harnisch und ein Sarkophag, auf die er seinen Blick interessiert richtet. Auf dem Postament des Harnisches und auf den Seitenfeldern des Sarkophags befinden sich die Inschrift »Hutten« und die Namen der

Vgl. Hoch, Karl-Ludwig: Der sogenannte Tetschener Altar Caspar David Friedrichs, in: *Pantheon*, v. 39 (1981), S. 322-326, bes. S. 326, Anm. 8.

⁶²⁹ De Chapeaurouge, Donat: Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs Tetschener Altar, in: *Pantheon* 39 (1981), S. 50-55, hier S. 51.

⁶³⁰ Böttiger, Carl August: Dresdner Kunstaussstellung. Landschaftsmalerei, in: *Artistisches Notizenblatt* 1830, S. 68, abgedruckt in Börsch-Supan/Jähnig 1973, S. 115.

Befreiungskrieger und Kritiker der Restauration.⁶³¹ Vermutlich entstand das Bild als Erinnerung an den 300. Todestag Huttens und ist zugleich eine Erinnerung an die Helden der Befreiungskriege, die als geistige Nachfahren Ulrich von Huttens angesprochen sind und doch in den Zeiten der politischen Stabilität langsam in Vergessenheit zu geraten drohten.⁶³² Demgegenüber stellte Friedrich in dem verschollenen Bild der Grabkapelle des Königs Gustav Adolf wohl einen idealen und beinahe jenseitigen Zustand dar. Böttigers zeitgenössische Beschreibung zeigt die Kapelle als isolierten Raum ohne Bezug zur Gesellschaft der damaligen Zeit. Hier tritt kein Besucher oder Bewohner auf, der den geschichtlichen Held, d. h. Gustav Adolf an die Zeitgenossen vermitteln kann. Obwohl Friedrich seinen Zeitgenossen gegenüber das Vergessen Gustav Adolfs beklagte, versuchte er hier nicht, dieses Gefühl bildnerisch zu gestalten. Letztlich scheint der König nur noch im Herzen des Künstlers zu existieren. So trägt Friedrich in dem Bild *Gotische Grabkapelle* (1830) seine langjährige innige Verbundenheit mit diesem König gleichsam zu Grabe, bestattet sie in der Darstellung der ruinösen Kapelle, wenn auch in einer durchaus heiteren, lichten Atmosphäre. Damit hat er meines Erachtens mit dieser Thematik weitgehend abgeschlossen, so dass sie für seine weiteren Werke keine große Bedeutung mehr hat. Die kleine schwedische Fahne in den *Lebensstufen* (um 1834: Abb. 83) könnte zwar durchaus seine anhaltende Verehrung für Gustav Adolf zeigen, allerdings entspräche ihre geringe Größe in diesem Fall auch ihrer Bedeutung.

Hinsichtlich der Fahne bleibt festzuhalten, dass sie – wie bereits Eimer (1974) konstatiert – zum Entstehungszeitpunkt des Gemäldes »bereits historisch« war.⁶³³ Daher dürfte sie nicht nur symbolisch für das alte Schweden, sondern auch für die Vergangenheit und vor allem für die Kindheit des Künstlers stehen. Darauf wird auch dadurch verwiesen, dass sich gerade die Kinder in diesem Bild unmittelbar mit der Fahne verbinden. Diese Kinder werden dem Greis von dem Mann mit Zylinder gezeigt. Und dieser Greis als Personifikation des Künstlers nähert sich ihnen, als ob er seiner

⁶³¹ Ulrich von Hutten (1488-1523) war Reichsritter, Humanist und Unterstützer der Reformation. Die andere Inschriften lauten: »Jahn 1813«, »Arndt 1813«, Stein 1813«, »Görres 1821«, »D... 1821« und »F. Scharnhorst«. Siehe Börsch-Supan/Jähnig 1973, Kat. 316, S. 389.

⁶³² Auch Börsch-Supan meint: »Das Bild ist ein Denkmal für Ulrich von Hutten, spielt zugleich aber auch auf die politische Situation der Gegenwart an«. Ebenda.

⁶³³ Eimer 1974, S. 76.

Hoffnung Ausdruck geben möchte, dass seine Kindheit von den nachfolgenden Generationen wiederholt werde. Bedenkt man diese Darstellung der Generationsfolge und dem oben festgestellten, wenig politischen Symbolgehalt der schwedischen Fahne, so wäre es überzeugender anzunehmen, dass diese kleine Fahne eher ein wichtiger Hinweis auf den zyklischen Gedanken ist und dadurch die Lebensalter-Interpretation des Bildes unterstützt.

Problematischer als die politische Deutung der *Lebensstufen* (um 1834: Abb. 83) ist die Identifizierung der menschlichen Figuren. Die Selbstdarstellung des Künstlers in der Greisengestalt ist zwar anhand des Vergleichswerkes gesichert,⁶³⁴ jedoch sind die anderen Gestalten in höchstem Maße anonymisiert dargestellt. Dennoch wurde immer wieder versucht, die Bildfiguren als Verwandte Friedrichs zu identifizieren. Was den Jungen in der Mitte betrifft, so ist aufgrund der schwedischen Fahne zu vermuten, dass sein Name »Gustav Adolf« ist. Daher liegt der Gedanke nahe, verständlich, dass der Junge der Sohn des Künstlers ist. Im Jahre 1834 war aber dieser Sohn Gustav Adolf, der im Dezember 1824 geboren wurde, bereits neun oder zehn Jahre alt. Der dargestellte Junge wirkt für dieses Alter zu klein und zu jung. Diese Beobachtung gilt auch für die Identifizierung des daneben knienden Mädchens als Friedrichs zweite Tochter Agnes Adelheid. Sie wurde bereits im September 1823 geboren.⁶³⁵ Also sind die beiden Kinderfiguren keine Porträtdarstellungen der Kinder des Künstlers, sondern könnten eher eine Wiedergabe aus der Erinnerung ihres Vaters sein.

Ähnlich dem kleinen Mädchen erscheint eine Frau als Profilfigur, nämlich ohne deutliche Gesichtszüge. Man sieht sie als Emma, die 1819 geborene, erste Tochter des Künstlers an, während auch eine andere Möglichkeit, in ihr Caroline, Frau des Künstlers zu sehen, nicht gänzlich ausgeschlossen wird.⁶³⁶ Der Mann im Zylinder könnte Heinrich Friedrich, ein Neffe und Patenkind des Künstlers sein. Somit würden in diesem Bild ein Neffe und drei Kinder des Künstlers vor dem Künstler selbst erscheinen. Anhand dieser Identifikation deutet Börsch-Supan diese Szene so, dass der Neffe seinem Onkel die

⁶³⁴ Siehe Anm. 586, 587.

⁶³⁵ Siehe Anm. 588.

⁶³⁶ Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 411, S. 438.
Inhaltliche Analyse

gesicherte Zukunft der Kinder verspreche.⁶³⁷ Folgt man dieser Deutung, so kann hier nicht von der Sorge um Caroline die Rede sein, die sich nach dem Tod des Künstlers weiter um ihren Lebensunterhalt und den ihrer Kinder kümmern muss. Solch eine fehlende Sorge um seine Frau ist bei Friedrich unvorstellbar, wenn man sich an seine liebevolle Briefe oder Bilder von ihr erinnert.⁶³⁸ Auch dem Neffen gegenüber erscheint ein solches Konzept eher ungebührlich, so, als ob ihm der Künstler dieses Versprechen abringen würde. Was das Gesicht dieses Mannes mit Zylinder betrifft, so ist schwer zu erkennen, ob es dem von Finelius porträtierten Heinrich Friedrich ähnelt.⁶³⁹ Außerdem ist zu bezweifeln, dass der Künstler ein Hauptelement seiner Bildaussage ausgerechnet mittels der von Ihm wenig beherrschten Figurendarstellung ausdrücken wollte. Friedrich gestand schon zu Beginn seiner Karriere, dass Figuren eigentlich nicht seine Sache waren.⁶⁴⁰ »Figuren« würden in diesem Fall sowohl eine Ganzkörperdarstellung als auch einen Gesichtsausdruck enthalten. Daher muss man vorsichtig sein und darf keinesfalls eine konkrete Persönlichkeit mit einer bestimmten Bedeutung erwarten, wenn bei Friedrich eine Figur mit oder auch ohne Gesicht auftaucht. Letztlich wird bei keiner Figur – außer dem Künstler selbst als Rückenfigur als seltene Ausnahme – eine Rechtfertigung zur Identifikation gegeben. Vermutlich gab es für die einzelnen Figuren ein konkretes Modell, seien es die Kinder, sei es der Neffe Friedrichs. Insgesamt stellen sie aber keine konkreten Personen dar, die man rein biographisch interpretieren könnte.

Wen oder was sollte man aber dann in dieser Menschengruppe sehen? Ohne die fragwürdige, komplizierte Identifikation kann man zwei Kinder, zwei Erwachsene und einen alten Mann als eine aus drei Generationen bestehende Familie – Kinder, Eltern und Großvater – assoziieren.⁶⁴¹ Friedrich versuchte aber meines Erachtens nicht, seine

⁶³⁷ Ebenda.

⁶³⁸ Bezüglich der Briefe s. Hinz 1968, S. 49-50; Ohara, Mayumi: *Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über Caspar David Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände*, Diss., Berlin 1983, S. 319-322. Als Bilder von Caroline bzw. von ihr und dem Künstler kann man folgende Beispiele anführen: Caspar David Friedrich, *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21); *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60); *Auf dem Segler* (1818), Staatliche Eremitage, St. Petersburg; *Kreidefelsen auf Rügen* (um 1818: Abb. 90).

⁶³⁹ Siehe Anm. 621.

⁶⁴⁰ Dies schrieb Friedrich in einem Brief an seinen Bruder. Hinz 1968, S. 27.

⁶⁴¹ Dieselbe Interpretation sieht man bei Gradmann und Emmrich. Gradmann 1962, S. 111; Emmrich, Irma: *Caspar David Friedrich*, Weimar 1964, S. 89.

eigene Familie darzustellen, sondern allgemein drei Generationen jener Familie, zu deren ältester Stufe er selbst gehört. Die folgenden Ausführungen werden aufzeigen, dass Friedrich hier einen neuen Ausdruck für sich, d. h. für seinen Lebensabend kreiert hat.

In den Interpretationen der *Lebensstufen* (um 1834; Abb. 83) als Lebensalter-Darstellung wird stets auf die Übereinstimmung der fünf Personen mit den fünf Schiffen hingewiesen, wobei die einzelnen Schiffe jeder Person entsprechend eine andere Generation widerspiegeln sollen. Die Segelboote im Vordergrund sind seeuntüchtig d.h. eher für Ufergewässer geeignet, daher entsprechen sie den Kindern, also der jungen Generation. Die Segelschiffe im Hintergrund erfüllen ihre Funktion der Seefahrt, passen daher zu den beiden Erwachsenen der reifen Generation.⁶⁴² Das große Segelschiff in der Mitte kehrt von seiner Fahrt zurück und holt die Segel ein, wie ein alter Mann am Lebensabend. Es entspricht so der alten Generation. Zudem sieht man auf dem vorderen Uferboden ein umgefallenes Boot, dessen Aussehen an einen Sarg denken lässt. So verbindet es sich mit dem Todesgedanken.⁶⁴³ Diese Korrespondenz von Menschen und Schiffen ist neu in den zyklischen Bildern Friedrichs, während sich einzelne Zyklusdarstellungen von Menschen und Schiffen bereits zuvor in seinem Œuvre finden. Diese früheren Zyklen bilden daher auch die Grundlage für die folgende Untersuchung der unterschiedlichen Motivgruppen in den *Lebensstufen*.

Friedrich beschäftigte sich in einem Zeitraum von mehr als 30 Jahren immer wieder mit zyklischen Darstellungen der Landschaft. Als Lebensalter-Zyklus mit Menschen gibt es den sog. Zyklus Ehlers (1803: Abb. 94), den Zyklus Schubert (1807) sowie den Hamburger Zyklus (1826: Abb. 95). Der Zyklus Ehlers ist lange nur durch Fotos überliefert worden. Erst kürzlich wurde er wiederentdeckt und durch das Berliner Kupferstich-Kabinett erworben.⁶⁴⁴ Der Zyklus Schubert ist heute verschollen und nur

⁶⁴² Bedenkt man die Anordnung der beiden Segelschiffe, die im Hintergrund nebeneinander dargestellt sind, liegt es nahe, den Mann mit Zylinder und die sitzende Frau im Vordergrund als Paar (Ehepaar und Eltern) anzusehen.

⁶⁴³ Vgl. u. a. Gradmann 1962, S. 111; Börsch-Supan/Jähmig 1973, Kat. 411, S. 438; Schmied 1992, S. 31, 124.

⁶⁴⁴ Dieser Sepiazzyklus wird nach seinem früheren Besitzer Prof. Ehlers in der Forschung als »Zyklus Ehlers« betitelt. Im Folgenden werde ich dieser Gewohnheit folgen.

literarisch überliefert.⁶⁴⁵ Der Hamburger Zyklus befindet sich in der Hamburger Kunsthalle. Diese drei Zyklen sind Jahreszeiten-Tageszeiten-Lebensalterzyklen. Der Zyklus Ehlers besteht aus vier Blättern, die jeweils nach den dargestellten Jahreszeiten benannt sind. Das einzelne Blatt wird von Suse Barth (1971) so treffend beschrieben, dass es hier zitiert werden soll:

Junge Bäume im Vordergrund, unter denen Kinder mit Lämmern spielen, von nahen Hügeln abgeschirmt, zeigen den Frühling. Im Sommer öffnet sich ein weites Tal, eine hohe Pappel und eine Laube mit einem liebenden Paar rechts ziehen den Blick im Vordergrund auf sich. In der Ferne wird das Tal mit einem hohen Berg geschlossen. Im Herbst erstreckt sich eine weite hügelige Landschaft mit einem alten Baum und einem Hünenstein vor dem fernen und steilen Schneegebirge, kein Mensch ist zu sehen. Der Winter zeigt wie der spätere Winter des Hamburger Zyklus von 1826, Klosterruine, Friedhof, einen dünnen Baum und die zwei Wanderer im Kirchhof vor dem Meer. [...].⁶⁴⁶

So erscheinen in diesem Zyklus Landschaft und Menschen. Es handelt sich um vier Jahreszeiten und eventuell auch vier Tageszeiten. In ihrer Beschreibung bemerkt Barth, dass verschiedene Bäume für jede Jahreszeit verwendet werden und der Charakter des jeweiligen Baumes das Typische der Jahreszeit symbolisieren soll: Die blühenden Obstbäume stehen für den *Frühling* und verheißen das Fruchtttragen (Abb. 94-I), die Pappeln stehen für den *Sommer* und streben himmelwärts (Abb. 94-II), die Eichen stehen für den *Herbst* und zeigen das Fest-Gewachsene (Abb. 94-III). Auf diese Weise kann man die kahlen, gebrochenen Bäume im *Winter* – obwohl sie von Barth nicht erwähnt werden – so deuten, dass sie die Not und den Verfall kurz vor der Jahreswende

⁶⁴⁵ Nach der bekannten Beschreibung und Interpretation dieses Zyklus von Gotthilf Heinrich Schubert nenne ich ihn im Folgenden wie im Text den »Zyklus Schubert«.

⁶⁴⁶ Barth, Suse: *Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert. Ikonographische Studien*, Diss., Bamberg 1971, S. 90-91.

suggerieren (Abb. 94-IV).⁶⁴⁷ Der zweite wichtige Aspekt dieses Zyklus ist die Entfaltung der Landschaft selbst:

Im Frühling beschränkt ein naher Hügel die Sicht, die Landschaft ist eng und idyllisch, alle Motive finden sich im Vordergrund. Im Sommer dagegen eröffnet sich dem Blick eine weite sanfte Hügellandschaft, [...], Nähe und Ferne gehen ineinander über, ohne endlos zu werden, der Berg im Hintergrund schließt sanft die Szene. Im Herbst wird der Blick nicht durch ein sanftes Tal in den Hintergrund gezogen, sondern Vorder- und Mittelgrund staffeln sich in Breite und Tiefe unvermittelt, so daß der Blick viel überschauend schweift. Das schroffe Schneegebirge in der Ferne steigt wie eine Vorahnung auf und wird zum Zielpunkt.⁶⁴⁸

Die Landschaft wird vom Frühling zum Herbst zunehmend weiter und geräumiger. Dabei ist die Erweiterung des Abstandes von der Nähe zur Ferne unübersehbar. Nach Barth spiegele diese Landschaft »in der sinnvollen Entwicklung die ›Charaktere‹ der verschiedenen Jahreszeiten«. ⁶⁴⁹ So würden die Charaktere der Jahreszeiten durch die Darstellung der Bäume und der Landschaft verdeutlicht und verstärkt. Damit würden sie sich auch unmittelbar mit dem menschlichen Lebensaltermotiv verbinden. Die »Staffage«-Figuren im *Frühling* (Abb. 94-I), *Sommer* (Abb. 94-II) und *Winter* (Abb. 94-IV) würden nicht nur durch ihr Alter, sondern auch durch ihre Taten, sich zu freuen, sich zu lieben und einsam zu sinnen, ihren Lebensaltercharakter zeigen. Obwohl es im *Herbst* (Abb. 94-III) keine menschliche Staffage gibt, veranschauliche die Landschaft eine Phase des erwachsenen Menschen, und zwar nicht nur physisch, sondern auch psychisch: »Weite« und »Ferne« in der Herbstlandschaft würden zu Symbolen von »Erfahrung« und »Reife«, und die in der Ferne aufragenden Schneegebirge würden die

⁶⁴⁷ Barth nimmt an, dass der *Winter* dieses Zyklus verschollen ist und durch eine andere Fassung von 1808 ersetzt wurde. Wegen dieser späteren Datierung schließt sie ihn von ihrer Bildanalyse aus. Demgegenüber vermutet Börsch-Supan eine gleichzeitige Entstehung aller Blätter. Mit dieser Vermutung stimme auch ich überein. Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 103-106, S. 275.

⁶⁴⁸ Barth 1971, S. 91. Hier erwähnt die Autorin auch nicht das Blatt *Winter*.

⁶⁴⁹ Ebenda.

kalte Einsamkeit des nahenden Alters symbolisieren.⁶⁵⁰ Dieses Konzept der integrierten Darstellung von mehrfachen Zyklen wurde in anderen späteren Zyklen konsequent durchgeführt und entfaltet.

Der zweite Zyklus, der Zyklus Schubert, der als eine Variante des Zyklus Ehlers angesehen werden kann, wird 1807 im »Journal des Luxus und der Moden« ein Jahreszeiten-Tageszeiten-Lebensalter-Zyklus genannt.⁶⁵¹ Der Aufsatz des Naturforschers und Philosophen Gotthilf Heinrich Schubert (1780-1860) und die Erwähnung der Malerin Louise Seidler (1786-1866) beziehen sich höchstwahrscheinlich auf diesen Zyklus.⁶⁵² In seinem Aufsatz »Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft« (1808)⁶⁵³ beschreibt Schubert diesen vierteiligen Zyklus ausführlich. Dabei seien keine wesentlichen Unterschiede bei *Frühling*, *Sommer* und *Winter* zum Zyklus Ehlers zu erkennen. Demgegenüber scheine sich die Landschaft im *Herbst* durch die Darstellung einer Stadt, eines Stroms mit Schiffen und eines Adlers am Himmel von der des Zyklus Ehlers zu unterscheiden.⁶⁵⁴ Schubert achtet jeweils auf die Darstellung des Wassers in den vier Blättern und interpretiert sie als Symbol des Lebens – gleich der Entfaltung der Landschaft. Indem sich das Wasser vom Quell im *Frühling* zum Fluss im *Sommer*, vom Strom im *Herbst* zum Meer im *Winter* verwandelt, entspreche es den einzelnen Stationen des menschlichen Lebens. Ebenso wie das Wasser betrachtet Schubert das Licht als Leitmotiv der Bildaussage. Die Kinder im Frühlingsmorgen strecken ihre Arme der Sonne entgegen. Hier werde also die

⁶⁵⁰ Barth 1971, S. 92. Diese »rein anschauliche Interpretation des Zyklus« wird durch die Tagebuchnotiz Friedrichs aus dem Jahr 1803 bestätigt. Caspar David Friedrich, Tagebuch 1803, abgedruckt in Aubert, Andreas: C. D. Friedrich, in: *Kunst und Künstler* III, 1905, S. 203-204.

⁶⁵¹ Der Artikel wurde wohl von Carl August Böttiger geschrieben. Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 68, 294. Im Gegensatz dazu ist in den zeitgenössischen Quellen kein Kommentar zum Zyklus Ehlers vorhanden.

⁶⁵² Louise Seidler erwähnt einen Zyklus, den sie um 1810 im Atelier Friedrichs gesehen hatte. Seidler, Louise: *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler*, hg. v. Hermann Uhde, Berlin 1922 (Neue Ausgabe, zuerst 1874), S. 42.

⁶⁵³ Schubert, Gotthilf Heinrich: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden 1808, S. 301-309. Abgedruckt von Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 70-71.

⁶⁵⁴ Obwohl man in dem Blatt *Herbst* des Zyklus Ehlers einige Stadt- oder Dorfgebäude im rechten Mittelgrund sieht, passen sie nicht zur Beschreibung Schuberts als »eine große Stadt«, die »das wüste Geräusch« verursacht. Daher musste sich die Szene seit dem ersten Zyklus abgewandelt haben. Auch die Szene vom Sommer könnte durch die »einzelne[n] Hütten« jenseits des Flusses anders als die des Berliners gewesen sein. Siehe Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 71, Anm. 3 von Schubert.

Sehnsucht nach dem Licht dargestellt. An einem Sommertag scheine die Sonne am Scheitelpunkt des Himmels. Für die Jugend darunter scheint alles Sehnen sein Ziel gefunden zu haben. Die reifen Erwachsenen würden jedoch im Herbstabend ahnen, dass man sich eigentlich nach dem ewigen Licht sehnt. Dessen Abglanz bleibe nur noch in den unerreichbaren Bergen, da das ewige Licht nicht von dieser Erde, sondern aus dem fernen Land stammt. Im kleinen Stück Blau des Himmels, das über dem Alter in der Winternacht leuchtet, könne man diese Sehnsucht verheißungsvoll erahnen. So sieht Schubert in der Darstellung des Lichtes mehr als seine Bedeutung zu den verschiedenen Jahres- oder Tageszeiten. Das Licht beziehe sich auf das ewige Licht, d. h. die christliche Religion. Diese Art der Interpretation stimmt mit der Tagebuchnotiz des Künstlers bezüglich des Zyklus Ehlers (1803: Abb. 94) überein.⁶⁵⁵ Die Religiosität des christlichen Glaubens wurde im nächsten Hamburger Zyklus durch das letzten Blatt mit den Engeln verdeutlicht.

Im dritten, dem Hamburger Zyklus aus dem Jahr 1826 kann man eine Erweiterung und Überarbeitung der früheren Zyklen erkennen.⁶⁵⁶ Die Besonderheit dieses Zyklus besteht darin, dass »die vier Lebensalter durch Stadien des Daseins vor der Geburt und nach dem Tod erweitert«⁶⁵⁷ und insgesamt in sieben Blättern zusammengefasst wurden. Auf dem ersten Blatt sieht man ein unendliches Meer mit Schaumkronen auf den Wellen, dahinter geht die Sonne auf.⁶⁵⁸ In den vier eigentlichen Lebensalterblättern tauchen teils schon früher dargestellte Motive auf, teils sind in ihnen neue Erfindungen enthalten.

⁶⁵⁵ In dieser Notiz erkennt Friedrich in der Frühlingsszene die Gottheit und drückt sie mit diesem Gleichnis aus. Siehe Aubert 1905, S. 203, Vgl. Barth 1971, S. 92-93.

⁶⁵⁶ Die Hamburger Kunsthalle besitzt einen vollständigen Zyklus von sieben Blättern, deren Zusammengehörigkeit durch Erika Platte (1961) bestätigt worden ist. Unterschiede des Zeichenstils bei *Herbst*, *Winter*, *Der Tod (Skelette in der Tropfsteinhöhle)* und *Engel in Anbetung* sowie in einer Werkzeichnung zur Komposition von Winter sprechen dafür, dass der Zyklus von 1826 mit Blättern einer Neufassung von 1834 vermischt worden ist. Börsch-Supan/Jähmig 1973, Kat. 338-344, S. 402-403; Kat. 431-434, S. 449-451. Platte, Erika: *Caspar David Friedrich. Die Jahreszeiten*, Werkmonographien zur bildenden Kunst, Stuttgart 1961. Börsch-Supan zufolge ist zwischen den oben genannten Blättern des Zyklus von 1826 und den ergänzten Blättern von 1834 keine große Veränderung erkennbar. Daher behandle ich bei der folgenden Analyse der Szenendarstellung diese sieben Blätter der Hamburger Kunsthalle als den kompletten Zyklus von 1826.

⁶⁵⁷ Börsch-Supan/Jähmig 1973, S. 402.

⁶⁵⁸ Caspar David Friedrich, *Meer mit aufgehender Sonne* aus dem Hamburger Zyklus (1826), Sepia, Bleistift, Hamburg, Kunsthalle.

Auf dem sechsten Blatt sind zwei Skelette in einer Tropfsteinhöhle liegend dargestellt.⁶⁵⁹ Auf dem letzten Blatt erscheinen zwei Engel über Wolken, die in einer mit Licht gefüllten Atmosphäre beten.⁶⁶⁰ Laut Barth wird damit anschaulich, dass sich das zu Anfang gegenständliche Licht am Ende in das ewige Licht verwandele, und in diesen »christlichen-kosmischen Kreislauf« das Menschenleben »völlig eingebunden« sei.⁶⁶¹

Konzentriert man sich auf die vier Lebensalterblätter, so sieht man zuerst im *Frühling* (Abb. 95-I) zwei nach Schmetterlingen haschende Kinder. Die sie umgebende idyllische und enge Wiesenlandschaft wird von einem sanften Hügel abgeschlossen und ähnelt der Landschaft im Zyklus Ehlers (Abb. 94-I). Im *Sommer* (Abb. 95-II) befindet sich ein Liebespaar unter Pappeln und Birken in der Mitte des Vordergrundes. Wegen dieser Bäume ist die Szene im Vergleich zur früheren Szene (Abb. 94-II) weniger übersichtlich geworden. Hinter den Bäumen erstreckt sich eine weite, kultivierte Landschaft, die von einem Fluss durchzogen und von fernen Hügeln gesäumt ist. Die Szene im *Herbst* (Abb. 95-III) ist neu: Schroff und unwegsam ragt ein dunkler Berg im Vordergrund auf. Rechts auf einem schmalen Gebirgspfad befinden sich eine Frau und ein Mann in Soldatenuniform. Neben ihnen stehen ein Obelisk mit zwei Heldenstatuen sowie ein Sarkophag. Der Mann richtet seinen Schritt nach einer großen Stadt mit Türmen und Kuppeln. Der große Strom zieht an dieser Stadt vorbei und hohe Gebirge drängen sich hinter ihr. Demgegenüber wendet sich die Frau dem Berg zu. Auf dessen hohem Gipfel steht ein Kreuz. Das Sonnenlicht überstrahlt nicht mehr die gesamte Landschaft, sondern beleuchtet nur noch die hohen Gipfel des Berges und die ferne Stadt. Im *Winter* (Abb. 95-IV) erscheint wieder eine dem Zyklus Ehlers ähnliche Szene. Es ist eine Kirchenruine am Meer. Durch deren Chorfenster fällt der Mondschein auf zwei Greise herab. Die beiden sitzen nachdenklich an einem ausgehobenen Grab.

⁶⁵⁹ Caspar David Friedrich, *Der Tod* (1826), Sepia, Bleistift, verschollen (Dieses Blatt entspricht: *Skelette in der Tropfsteinhöhle* aus dem Hamburger Zyklus [1834], Sepia, Bleistift, Hamburg, Kunsthalle).

⁶⁶⁰ Caspar David Friedrich, *Engel in Anbetung* (1826), Sepia, Bleistift, verschollen (Dieses Blatt entspricht: *Engel in Anbetung* aus dem Hamburger Zyklus [1834], Sepia, Bleistift, Hamburger Kunsthalle).

⁶⁶¹ Barth 1971, S. 97. Vgl. auch Platte 1961.

Rechts daneben ergänzen die geborstenen kahlen Bäume das dunkle, düstere Grundstück des Kirchhofes.

Die Einschätzung und Bewertung der Zyklen Friedrichs muss im zeitgenössischen Kontext erfolgen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts findet sich innerhalb der deutschen Kunst als parallele zyklische Darstellung eines abstrakten Themas vor allem der Tageszeiten-Zyklus Philipp Otto Runge (1778-1810).⁶⁶² Auch das Thema der Jahreszeiten-Lebensalter-Analogie war schon verbreitet, wie man anhand der Zyklen von Daniel Chodowiecki (1726-1801)⁶⁶³ oder Bertel Thorvaldsen (1770-1844)⁶⁶⁴ feststellen kann. Auf dem ersten Blick sind jedoch die Unterschiede zwischen jenen vorangegangenen Zyklen und den Zyklen Friedrichs deutlich. In Runge's Zyklus erscheinen in allen vier Blättern ausschließlich weibliche und kindliche Personifikationen in arabeskenartigen Naturdarstellungen. Man sieht hier keine Verbindung zwischen Tageszeiten und menschlichem Lebensalter. Bei Chodowiecki spielt das Lebensalter die Hauptrolle. Dabei ist eine Verflechtung mit der natürlichen Umgebung erkennbar, so wie im letzten Blatt des Zyklus der Baum im Hintergrund seine Blätter fallen lässt (Abb. 96-I und 96-II). Beide Zyklen behandeln ein Hauptthema, bei dem zugleich die figürliche Darstellung vor der Natürlichen bevorzugt wird. Im Vergleich dazu wird deutlich, wie Friedrich in seinen Zyklen mehrere Themen verbindet, und darüber hinaus in der Darstellung wesentlichen Wert auf die Landschaft legt. Das in seinen Zyklen wiedergegebene Verhältnis zwischen Landschaft und Figuren erinnert an die *Vier Jahreszeiten* (1660/64: Abb. 97-I und 97-II) von Nicolas Poussin (1594-1665). In Poussins Zyklus erscheinen vier aus dem alten Testament ausgewählte Szenen in Landschaftsdarstellungen. Jede Szene entspricht einer der Jahreszeit entsprechenden menschlichen Tätigkeit wie Begegnung von Boas mit Rut beim Ährenauflesen unter der Mittagssonne im Sommer sowie Rückkehr mit Trauben aus

⁶⁶² Philipp Otto Runge, *Die vier Tageszeiten* (1805), Kupferstich und Radierung (vier Blätter), Hamburger Kunsthalle.

⁶⁶³ Daniel Chodowiecki, *Der Lebenslauf* (1793), Radierung (acht Blätter), Staatliche Graphische Sammlung, München.

⁶⁶⁴ Bertel Thorvaldsen, *Jahreszeiten-Lebensalter-Tondi* (1836), Marmor (4 Medaillons), Thorvaldsenmuseum, Kopenhagen. In Thorvaldsens Tondi werden jeweils Menschen mit attributiven Kennzeichen der Jahreszeit dargestellt. Meines Erachtens ist jedoch im Hinblick auf den grundlegenden Unterschied zwischen den Genres – die Bildhauerei ist per se figürlicher als die Malerei – ein eingehender Vergleich mit den Zyklen Friedrichs nicht gewinnbringend.

dem Land Kanaan am Spätnachmittag im Herbst, wodurch symbolische Lebensphasen des Menschen den vier Jahreszeiten angepasst werden.⁶⁶⁵ Hier sind also Jahreszeiten, Tageszeiten sowie *Lebensphasen* kombiniert dargestellt, obwohl das *Lebensalter* der auftretenden Figuren nicht den Jahreszeiten entspricht. Der Vergleich macht die Neuartigkeit in den Zyklen Friedrichs deutlich, insofern, dass Jahres/Tageszeiten-Landschaften mit Lebensalter-Figuren vollständig ausgebildet werden⁶⁶⁶ und den Figuren ausschließlich dem Lebensalter entsprechende allegorische Tätigkeiten verliehen werden.⁶⁶⁷ Zudem ist es wichtig, dass sich bei Friedrich solche menschlichen Tätigkeiten stets in einer dominierenden Landschaft entfalten. Daher sind seine Zyklen quasi Jahres-Tageszeiten-Landschaften zu nennen. Die Natur spiegelt hier das menschliche, geistige Leben wieder; die figürliche Wiedergabe ist zwar bedeutsam, aber eher sekundär und dient zur Verdeutlichung und Identifizierung seitens des Betrachters. Diese zu seiner Zeit einzigartige komplexe Verflechtung von Jahreszeiten, Tageszeiten und Lebensalter, macht ebenso wie die neue Darstellung des äußerlichen wie innerlichen Lebensalters des Menschen die Lebensalter-Landschaft-Zyklen Friedrichs zu den Interessantesten des 19. Jahrhunderts.

Nun sollte man das Bild *Die Lebensstufen* (um 1834: Abb. 83) im Hinblick auf die Bedeutung der vorangegangenen Lebensalter-Zyklen Friedrichs betrachten. Der Hintergrund der Szene, das Meer, ist mit dem jener Darstellungen des Winters bzw. des Abends/des Greisenalters identisch. Auch das Motiv des Mondes haben sie gemeinsam. Allerdings ist der Mond in vorangegangenen Zyklen immer voll und nicht wie hier eine Sichel. Weiter erscheint diese Mondsichel hier bei Abenddämmerung. Der gesamte Himmel wird vom goldenen Glanz der Sonne beleuchtet, während in früheren Winter-

⁶⁶⁵ In Poussins Zyklus ist im *Frühling* am Frühmorgen die natürliche Regeneration mit Adam und Eva dargestellt, im *Winter* katastrophales Unwetter in dunkler Abenddämmerung als Sintflutscene. Der oben erwähnte Typus der Jahreszeiten-Lebensalter-Analogie, d.h. die Darstellung der Jahreszeiten durch passende Gegenstände und menschliche Tätigkeiten, stammt aus der traditionellen Jahreszeiten-Ikonographie, auf die man die antiken Jahreszeiten-Gottheiten angewandt hatte. Dies wurde in Handbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts (z. B. Cesare Ripa: *Iconologia*, Rom 1603) ausführlich erklärt und wirkte bis zum Ende des 19. Jahrhundert.

⁶⁶⁶ Barth 1971, S. 69-70.

⁶⁶⁷ Laut Barth sind Friedrichs Personen »bei Tätigkeiten gezeigt, die bedeutungsvoll und exemplarisch für die jeweiligen Lebensphasen sind«. Ebenda, S. 80.

Bildern allein der Vollmond im dunklen Himmel leuchtet, so dass Figuren ihre Schatten werfen. Auch die Schiffe am Meer wurden bisher nicht betrachtet. Die fünf menschlichen Figuren am Ufer entsprechen drei von vier Altersstufen, die in den vorangegangenen Zyklen getrennt gezeigt sind, nämlich Kindheit, Erwachsenenalter und Greisenalter. In diesen drei Altersstufen erscheinen die ersten zwei Stufen als Paar, nur das Greisenalter wird von der Figur eines einzelnen alten Mannes repräsentiert. Er ist von allen Figuren am größten im Bild, und dem Betrachter am nächsten. Die Darstellung der Kinder ähnelt der im *Frühling* vom Hamburger Zyklus (Abb. 95-I) am meisten. Ihr Spielverhalten mit den erhobenen Armen entspricht dem jener nach Schmetterlingen haschenden Kinder. Weiter steht ihre Anordnung, genau unterhalb des mittleren Schiffs jenen Kindern des *Frühlings* nahe, die am Baum platziert sind. Dieser noch nicht belaubte Baum über den Kindern formt ein ungefähr gleichschenkliges Dreieck ebenso wie das Schiff in den *Lebensstufen*. Im Unterschied zu den Kindern haben der Mann mit Zylinder und die sitzende Frau in den vorangegangenen Zyklen kein treffendes Vorbild. Vergleicht man sie jedoch mit den Figuren im *Herbst* des Hamburger Zyklus (Abb. 95-III), so muss man sie als ein Paar betrachten. Ihre Platzierung und ihr Verhältnis zu den Kindern bestätigen, wie bereits oben erwähnt, dass sie als Ehepaar und Eltern dargestellt sind. Der Greis mit Barett und Stock unterscheidet sich von allen vorangegangenen Zyklen, indem er schreitend anstatt sitzend dargestellt ist. An seinem langen Mantel und am Stock in der rechten Hand, der an eine Schaufel erinnert, erkennt man die gemeinsame Motivik mit früheren Winterdarstellungen. Außerdem gilt die hier kombinierte Bekleidung des Greises, nämlich der lange Mantel und das Barett, nicht nur als Winterkleidung, sondern auch als eine »altdeutsche« Tracht. Diese Bekleidung macht den Unterschied zu den anderen Figuren Friedrichs im Erwachsenen- und Greisenalter klarer. Demgegenüber ist zwischen den Kindern und ihren »Eltern«, die gleichermaßen städtisch gekleidet erscheinen, kein solcher Unterschied erkennbar, während sie in vorangegangenen Zyklen hingegen deutlich unterschieden sind (die Kinder sind nackt, die Erwachsenen sind bekleidet). Bezüglich der Greisdarstellung könnte das umgeworfene Boot auf dem Boden rechts durch seine Form und symbolhafte Bedeutung dem Grab in früheren Winter-Bildern entsprechen. Was die Darstellung der Landschaft und der Figuren betrifft, so ist aufgrund der erhöhten, d. h. größeren Darstellung der Figuren ihre

Rangordnung ausgeglichen und dadurch entsteht eine äußerst harmonische, figürlich und landschaftlich ausgewogene Szene. Dabei bleibt der Zeiten- und Lebensalterkomplex erhalten und der dem Lebensalter entsprechende, symbolische Gehalt tritt hinter der schlichten Familiendarstellung zurück.

In Friedrichs *Lebensstufen*, das gleichsam eine zusammengefasste Darstellung der Lebensalters darstellt, kommt nun noch ein entscheidender neuer Aspekt im Vergleich zu den vorangegangenen Jahreszeiten-Tageszeiten-Lebensalterzyklen hinzu: Die Schiffe im Meer. Auch die dementsprechend dargestellten Fischergeräte am Ufer sind neue Elemente. Obwohl es in Friedrichs Œuvre vielfältige einzelne Schiffsdarstellungen gibt, sollte man den Ursprung dieser Motivik wiederum besser in einer maritimen Zyklusdarstellung suchen. Da Friedrich außer den oben genannten Zyklen zwei Tageszeiten-Zyklen⁶⁶⁸ malte, von denen der Frühere vorwiegend aus Schiffsmotiven besteht, kann ein solcher Vergleich gewinnbringend sein, obwohl dieser Zyklus auf den ersten Blick mit dem Thema »Lebensalter« nichts gemein zu haben scheint.

Die vier dargestellten Szenen dieses Zyklus (um 1816/18: Abb. 98) – im Folgenden nenne ich ihn Schiffszyklus – sind jeweils der Strand bzw. das offene Meer. Auf dem ersten Blatt *Morgen (Ausfahrt der Boote)* (Abb. 98-I), das schon oben bei der Gestaltungsanalyse angeführt wurde, sind vom vorderen Ufer ausfahrende Boote dargestellt. Im nebligen Morgenhimmel kreisen Möwen, am Ufer stehen mehreren Stangen mit Netzen. Das mittlere, zum Betrachter nächste Boot wird von einem Mann gesteuert. Außer diesem Mann und anderen Fischern sitzt im Boot ein Paar in städtischer, bzw. »altdeutscher« Kleidung.⁶⁶⁹ Die Menschen sind alle als Rückenfiguren dargestellt. Auf dem zweiten Blatt *Mittag* (Abb. 98-II) sieht man den lebhaften Verkehr großer Schiffe auf dem Meer. Auch am Ufer befinden sich einige Boote und viele Stangen zum Fischen. Trotz dieser lebhaften Szenerie sind die tätigen Figuren kaum erkennbar. Auf dem dritten Bild *Abend* (Abb. 98-III) taucht wieder ein Boot mit einem

⁶⁶⁸ Der Frühere ist der »Schiffszyklus«, siehe Abb. 106. Der Spätere ist der Hannoveraner Zyklus: Caspar David Friedrich, *Der Morgen* (um1820/21), *Der Mittag* (1822), *Der Nachmittag* (1822), *Der Abend* (um1820/21), aus dem Hannoveraner Zyklus, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie, Hannover.

⁶⁶⁹ Börsch-Supan betrachtet die Kleidung des Paares als altdeutsche Tracht. Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. 234, S. 342.

Paar auf. Diesmal sind die Fischer nicht dabei. Das Boot läuft mit gerafftem Segel in den Hafen ein. Am Ufer des Hafens befindet sich ein großer Anker. Sonst gibt es keine weiteren Boote oder Schiffe im Hafen. Ebenso ist am hinteren Meer und am Himmel nichts zu erkennen. Auf dem letzten Blatt *Nacht* (Abb. 98-IV) ist eine Nacht-See-Landschaft dargestellt. In der Mitte des offenen Meeres sieht man ein einziges Boot, in dem ein Paar und vier Ruderer sitzen. Am Himmel erscheint der Vollmond hinter den ziehenden Wolken und beleuchtet die Wasseroberfläche um das Boot herum.

Bei der Betrachtung des Zyklus merkt man nicht, ob das dreimal dargestellte Paar jeweils ein anderes oder ein und dasselbe sein soll. Wenn dieses Paar auf jedem Blatt als unterschiedlich erkannt werden sollte, handelt es sich in diesem Zyklus sicherlich nicht um das Lebensalter des Menschen im wörtlichen Sinne, da keine Altersunterschiede erkennbar sind. Dennoch besteht die Möglichkeit, diesen Zyklus mit von Einem allegorisch zu deuten:

Der Morgen ist die Ausfahrt zum Leben. Der Mensch strebt aus dem Sicherem, Begrenzten ins Weite. Die gespannten Segel, die sich nach der Tiefe zu verlieren, deuten den Zug der Gedanken und Wünsche an. Im Mittag des Lebens liegt der Landungsplatz verlassen. Auf hohem Meer treiben Schiffe und Boote. Am *Abend* kehrt ein einziges Boot zurück. Das Segel ist heruntergelassen, der Anker zum Ziel geworden. Im Bilde der *Nacht* ist die Erde verschwunden. Die neue Fahrt geht ins Dunkle, Grenzenlose, aber der Mond wirft einen verklärenden Schimmer über die Fluten.⁶⁷⁰

Auch Börsch-Supan hält an dieser Deutung fest und ergänzt sie weiter.⁶⁷¹ Ihm zufolge enthält das Nachtbild eine Todessymbolik: »Das Fehlen des Festlandes bedeutet die endgültige Lösung vom Diesseits: Durch die religiöse Aussage, [...] wird der Zwiespalt zwischen den Sphären gemildert«. Freilich sind diese Interpretationen nicht anschaulich. Die in anderen Zyklen erkannte allmähliche Entfaltung der Landschaft

⁶⁷⁰ Von Einem 1950, S. 59.

⁶⁷¹ Börsch-Supan, Helmut: Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs »Mönch am Meer«, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 19 (1965), S.63-76, hier S. 67.
Inhaltliche Analyse

oder die offensichtliche Entwicklung eines bestimmten Motivs (z. B. Wasser als Quelle, Fluss, Strom und Meer) sind nicht erkennbar.⁶⁷² Jedoch sieht man hier eine Abfolge der Schifffahrtsmotive, die sich jeweils mit der bestimmten Tageszeit verbindet: Ausfahrt am Morgen, Hochseefahrt am Mittag, Heimkehr am Abend und eine neue (Befreiungs-)Fahrt in der Nacht. Indem Friedrich die sachliche Bedeutung jedes Wortes (Ausfahrt, Hochseefahrt, Heimkehr und neue Fahrt) durch die Fahrt des Bootes mit einer Tageszeit kombiniert, deutet er für den Betrachter die symbolische Bedeutung desselben Wortes an, also die symbolische Station eines menschlichen Lebens. Dadurch verwandelt er die Natur in das Spiegelbild der psychischen Stadien des menschlichen Lebens.

Darüber hinaus liefert dieser Zyklus einen bedeutenden Beitrag zur Darstellungstradition des Lebensschiffes, die sich im 19. Jahrhundert entwickelte. Das Schiff ist schon in sehr frühen Zeiten als Metapher verschiedener symbolischer Bedeutungen interpretiert worden. Der Ursprung dieser Annahme geht auf zwei Überlieferungen, nämlich den Nachen des Charon und die Arche Noah zurück. Diesen beiden Vorstellungen folgen z. B. *Die Überfahrt des Megapenthes* (1795)⁶⁷³ von Asmus Jakob Carstens (1754-1798), oder *Die Arche Noah* (um 1820)⁶⁷⁴ von Friedrich Olivier (1791-1859).⁶⁷⁵ Die so entstandene Metapher des Lebensschiffes, also der Lebensalterdarstellung durch Schiffe, war in der Zeit der Romantik bekannt und beliebt.⁶⁷⁶ Dies belegen C. A. Semlers »Allegorische Zimmerverzierungen«, die 1806

⁶⁷² Barth behauptet dass für eine solche allegorische Interpretation des »Schiffszyklus« auch »die Beobachtung der Landschaft, des Verhältnisses von Ferne und Nähe, der sich ändernden Sichtweise – die Darstellungsmittel also, mit denen C. D. Friedrich auch bei den Lebensalter-Zyklen arbeitete«, grundlegend sei. Meines Erachtens sind diese Faktoren in diesem Zyklus schwer zu beobachten. Barth 1971, S. 99.

⁶⁷³ Asmus Jakob Carstens, *Die Überfahrt des Megapenthes* (1795), Kreide auf graubraunem Papier, Klassik Stiftung Weimar.

⁶⁷⁴ Friedrich Olivier, *Die Arche Noah* (um 1820), ehemals Berlin, 1945 verschollen.

⁶⁷⁵ Barth 1971, S. 154-155, 166. In diesem Kontext ist auch auf die Tradition des 17. Jahrhunderts hinzuweisen, u. a. die Sintflutdarstellung von Nicolas Poussin. Nicolas Poussin, *Der Winter/Der Schiffbruch* (1660/64) aus dem Zyklus *Vier Jahreszeiten*, Louvre, Paris.

⁶⁷⁶ In der Zeit der Romantik findet sich ein anderer Typus der Schiffsmetapher, der Lebensalterkahn, der sich aus derselben Tradition entwickelte. In diesem Typus werden Menschen verschiedenen Alters in einem Kahn zusammen dargestellt. Z. B.: Ludwig Richter, *Die Überfahrt am Schreckenstein* (1837), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister; Eberhard Wächter, *Das Schiff des Lebens* (1815), Mönchengladbach, Privatbesitz. Vgl. Barth 1971, S. 157-165.

erschienen.⁶⁷⁷ Semler gibt an, ein Studierzimmer für junge Herren mit vier Marinefeldern zu dekorieren, die den Lauf eines antiken Schiffes darstellen sollten und zwar: »Auslaufen aus dem Hafen – Auf heiterer See – Auf stürmischer See – Rückkehr in den Hafen«. Die Schiffs-Fahrt sollte moralisierend wirken, also den »ganzen bürgerlichen Lebenslauf eines klugen und frommen Mannes« darstellen.⁶⁷⁸ Dieser Vorschlag Semlers könnte Friedrich bekannt gewesen sein, und ihn zur Grundstruktur des Zyklus inspiriert haben, während im Detail wohl kaum Analogien vorhanden sind.

Mit diesem Gedanken im Hinterkopf muss man *Die Lebensstufen* (um 1834: Abb. 83) nochmals betrachten. Die Elemente »Schiffe am Meer«, die dieses Bild von den vorangegangenen Jahreszeiten-Tageszeiten-Lebensalterzyklen unterscheiden, stammen sicherlich aus der Darstellung des Schiffszyklus sowie dem grundlegenden Gedanken vom Schiff des Lebens.⁶⁷⁹ Von den fünf dargestellten Schiffen ist das mittlere, größte Segelschiff besonders auffallend. Seine Anordnung und Größe verdeutlichen seine Bedeutung für die gesamte Szene und ihre Aussage in Bezug auf eine bestimmte Lebensphase. Dieses Schiff läuft in den vorne liegenden kleinen Hafen ein, woraufhin die Seeleute die Segel einholen. Es handelt sich hier also um eine Heimkehr, und somit eine Abendszene, die wiederum analog zur Abendphase des menschlichen Lebens gesehen werden kann. Damit korrespondiert die gesonderte Stellung des Greises, der aufgrund seiner Isolation und Größe letztendlich die Hauptperson der Szene ist. Er verbindet sich motivisch und inhaltlich mit dem zurückkehrenden Schiff. Darüber hinaus wirkt die Abendlandschaft als integrativer Faktor. Somit werden der Mensch an

⁶⁷⁷ Christian August Semler: *Allegorische Zimmerverzierungen*, Leipzig 1806, S. 17ff. Semler berichtet 1808 von einer Zimmerverzierung mit einem Jahreszeiten-Lebensalter-Zyklus im Schloss Frohburg bei Leipzig. Dessen Entwurf geht auf den Architekten Klinsky zurück. Obwohl der Zyklus selbst nicht erhalten ist, kann man sich durch diese und andere literarische Quellen ein relativ genaues Bild des Programms vorstellen. Es geht um die landschaftliche Darstellung der Jahreszeiten, während das Lebensalter nicht durch menschliche Figuren, sondern durch das für die einzelne Jahreszeit gewählte Zimmer, z. B. für den reifen Herbst das Wohnzimmer, angedeutet wurde. Klinsky, *Die vier Jahreszeiten und Lebensalter* (vor 1808-12), Wanddekorationen, ehemals Schloss Frohburg bei Leipzig. S. [Christian August Semler]: Klinskys allegorische Zimmerverzierungen und Friedrichs Landschaften in Dresden, in: *Journal des Luxus und der Moden* 1808, S. 179-182, abgedruckt in Barth 1971, S. 254-255, Vgl. auch S. 75-77, 255-256.

⁶⁷⁸ Barth 1971, S. 166-167.

⁶⁷⁹ Auf die Beziehung zwischen Lebensalter und Lebensschiff/-fahrt im Bild *Die Lebensstufen* weist auch Barth kurz hin. Barth 1971, S. 166.

sich und sein metaphorisches Spiegelbild mittels des Künstlichen und des Natürlichen eins.

Durch die bisherigen Vergleiche ist deutlich geworden, dass Friedrich in den *Lebensstufen* (um 1834: Abb. 83) Elemente der Abendszenen vorausgegangener Zyklen ausgewählt und sie erneut zusammengefasst hat. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Darstellung des Greisenalters, während noch zwei weitere Lebensalter, Kindheit und Erwachsenenalter, dargestellt sind. Bei dieser kombinierten Darstellung der drei Stufen des Menschenlebens fällt meines Erachtens besonders ins Auge, dass sich das Greisenalter eng mit der Kindheit verbindet: Zwischen dem alten Mann und den Kindern steht zwar der Mann mit Zylinder, doch spürt man durch diese Figur, die zwischen den beiden Rückenfiguren sozusagen als Fremder erscheint, und durch ihre Vermittlungsgestik die Zusammengehörigkeit von Alter und Jugend. In der Schiffsgruppe sind das mittlere Schiff und die beiden Boote unmittelbar hintereinander platziert. Außerdem sind die Kinder auf der Bildfläche direkt unterhalb dieses Schiffs angeordnet. Indem sie die schwedische Fahne hochhalten, bilden sie eine ähnliche Form wie der emporragende Schiffsmast. Darüber hinaus schaffen es die spielenden Kinder dem Bild Lebendigkeit und eine fröhliche Atmosphäre zu geben. Dazu tragen auch andere Motive bei: Der Himmel behält noch den Abglanz des Sonnenscheins. Dessen orange-goldene Farbe erwärmt den im Schatten liegenden Uferboden. Auch im Wasser spiegelt sich der Sonnenabglanz als gekräuselte goldene Welle. Diese heitere, fröhliche Darstellung des Greisenalters in Verbindung mit der Kindheit ist eine absolute kompositorische Neuheit. Daraus ließe sich ableiten, dass in dieser Szene ein bisher ungewöhnlicher positiver Gedanke des Künstlers über den Lebensabend dargestellt ist.

In vorangegangenen Zyklen sind die einzelnen Lebensalter jeweils isoliert dargestellt. Die Kindheit als Anfang und das Greisenalter als Ende der menschlichen Entwicklung sind einander kontrastierend gegenübergestellt. Gemeinsamkeiten zwischen den Winterdarstellungen und den Frühlingsdarstellungen beim Zyklus Ehlers bzw. beim Hamburger Zyklus sieht man kaum. An die Stelle der Heiterkeit, der Freude und der Unschuld der Kindheit treten in den Altersszenen die Melancholie, die Depression und die Nachdenklichkeit. Diese Charakteristika des Greisenalters sind auch in dem Bild *Spaziergang in der Abenddämmerung* (1830/35: Abb. 99), das ungefähr zur gleichen

Zeit wie *Die Lebensstufen* (um 1834) entstand, erkennbar. Auf dem Bild befindet sich ein Mann in langem Mantel mit Pelzbesatz am Kragen sowie mit einem Barett. Der Kleidung nach zu urteilen, welche der des Greises in den *Lebensstufen* ähnelt, ist es wahrscheinlich der Künstler selbst.⁶⁸⁰ Er steht dicht vor einem Hünengrab und lässt nachdenklich seinen Kopf hängen. In der nebligen Abendlandschaft ragen entlaubte Bäume auf. Am Himmel sieht man die Sichel des zunehmenden Mondes. Der Mond, die entlaubten Bäume, der winterlich gekleidete Greis und das Grab entsprechen denselben Motiven in den oben geschilderten Winterszenen der Zyklen. Börsch-Supan zufolge ist dieses Hünengrab nicht als Denkmal der heidnischen Vergangenheit, sondern als Memento mori dargestellt. So sei es hier als Friedrichs »Gewißheit der Nähe des Todes« zu betrachten.⁶⁸¹ Statt dieses Grabes (sowie der Ruine in den vorangegangenen Zyklen) erscheinen in den *Lebensstufen* die spielenden Kinder vor dem Auge des Greises. Sie bilden einen gegenteiligen Pol zum Grab, d. h. zum Todesgedanken.

Die Zusammenführung von Alter und Jugend findet sich auch in zeitgenössischen Bildern anderer Künstler, wie im Bild *Die Eltern des Künstlers* (1806: Abb. 100) von Philipp Otto Runge. In diesem Bild sieht man ein von links nach rechts schreitendes altes Paar, die Eltern des Künstlers, das zwei Drittel der Bildfläche einnimmt. Vor ihnen befinden sich zwei Kinder mit Blumen und Pflanzen, die Enkelkinder des Paares. Die Großeltern erscheinen doppelt so groß und breiter als die Enkelkinder. Den sommerlichen Kleidern der Kinder gegenüber sind die alten Leute dunkel, winterlich gekleidet. Während es die Kinder zu den blühenden Lilien lockt, suchen die Erwachsenen mit ihren ernsten Gesichtern den Blick des Betrachters. Die Unschuld der Kinder und die Lebenserfahrung der Großeltern sind hier äußerst kontrastreich dargestellt. In der ersten Version dieses Bildes behandelte Runge allein die Bildnisse seiner Eltern.⁶⁸² Da sich seine Mutter später dank des Besuchs ihrer kleinen Enkel von ihrer schweren Krankheit erholt hatte, wurden vermutlich in dieser zweiten Version die

⁶⁸⁰ Der lange Mantel mit Pelzbesatz an Kragen und an den Ärmeln findet sich ähnlich in dem Bildnis Friedrichs (1839: Abb. 85) von Caroline Bardua. Siehe auch Anm. 586, 587.

⁶⁸¹ Börsch-Supan/Jähmig 1973 S. 41, und Kat. 407, S. 435.

⁶⁸² Philipp Otto Runge, *Die Eltern des Künstlers* (1806), Hamburger Kunsthalle.

Kinderfiguren hinzugefügt.⁶⁸³ Man muss jedoch zugeben, dass die Darstellung der Großeltern durch die Hinzufügung der Enkel ausdrucksvoller geworden ist. Sie erscheinen würdevoll und mit Selbstvertrauen. Obwohl in der Darstellung keine familiäre oder geistige Beziehung zu den Enkeln ablesbar ist, werden sie als Schutz und Führer der Nachkommenschaft verstanden. So spiegelt das Bild die Großeltern nicht so sehr als Generation im Rahmen der Familien wider, sondern betont vielmehr das Alter an sich als wichtigen Lebensabschnitt des Menschen.

Ähnliches lässt sich auch in Friedrichs *Lebensstufen* (um 1834: Abb. 83) erkennen. Der Gedanke der intergenerationellen Beziehung verstärkt sich hier durch die Zusammenführung dreier Generationen. Die Beziehung zwischen Greisenalter und Kindheit wird durch das Erwachsenenalter und die Gestik vermittelt. Durch diese Vermittlung spürt der alte Mann die Wiederholung der eigenen Geschichte und die Entwicklung der jungen Generation als menschliche Geschichte. Schließlich sieht er in den mit der Fahne spielenden Kindern sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft: Das Spielen der Kinder und ihre schwedische Fahne erinnern ihn, Friedrich selbst, an die eigene Kindheit in der Schwedenzeit von Greifswald. Zugleich erkennt er in ihnen eine neue Generation, die unerschütterliche Trägerin der menschlichen Zukunft. Dieser Wandel der Erkenntnis ist enorm. Vom ersten Zyklus, dem Zyklus Ehlers, bis zum Hamburger Zyklus stellte sich Friedrich als die dem Greisenalter folgende Stufe allein den Tod vor. Die Kraft einer einzelnen Person ist der Zeit gegenüber nichtig, das Leben vergänglich.⁶⁸⁴ Das sieht man anhand der nachdenklichen Person in der einsamen Umgebung des winterlichen Abends. Obwohl in den Abendszenen das Sehnen oder die Verheißung des Jenseits dargestellt ist, ist dies ein schwacher Ersatz für das einmalige, vergängliche Leben. Demgegenüber wird in den *Lebensstufen* die ältere Generation von der jüngeren Generation abgelöst. Es geht um den Generationswechsel des Menschen. Hier entsteht als die dem Greisenalter folgende Stufe die (neue) Kindheit. Diese Vorstellung geht auf die Auffassung der Zeit als Kreislauf in der Romantik zurück. Zum

⁶⁸³ Traeger, Jörg: *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, München 1975, Kat. 355, S. 404.

⁶⁸⁴ Nach Gertrud Fiege »steht in der Romantik das Gefühl des Ausgeliefertseins an die Zeit, die Ohnmacht des Menschen gegenüber Zeit und Vergänglichkeit«. Fiege, Gertrud: *Caspar David Friedrich in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1977, S. 83.

ersten Mal wurde sie jedoch von Friedrich für eine positive Haltung gegenüber dem Altwerden genutzt. Dieser positive Gedanke des Lebensalters macht den Blick des Künstlers auf seine Umgebung milder und entspannter. Dies spiegelt sich in der fröhlichen Atmosphäre der *Lebensstufen* wider.

Diese entspannte, ruhige Atmosphäre der Szene basiert auch noch auf einem anderen Faktor. Im Hamburger Zyklus wird auf jeder der Lebensstationen durch die Lichtdarstellung, und auf dem letzten Blatt besonders durch das ewige Licht im Himmel, Friedrichs Vorstellung von der religiösen Stütze des Menschenlebens geäußert. Diese Religiosität repräsentiert in den *Lebensstufen* (um 1834: Abb. 83) das gelbe Kreuz der schwedischen Fahne. In den Bildern Friedrichs sieht man oft ein Kreuz, das auf die Spitze eines dreieckigen Kontur bildenden Teils im Vordergrund gestellt ist, beispielsweise im *Gebirge im Nebel* (um 1804/05: Abb. 8), im *Tetschener Alter* (1807/08: Abb. 5) und in *Kreuz an der Ostsee* (1815). Auch in *Die Lebensstufen* platziert er das Kreuz in der Fahne auf der Spitze des stumpfen Dreiecks des Uferbodens. Weiter wird dieses kleine Kreuz in der Form des Schiffmastes übernommen und dadurch vergrößert. Daraus ist zu schließen, dass die schwedische Fahne als eine Variante des Kreuzes einen religiösen Symbolgehalt trägt.⁶⁸⁵ In diesem Fall bedeutet er mit Sicherheit den Protestantismus, der in Schweden Staatsreligion und für den Künstler eine lebenslange Stütze war. Durch dieses Bekenntnis spricht Friedrich aus, dass er von seinem Glauben überzeugt ist und in ihn seine Hoffnung für die künftige Welt setzt. Das Kreuz in der Fahne und das Mastenkreuz des Schiffs stehen übereinander und betonen die etwas nach links gerückte Mittelachse. So verleihen sie dem Bild optische Stabilität. Demgegenüber stellen die raumdiagonalen Motivreihen im Bild Rhythmus und Lebendigkeit dar. Zu dieser Dynamik gehören eigentlich alle dargestellten Motive in der Szene – von den Stangen am linken Ufer samt den menschlichen Figuren bis zu den Schiffen am rechten Meereshorizont. Durch diese dynamische Motivreihe sowie einzelne Motive wird veranschaulicht, dass die

⁶⁸⁵ Märker bemerkt auch, dass das Kreuz auf dieser Fahne christliche Assoziationen beim Betrachter hervorrufen kann. Dabei verknüpft Märker jedoch das Christentum mit dem Geist des Nordens, wodurch er auf die Behauptung »die schwedische Fahne als Symbol des Nordens« zu sehen zurückkommt. Meines Erachtens ist der geistige Ausdruck des Christentums durch diese kleine Fahne nicht genügend symbolisiert. Stattdessen betonte der Künstler vermutlich durch das Vergrößern der Fahne mit dem Schiffsmast die Religion an sich. Märker 1976, S. 50. Inhaltliche Analyse

menschlichen Generationen ständig wechseln und sich unendlich in die Zukunft fortsetzen. Trotzdem bleibt die massive Konstruktion der Statik unbestritten und untermauert damit, dass der Glaube die Generationen fest und konsequent durchdringt. Auffallend ist, dass sich die schwedische Fahne und die sie tragenden Kinder an diesen beiden Grundstrukturen der Komposition beteiligen. Somit wird das Fortbestehen des Glaubens durch den Generationswechsel nicht erschüttert, sondern sicher übernommen. Letztendlich wirken sich auf diese Weise – sowohl inhaltlich als auch gestalterisch – die dargestellten Überzeugungen und Hoffnungen auf die entspannte, friedliche Atmosphäre der Szene aus, und die ruhige Atmosphäre und sanfte Farbgebung spiegeln wiederum diese grundlegende Bildaussage wider.

Die Lebensstufen (um 1834: Abb. 83) reflektieren den Alterszustand des Künstlers selbst. Als Greis in der Gestalt der Rückenfigur erscheint der Künstler in dieser Szene, erfährt selbst seine eigene geistige Welt. Im Unterschied zu den vorangegangenen Zyklen ist diese Abend-Greisenalter-Darstellung wesentlich fröhlicher. Sie enthält wegen der gemeinsamen Darstellung mit den Kindern – memento vivere – die Kraft, mit der man den resignativen Todesgedanken des Alters in einen positiven Gedanken der Generationskette verwandeln kann. Anhand der mit der schwedischen Fahne spielenden Kinder erinnert sich der Künstler einerseits an die eigene Kindheit, stellt sich andererseits eine erwartungsvolle Zukunft der jüngeren Generation sowie der Menschheit vor. Die Zukunftsvision Friedrichs beschränkte sich in den früheren Werken auf sein individuelles Leben. Nun wird sie im Hinblick auf das gesamte Leben der Menschheit, das durch den Generationswechsel immer erneut abgelöst wird, dargestellt. Das persönliche Leben und das gesamte Menschenleben werden vom protestantischen Glauben zusammengehalten. Man sieht dessen feste Stellung in der Gesellschaft an der Achse vom gelben Kreuz der schwedischen Fahne, und an der Kreuzform, die das große Schiff durch seine Masten bildet. Diese Achse besteht aus der jungen sowie der alten Generation und durchdringt sie. Schließlich kennzeichnen die Kinderfiguren mit der Fahne die Vergangenheit, ebenso wie die Zukunft, sie sind die Schnittpunkte. Genau deshalb kreuzen sich an diesen Motiven vertikale Statik und diagonale Dynamik des Bildes. Dies entspricht in der inhaltlichen Ebene einer gedanklichen Begegnung des festen Glaubens und dem Lauf der Zeit. Insofern bleibt Friedrich als Greis-Rückenfigur nicht mehr in der Mitte des Werks. Trotzdem ist es

genau diese Rückenfigur, die den Betrachter durch ihre Stellung und ihre sich annähernde Bewegung auf diesen kleinen, unschuldig und scheinbar zufälligen Mittelpunkt des ganzen Bildes hinweist. Dadurch ist es Friedrich gelungen, überzeugend dazustellen, dass er selbst das Altern akzeptiert und der jungen Generation die Zukunft anvertraut. Die Kernaussage des Werks wird von der großen Rückenfigur Friedrichs auf die kleine Rückenfigur des Jungen übertragen. In dieser heiteren, abendlichen Seelandschaft werden die Lebensalterdarstellungen Friedrichs zusammengeführt und zugleich wird seine neue Idee für die Zukunft und die Nachwelt veranschaulicht.

Schluss

Caspar David Friedrich (1774-1840) ist einer der innovativsten deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts. Er begann jedoch wie alle innovativen Künstler nicht aus dem Nichts, sondern gründete seine Kunst auf die bestehende Tradition. Obwohl der Zwiespalt zwischen seinem Werk und vorangegangenen Werken groß ist und manchmal unüberbrückbar scheint, bezieht er sich doch auf sie. Die Tradition war für Friedrich nicht immer das Vorbild, das er übernehmen wollte, doch war er letztlich nicht gänzlich frei von ihr und knüpfte selektiv an sie an. Seine Auswahl erfolgte bewusst, und er verarbeitete die gewählten Elemente so grundlegend, dass man sie zugleich als seine eigene Erfindung ansehen kann. Zu diesen Elementen gehört das Motiv der *Rückenfigur*. Bereits in der frühesten Phase seines Schaffens wurde die überlieferte Rückenfigur als eine Art Staffagefigur in seinen Gemälden aufgenommen und legte bereits in der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1) ihr eigenes Charakteristikum fest. Seitdem entwickelte sie sich im Werk Friedrichs dynamisch und einzigartig. In den fünf Kapiteln der vorliegenden Arbeit wurden daher fünf verschiedene Rückenfiguren im Hinblick auf ihre jeweils unterschiedlichen Bedeutungen für die Komposition sowie die Aussage des jeweiligen Bildes, wie auch im Hinblick auf das Gesamtwerk des Künstlers untersucht.

In der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810: Abb. 1: Kap. I) erscheint ein städtischer Wanderer als Rückenfigur in der Mitte des Vordergrundes. Obwohl die Größe der Figur im Verhältnis zur Bildgröße gering ist, spielt sie sowohl gestalterisch als auch inhaltlich die bedeutendste Rolle: Sie ist die erste Rückenfigur bei Friedrich, bei welcher die den Blick des Betrachters in die Tiefe führende Funktion einer Staffagefigur mit einer Flächenfigur kombiniert wird. Als Flächenfigur fungiert dabei der große Regenbogen am Himmel, welcher die Statik auf der Bildfläche ausgeprägt verkörpert. Ihm wird die Rückenfigur entgegengesetzt, deren zielbewusste, lineare Blickrichtung und ihre dabei deutlich geäußerte Tätigkeit des Sehens eine eigene »Seherfahrung« zeigt. Dadurch entsteht im Bild eine Diskrepanz zwischen Figur und

Grund. Rückenfigur und Regenbogen tragen gemeinsam dazu bei, in der Betrachtung abwechselnd Flächigkeit und Räumlichkeit zu inszenieren. So bildet diese Konfrontation der Rückenfigur mit der Flächenfigur das bedeutsamste Charakteristikum der gesamten Komposition und damit unterscheidet sich die Rückenfigur in der *Gebirgslandschaft* grundlegend von den früheren Exemplaren im Werk Friedrichs sowie anderer Künstler. Darüber hinaus fungiert sie aber auch als wichtigster inhaltlicher Bedeutungsträger des Bildes. Sie erscheint als Repräsentant des modernen Stadtbewohners, der von der Natur endgültig entfremdet ist und sich ihr damit entgegensetzt. Zudem verkörpern die dunkle, abgründige Aussicht der Landschaft und die überirdische Atmosphäre des Regenbogens den Gedanken der kantischen Philosophie, dass man die Grenze der Welt nie erfahren und die Existenz Gottes nie mit seiner Vernunft begreifen kann. Ebenfalls in kantischem Sinne reflektiert die abwechselnde Erscheinung von Raum und Fläche im Bild zugleich die Grenzerfahrung und Grenzerweiterung der Welt durch das menschliche Individuum. So drückt die Rückenfigur der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* auf der inhaltlichen Ebene zugleich ein neues, modernes Verhältnis des Menschen zur Natur aus.

In dem Bild *Frau in der Morgensonne* (um 1818: Abb. 21: Kap. II) tritt eine weibliche Rückenfigur auf. Sie ist im Verhältnis zur Bildfläche die Größte aller Rückenfiguren Friedrichs. Ihre beeindruckende, silhouettenhafte Erscheinung sowie ihre Position bestimmen das Charakteristikum der Bildkonstruktion, nämlich die akzentuierte Betonung der Mittelachse und die Anwendung der Rückenfigur als Flächenfigur. Hier spielt die Rückenfigur somit eine Doppelrolle, die in ihrer jeweiligen Funktion zugleich zwei gegenteilige Prinzipien beinhaltet: Als Rückenfigur wirkt sie raumbildend, als Flächenfigur hingegen unterstreicht sie die flache Ansicht. Diese Ambivalenz der Rückenfigur ist der Schlüssel für die gesamte Bildatmosphäre. So bewirkt sie keine Konkurrenz zwischen Figur und Grund, sondern vielmehr eine Elastizität und Wandelbarkeit von Bildraum und Bildfläche vor dem Auge des Betrachters. Diese Metamorphose vom Raum zur Fläche wird auch motivisch durch die scheinbar vereinigende Darstellung der von der Tiefe her strahlenden Sonne und der ihr entgegengesetzten Frauenfigur verdeutlicht, in welcher sich zugleich der symbolische Gehalt des Bildes, nämlich der Moment der Empfängnis, äußert. Den Anlass für die Entstehung dieses Bildes gab die Schwangerschaft von Friedrichs Frau Caroline.

Friedrich scheint hier sowohl von der traditionellen Darstellung der heiligen Gottesmutter, als auch von der zeitgenössischen Kombination von weiblicher Personifikation, Kind und Sonne inspiriert worden zu sein. Doch wandelte Friedrich die tradierte sakrale bzw. personifizierte Mutter-Kind-Beziehung in eine profane und natürliche Darstellung einer Frau im Zustand der Empfängnis um. Zudem stellte er sie als Rückenfigur äußerst anonym dar, wodurch es ihm gelang, dieses Bild nicht nur zu einem ganz persönlichen Andenken, sondern auch zu der symbolhaften Darstellung eines besonderen weiblichen Lebensmoments im Allgemeinen werden zu lassen.

Für *Die Schwestern auf dem Söller am Hafen* (um 1820: Abb. 38: Kap. III) werden die Rückenfiguren als Paar gewählt, und dieses Rückenfigurpaar bildet wiederum den Schlüssel zum Verständnis von Struktur und Gehalt des Bildes. Zunächst besitzt hier das Rückenfigurpaar die Kraft, durch seine Blickrichtung die Objekte seines Schauens (die zweiteilige Ansicht im Hintergrund) zu verbinden. Andererseits verbinden sich diese aufgrund ihrer kompositorischen Ordnung quasi von selbst und werden zu einem Gegenstandspaar. Folglich reflektieren die beiden Hauptmotive des Hintergrundes ihrerseits das Rückenfigurpaar einerseits als zwei unabhängige Elemente und andererseits als vereintes Paarmotiv. So entsteht zwischen dem Rückenfigurpaar und der Ansicht ein dreifaches Reflexionsschema. Dieses Schema wird von der Staffelung der schmalen Teilräume und dem sich daraus ergebenden flachen Gesamtraum unterstützt und betont. Dadurch und auch aufgrund der verschleierte, nebligen Darstellung der Szene entsteht hier eine alles auf die Fläche zurückführende Raumkonstruktion, allerdings ohne die blickführende Funktion der Rückenfiguren unwirksam zu machen und ohne eine wesentliche Diskrepanz zwischen Figur und Grund zu erzeugen. Dieses Charakteristikum der Bildkonstruktion, nämlich Reflexion und Vereinbarkeit, ist auch auf inhaltlicher Ebene als wesentliches Kriterium festzustellen. Die in der linken Bildhälfte im Hintergrund erkennbaren »Fünf Türme« von Halle symbolisieren die protestantische Kirche ebenso wie das unabhängige Bürgertum. Sie verbildlichen die Hoffnung des Künstlers nicht allein auf eine nationale, politische Reformation, sondern auch auf die Wirksamkeit der protestantischen Religion als Ansatz und Treibkraft dieser politischen Erneuerung für eine bessere bürgerliche Gesellschaft. Dementsprechend erscheinen in der rechten Bildhälfte die Schiffe als Hoffnungssymbol und der Hafen als Lebensraum des Bürgers. Das diese beiden Teile

262 Schluss

der Ansicht betrachtende Rückenfigurpaar reflektiert somit die beiden symbolischen Bedeutungen und verkörpert zugleich ihre Vereinigung. Letztlich vermittelt diese gestalterische sowie inhaltliche Vereinigung der Motive und des Rückenfigurpaares die umfassende Hoffnung des Künstlers in einer hoffnungslosen Zeit der Restauration.

Im Bild *Frau am Fenster* (1822: Abb. 60: Kap. IV.) zieht eine weibliche Rückenfigur allein den Blick des Betrachters auf sich. Sie ist das Zentrum des Bildes und formt namentlich die komplexe Mitte der Bildstruktur. Über und hinter ihr befinden sich zwei Fenster, deren strukturelle Verschiedenheit zugleich ihre unterschiedliche Funktion im Bild bedingt. Indem das untere Fenster mit der Kontur der Rückenfigur fest verbunden ist, und das obere Fenster hingegen fast wie eine unabhängige leere Fläche wirkt, entfaltet sich hier zwischen den einzelnen Elementen ein Wechselspiel von Figur und Grund. Außerdem erweckt das untere Fenster zusammen mit der Rückenfigur »Konkurrenz« im Bild, hebt die Kontraste hervor und relativiert die Verhältnisse jeder einzelnen Darstellung der Motive. Demgegenüber absorbiert das obere Fenster alle motivische Konkurrenz, lässt die ursprüngliche Bildfläche assoziieren und ruft damit ein absolutes Empfinden hervor. Die in früheren Werken Friedrichs durch Rückenfigur und Landschaft dargestellte Diskrepanz zwischen Figur und Grund wird hier nun durch die Elemente der zwei Fenster und der Fensterwand sowie der Rückenfigur und der fernen Landschaft sozusagen doppelt komplex hergestellt. Folglich entsteht aus diesem Strukturkomplex insgesamt ein gestalterischer Kontrast von »Sein« und »Werden«, der zur spannungsreichen Atmosphäre des Bildes beiträgt. Und genau in der Mitte dieses Spannungsfeldes befindet sich die Rückenfigur, bei der es sich, wie bereits zuvor in *Frau in der Morgensonne*, um Friedrichs Frau Caroline handelt. Das Atelier ist für Friedrich der »Ursprungsort der Kunstschöpfung« und daher der wertvollste Sinn seines Lebens. Indem er dort seine Frau darstellt, bringt Friedrich zum Ausdruck, dass sie für seine Kunst und sein Seelenleben entscheidend ist. Gleichzeitig äußert er gegenüber seinem Freund Kersting die geistige Verbundenheit als Künstler, da das Atelierthema für beide Maler einmal ein gemeinsames schöpferisches Programm war und Kersting mit dieser Thematik seinerseits seine herzliche Freundschaft Friedrich gegenüber wiederholt gezeigt hatte. Aus diesem äußerst persönlichen Anlass des Schaffens erklären sich die stille Atmosphäre und der angenehm alltägliche Eindruck dieses Bildes trotz aller gestalterischen Kontraste.

In den *Lebensstufen* (um 1834: Abb. 83: Kap. V) schließlich erscheinen zwei Rückenfiguren, ein Greis und ein Junge. Die Greisen-Rückenfigur ist als Selbstbildnis des Künstlers zu deuten, daher und aufgrund der Wiedergabe einer abendlichen Landschaft ist dieses Bild als eine Art privater Lebensalter-Darstellung zu interpretieren, allerdings mit Anwesenheit anderer Generationen. Die Bildkomposition beruht auf zwei gegenläufigen Hauptstrukturen: Einer betonten statischen Vertikalachse, die vor allem auf dem mittleren Segelschiff mit seinem hohen Mast basiert, und einer Raumdiagonalen, die durch Figuren und Schiffsreihe in die Raumtiefe verläuft. Dieses vorwärts weisende, eine rhythmische Bewegung erzeugende Element trifft und überschneidet als Gegenpol jene statische Dominanz der Vertikalachse. Folglich entsteht hier eine klare Konkurrenz zwischen Fläche und Raum, jedoch nicht durch die bisher bekannte Diskrepanz von Figur und Grund, sondern durch die kompositorische Ambivalenz von Statik und Dynamik. Und genau in dem Schnittpunkt dieser beiden Strukturen befindet sich als Rückenfigur der mit einer Fahne spielende Junge. Ihre Bedeutsamkeit wird durch die inhaltliche Analyse belegt. Gemeinsam mit ihr und der Greisenrückenfigur stellt die Kette der dargestellten Figuren das gesamte Leben der Menschheit dar, das durch den Generationswechsel stets erneut abgelöst wird. Daneben besteht als Konstante der protestantische Glauben, verbildlicht durch die Achse, welche durch das gelbe Kreuz der Fahne und der Kreuzform der großen Schiffsmasten gebildet wird. Im Gegensatz zu früheren Werken stellt diese Szene die Gedanken des Künstlers über das Alter somit nicht als resignative Todesvorstellung, sondern als eine positive Fortsetzung der Generationskette dar. Folgerichtig ist das Zentrum des Bildes dem Jungen als Symbol des Neuanfangs gewidmet, dessen Existenz für die Bildaussage ebenso unabdingbar ist wie die der Rückenfigur des Greises, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters durch ihre Stellung und Haltung auf diesen kleinen, scheinbar zufälligen Mittelpunkt lenkt. Diese Art der Kooperation von Rückenfiguren hat keine traditionellen Vorbilder und findet sich zum ersten Mal im Werk Friedrichs. Somit stellen die *Lebensstufen* den Höhepunkt und zugleich die Endphase einer langen Schaffens- und Entwicklungsphase des Künstlers auf der Suche nach der Vervollkommnung der Rückenfigur als gestalterisches Element dar.

Durch die Analysen der einzelnen Werke ist deutlich geworden, dass die Rückenfigur Friedrichs jeweils in der Mitte des gestalterischen und inhaltlichen Strukturkomplexes

eines Bildes steht. Einerseits lässt sich die Bedeutung der Rückenfigur im Einzelfall erst anhand der eingehenden Bildanalyse aufzeigen, andererseits eröffnet das Bild seinerseits erst aufgrund der Existenz der Rückenfigur und ihrer Wechselbeziehung mit anderen Motiven seine Aussage. Die Möglichkeit, die Rückenfigur mit einer bestimmten Person zu identifizieren – vor allem mit dem Künstler selbst und seiner Frau Caroline – ist stets vorhanden und erleichtert dadurch den Zugang zur Bildaussage, zugleich verleiht die Rückenfigur dem Bild durch ihre ursprüngliche Anonymität jedoch eine verallgemeinernde und dadurch insgesamt tiefer gehende Bedeutung. Anhand dieser Allgemeingültigkeit eröffnet sich dem Bildbetrachter zudem die Möglichkeit, sich an die Stelle der Rückenfigur zu projizieren. Dennoch sollte man hinsichtlich einer vollständigen Selbstprojektion und der daraus resultierenden Auflösung des Ichs sowie der dargestellten Rückenfigur zurückhaltend sein, weil die eigentliche Absicht des Künstlers vielmehr darin besteht, dem Betrachter die Rückenfigur sowohl als subjektiv erfahrbaren Stellvertreter wie auch als objektivierten Fremden vor Augen zu führen, um somit die gesamte Szene mittels dieses Fremdkörpers wirklich erfahrbar werden zu lassen. Ansonsten bestünde die Gefahr, dass man den grundlegenden Unterschied zwischen den reinen Landschaften Friedrichs und seinen Darstellungen mit Rückenfigur nicht mehr erkennen kann. Die durch die Rückenfigur erzeugte komplexe Bildstruktur, die vor allem von der Ambivalenz zwischen Figur und Grund lebt, und die sowohl persönlich wie auch allgemein zutreffende Bildaussage verdeutlichen, dass Friedrich trotz seiner Stärke der Landschaftsdarstellung nicht ausschließlich Landschaftsmaler bleibt, sondern dass er auf die Darstellung der Wechselwirkung des Menschen und seiner Umgebung sowie auf die Darstellung einer Landschaft als psychologische Schilderung des Menschen hinauswollte. Daher sollte der Bildbetrachter jedes Mal sorgfältig überlegen, welche Person unter welcher Bedingung als Rückenfigur erscheint. In diesem Sinne ist die Rückenfigur bei Friedrich nicht – wie bislang in der Friedrichsforschung angenommen – bloß ein Vertreter des Betrachters im Bilde.

Die Rückenfigur Friedrichs, die Innovation im gestalterischen Sinn und zugleich eine geschickte, wenn auch eher unspektakuläre Wiedergabe der Motive an sich enthält, ist als Gestaltungsphase im Sinne einer kunsthistorischen Übergangszeit anzusehen. Ihre strukturellen und sozusagen psychischen Funktionen wurden im Verlauf von Friedrichs Werk stets neu aufgearbeitet und die jeweils unterschiedlichen Ergebnisse wurden

abwechslungsreich wie nie zuvor vor dem Betrachter entfaltet. Insofern bleibt festzuhalten, dass die Rückenfigur im Werk von Caspar David Friedrich eine äußerst originelle Schöpfung innerhalb der europäischen Kunstgeschichte und zugleich ein entscheidendes Merkmal zum Auftakt der modernen Kunst ist.

Bibliographie

- Arnheim, Rudolf: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin 1965.
- Aubert, Andreas: C. D. Friedrich, in: *Kunst und Künstler* 3, 1905, S. 203-204.
- Bailey , Colin J.: Religious Symbolism in Caspar David Friedrich, in: *Bulletin of the John Rylands University of Manchester*, vol. 71, no. 3 (1989), German Romanticism, S. 5-20.
- Barth, Suse: *Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert. Ikonographische Studien*, Diss., Bamberg 1971.
- Bätschmann, Oskar: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*, Köln 1989.
- Białostocki, Jan: Romantische Ikonographie, in: *Stil und Ikonographie*, Dresden 1966.
- Białostocki, Jan: C. D. Friedrich-Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, in: *Kunstchronik* 28, H. 4, 1975, S. 117-125.
- Bircher, Martin/Lammel, Gisold: *Helvetien in Deutschland. Schweizer Kunst aus Residenzen deutscher Klassik 1770-1830*, Zürich 1990.
- Boerlin-Brodbeck, Yvonne: Die „Entdeckung“ der Alpen in der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts, in: *„Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert*, Heidelberg 1985, S. 253-270.
- Böhme, Hartmut/Böhme, Gernot: *Die Andere Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt am Main 1985.
- Bohrer, Karl Heinz: *Der Mythos vom Norden. Studien zur romantischen Geschichtsprophetie*, Diss., Heidelberg 1962.
- Boime, Albert: Caspar David Friedrich, Monk by the Sea, in: *Arts Magazine*, v.61 Nov. (1986), S. 54-63.
- Börsch-Supan, Helmut: *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, Diss., München 1960.
- Börsch-Supan, Helmut: Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs »Mönch am Meer«, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 19 (1965), S. 63-76.

- Börsch-Supan, Helmut: Die Landschaften mit dem Regenbogen von Caspar David Friedrich, in: *Kunstchronik* 23, 1970, S. 301-302.
- Börsch-Supan, Helmut: Caspar David Friedrich's Landscapes with Self-Portraits, in: *The Burlington Magazine* 114, Sep. (1972), S. 620-630.
- Börsch-Supan, Helmut: *Deutsche Romantiker. Deutsche Maler zwischen 1800 und 1850*, München/Gütersloh/Wien 1972.
- Börsch-Supan, Helmut: Zur Deutung der Kunst Caspar David Friedrichs, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3., F. 27 (1976), S. 199-222.
- Börsch-Supan, Helmut: *Caspar David Friedrich*, München 1990 (4. erweiterte u. überarbeitete Aufl., zuerst 1973).
- Börsch-Supan, Helmut/Jähmig, Karl Wilhelm: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973.
- Brötje, Michael: Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlung*, Bd. 19 (1974), S. 43-88.
- Busch, Werner: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985.
- Busch, Werner: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003.
- Busch, Werner: Das Zusammenbringen von Leib und Seele in der Landschaftsmalerei, in: *Kat. Landschaft(en). Wildflecken und Gartenreich*, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt, Halle 2003, S. 23-27.
- Christian Dittrich: Rembrandt. *Die Radierungen im Dresdener Kupferstich-Kabinett*, Dresden 1969.
- De Chapeaurouge, Donat: Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs Tetschener Altar, in: *Pantheon* 39 (1981), Heft, S. 50-55.
- Dickel, Hans: Rügen oder Rom? Die *Landschaften mit Regenbogen* von Caspar David Friedrich und Joseph Anton Koch in ihrem politischen Kontext, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, v. 66 (2003), S. 65-82.
- Dobrzecki, Alina: *Die Bedeutung des Traumes für Caspar David Friedrich – eine Untersuchung zu den Ideen Frühromantik*, Diss., Giessen 1982.

- Dolgner, Angela/Dolgner, Dieter/Kunath, Erka: *Der historische Marktplatz der Stadt Halle/Saale*, Halle/Saale 2001.
- Eberlein, Kurt Karl: *Caspar David Friedrich, der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch deutscher Kunst*, Bielefeld/Leipzig 1940.
- Eckhardt, Götz: »In stiller Begeisterung« *Johann Gottfried Schadow. Königin Luise in Zeichnungen und Bildwerken*, hg. v. Verein Historisches Paretz e. V. und der Generaldirektion der Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, 1993.
- Eimer, Gerhard: *Caspar David Friedrich und die Gotik. Analysen und Deutungsversuche. Aus Stockholmer Vorlesungen*, Hamburg 1963.
- Eimer, Gerhard: *Caspar David Friedrich. Auge und Landschaft. Zeugnisse in Bild und Wort*, Frankfurt am Main 1974.
- Eimer, Gerhard: *Caspar David Friedrich. Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich*, Frankfurt am Main 1982, S. 106ff.
- Eisenlöffel, Lars: *Caspar David Friedrich*, München/Berlin/London/New York 2004 (Prestel Art Guide).
- Eitner, Lorenz: The Open Window and the Storm-tossed Boat. An Essay in the Iconography of Romanticism, in: *The Art Bulletin* 37 (1955), S. 281-289.
- Emmrich, Irma: *Caspar David Friedrich*, Weimar 1964.
- Feist, Peter H.: Der Hallmarkt als Hafen. Zu einem Gemälde von C. D. F., in: *Hallesche Monatshefte* 3, 1956, S. 449-452.
- Fiege, Gertrud: *Caspar David Friedrich in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1977.
- Forssman, Erik: Fensterbilder von der Romantik bis zur Moderne, in: *Konsthistorika Studier, Festschrift Sten Karling*, Stockholm 1966, S. 289-320.
- Frank, Mitchel Benjamin: *German Romantic Painting Redefined. Nazarene tradition and the narratives of Romanticism*, Hants (GB)/Burlington (USA) 1988.
- Frey, Dagobert: Zum Problem der Symmetrie in der bildenden Kunst, in: *Studium Generale*, Jg. 2 (1949), S. 268-278.

- Fröhlich, Anke: *"Glücklich gewählte Natur ...": der Dresdner Landschaftsmaler Johann Christian Klengel (1751 - 1824); Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Radierungen und Lithographien*, Hildesheim 2005.
- Gärtner, Hannelore: Georg Friedrich Kersting aus Mecklenburg Schwerin“, in: *Georg Friedrich Kersting. Greifswalder Romantik-Konferenz (1985), Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Gesellschaftswissenschaftliche Reihe 35 (1986), 3-4, S. 5-10.*
- Gärtner, Hannelore: *Georg Friedrich Kersting*, Leipzig 1988.
- Geismeyer, Willi: *Caspar David Friedrich*, Leipzig 1973.
- Ginnow, Karlheinz: *Greifswald. Die Stadt am Bodden*, hg. u. bearb. v. Karl Blasche, Rostock 1956.
- Goldammer, Kurt: Das Schiff der Kirche. Ein antiker Symbolbegriff aus der politischen Metaphorik eschatologischer und ekklesiologischer Umdeutung, in: *Theologische Zeitschrift*, hg. v. Theologische Fakultät der Universität Basel, 6. Jg., Heft 3 (1950), S. 232-237.
- Gradman, Erwin: Caspar David Friedrich »Die Lebensstufen«, in: *Theater und Wirklichkeit. Freundesgabe zum 60. Geburtstag von K. Hirschfeld am 10. März 1962*, Zürich 1962, S. 108-114.
- Grave, Johannes: *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs Eismeer als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*, Weimar 2001.
- Gülzow, E.: Über zwei Gemälde Friedrichs, in: *Monatsblätter für pommersche Geschichte und Altertumskunde IV*, 1941.
- Hartlaub, Gustav Friedrich: Caspar David Friedrichs Melancholie, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 8 (1941), S. 261-280.
- Herman, Jost: Caspar David Friedrichs »Eiche im Schnee« zum Umkreis der Befreiungskriegsthematik. Zur Friedrich-Rezeption, in: *Die Zukunft der Alten Meister. Perspektiven und Konzepte für das Kunstmuseum von heute*, hg. v. Ekkhard Mai unter Mitarbeit v. Eva Hartmann, Köln 2001, S. 217-242.

- Herzberg, Günther: *Mensch und Landschaft. Ein Beitrag zur Form- und Geistesgeschichte der europäischen Landschaftsmalerei*, Frankfurt am Main 1944.
- Hesius, Willem: *Emblemata sacra. Antverpiensis è Societate Jesu; de fide, spe, charitate*, mit einem Vorwort von Fidel Rädle, Reprint der Auflage Antwerpen 1636, Hildesheim/Zürich/New York 2002.
- Hinz, Berthold: Caspar David Friedrich – Von der ästhetischen zur präparierten Entzweiung, in: *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*, Gießen 1976, S. 5-15.
- Hinz, Sigrid: Zur Datierung der norddeutschen Landschaften Friedrichs, in: *Greifswald-Stralsunder Jahrbuch*, Bd. 4, 1964.
- Hinz, Sigrid: *Caspar David Friedrich als Zeichner*, Diss., Greifswald 1966.
- Hinz, Sigrid (hg.): *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, München 1968.
- Hoch, Karl-Ludwig: Der sogenannte Tetschener Altar Caspar David Friedrichs, in: *Pantheon*, v. 39 (1981), S. 322-326.
- Hoch, Karl-Ludwig (hg. und kommentiert): *Caspar David Friedrich – unbekannte Dokumente seines Lebens*, Dresden 1985.
- Hoch, Karl-Ludwig: *Caspar David Friedrich und die böhmischen Berge*, Dresden 1987.
- Hofmann, Werner: *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979.
- Hofmann, Werner: *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995.
- Howitt, Margarete: *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und anderen Dokumenten des handschriftlichen Nachlasses*, 1. Band, Nachdruck der 1. Ausgabe 1886 (Freiburg im Breisgau), hg. v. Franz Binder, Bern 1971.
- Isergina, Antonina: Unbekannte Bilder von C. D. Friedrich, in: *Bildende Kunst* 5, 1956, S. 263-266, 275-276.
- Jahn, Johannes: *Museum der bildenden Künste Leipzig*, Leipzig 1961.

- Jensen, Jens Christian: *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, Köln 1999 (3. Aufl., zuerst 1974).
- Joachim Ritter: *Landschaft – Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963.
- Justi, Ludwig: *Deutsche Malkunst im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Gang durch die Nationalgalerie*, Bd. 1: Von Runge bis Thoma, Berlin 1932, S. 48.
- Kat. *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*, The British Museum, London 2002.
- Kat. *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, bearbeitet von Rainer Schoh/Matthias Mende/Anna Scherbaum, hg. v. Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, München 2001.
- Kat. *Caspar David Friedrich 1774-1840 Kunst um 1800*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1974.
- Kat. *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*, Museum Folkwang Essen, Hamburger Kunsthalle, München 2006.
- Kat. *Gemäldegalerie Dresden Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Leipzig 1992.
- Kat. *German Art for Russian Imperial Palaces 1800 – 1850*, ed. by Boris Asvarisch, the Hermitage Rooms at Somerset House London, o. O. 2002.
- Kat. *Kurfürstin Auguste von Hessen in ihrer Zeit (1780-1841)*, Kassel 1995.
- Kat. *Museum Folkwang Essen. Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts*, bearbeitet von Jutta Held, hg. v. Museum Folkwang Essen, Essen 1971.
- Kat. *Museum Georg Schäfer Schweinfurt*, Sammlung-Dr.-Georg-Schäfer-Stiftung, Schweinfurt 2000.
- Kat. *Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke*, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2002 (3. überarb. Aufl.).
- Kat. *The Romantic Vision of Caspar David Friedrich. Paintings and drawings from the U. S. S. R*, The Metropolitan Museum of Art New York/The Art Institute of Chicago, Chicago 1990.

- Kat. *Von Caspar David Friedrich bis Ferdinand Hodler. Meisterwerke aus dem Museum Stiftung Oskar Reinhart Winterthur*, Staatliche Museen zu Berlin Alte Nationalgalerie, Frankfurt am Main 1993.
- Kat. *Wogen-Wolken-Wehmut Johan Chirstian Dahl 1788-1857*, hg. v. Herwig Guratzsch, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, Schleswig, Köln 2002.
- Kemp, Wolfgang: Sehnsucht: Die Einführung, in: *Sehnsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*, Göttingen 1995, S. 53-66.
- Kleines Stundenbuch. Morgen- und Abendgebet der Kirche aus der Feier des Stundengebetes für die katholischen Bistümer des deutschen Sprachgebietes*, hg. von der Berliner Bischofskonferenz, Leipzig 1987.
- Koch, Margarete: *Die Rückenfigur im Bild. Von der Antike bis zu Giotto*, Recklinghausen 1964.
- Koerner, Joseph Leo: *Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt*, aus dem Engl. v. Christiane Spelsberg, München 1998 (zuerst engl. 1990).
- Köhn, H: Deutsche Romantik im Folkwangmuseum, in: *Pantheon* 7 (1931), S. 112.
- Köhn, K.: Museumsberichte, Folkwang-Museum Essen, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 12/13 (1943), S. 328f.
- Kreuzlin, Ulrike: Zu Georg Friedrich Kerstings Frauenbild im Innenraum (1812-1827), in: *Georg Friedrich Kersting. Greifswalder Romantik-Konferenz (1985), Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Gesellschaftswissenschaftliche Reihe* 35 (1986), 3-4, S. 46-50.
- Kunst, Hans Joachim: Die politischen und gesellschaftlichen Bedingtheiten der Gotikrezeption bei Friedrich und Schinkel, in: *Kritische Berichte*, Jg. 2, 1974, H 5/6, S. 120-129.
- Lankheit, Klaus: *Das Freundschaftsbild der Romantik*, Heidelberg 1952.
- Liebenwein-Krämer, Renate: *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Diss., Frankfurt am Main 1977.

- Lipp, Wilfried: Der Wanderer. Anmerkungen zu einer Real- und Kunstfigur der Frühmoderne, in: *Natur und Kunst. Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 23*, Graz 1987, S.122-145.
- Märker, Peter: *Caspar David Friedrich. Geschichte als Natur*, Diss., Kiel 1974.
- Märker, Peter: Caspar David Friedrich zur Zeit der Restauration. Zum Verhältnis von Naturbegriff und geschichtlicher Stellung, in: *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*, Gießen 1976, S. 43-72.
- Mirsch, Beate: Die Prinzessinnengruppe – Bildnis von Anmut und Grazie, in: *Kat. Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit*, hg. v. Bernhard Maaz, Köln 1994, S. 63-71.
- Müller, Axel: *Im Rahmen des Möglichen. Studien zur Bild- und Raumkonzeption der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*, Hildesheim 1990.
- Neidhardt, Hans Joachim: Caspar David Friedrich und Ludwig Richter. Zum Wandel der Landschaftsauffassung in der Malerei der Romantik, dargestellt an der Entwicklung in Dresden, in: *Jahrbuch Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1970/71*, Dresden 1973, S. 99-116.
- Neidhardt, Hans Joachim: *Die Malerei der Romantik in Dresden*, Leipzig 1976.
- Neidhardt, Hans Joachim: Gefährdung und Geborgenheit. Zur Psychologie der romantischen Landschaft, in: *Kat. Traum und Wahrheit. Deutsche Romantik aus Museen der DDR*, Kunstmuseum Bern, Bern 1985, S. 32-45.
- Neidhardt, Hans Joachim: Angst und Glaube. Zur Bildstruktur und Deutung von Caspar David Friedrichs Bildpaar Winterlandschaft, in: *Kat. Caspar David Friedrichs Winterlandschaften*, hg. v. Kurt Wettengl, Heidelberg 1990, S. 67-70.
- Noll, Thomas: *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich*, München/Berlin 2006.
- Ohara, Mayumi: *Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über Caspar David Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände*, Diss., Berlin 1983.

- Ohara, Mayumi: Caspar David Friedrich Ga »Tetschen Saidanga« kou (Überlegungen über das Bild Caspar David Friedrichs »Tetschener Altar«), in: *Bijutsushi*, Bd. 117 (1985), S. 16-27.
- Ohara, Mayumi: *Asahibijutsukan Seiyouhen 4 Friedrich* (Asahimuseum europäische Serie 4 Friedrich), Tokio 1996.
- Ozeki, Miyuki: Nazareha to Bijutsuakademī (Nazarener und Kunstakademie), in: *Journal of The National Museum of Western Art*, Tokio, No. 8, Tokio 2004, S. 29-49.
- Petrenz, Werner: *Niederländische Einflüsse in der Kunst Caspar David Friedrichs*, Diss., o. O. 1957.
- Platte, Erika: *Caspar David Friedrich. Die Jahreszeiten*, Werkmonographien zur bildenden Kunst, Stuttgart 1961.
- Prange, Regine: Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs. Zum Verhältnis von Fläche und Raum, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 34 (1989), S. 280-310.
- Rahner, Hugo: *Symbol der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964, S. 319-324.
- Ränsch-Trill, Barbara: Caspar David Friedrich's Landschaftsbilder auf dem Hintergrund der ästhetischen Theorie Kants, in: *Kunst und Kunsterziehung. Kunstgeschichte und Ästhetik, Festschrift für Ernst Straßener*, hg. v. Winfried Schmidt, Göttingen 1975, S. 119-133.
- Rautmann, Peter: Der Hamburger Sepiayzklus. Natur und bürgerliche Emanzipation bei Caspar David Friedrich (1774-1840), in: *Kritische Berichte*, Jg. 2, 1974, H 3/4, S. 84-118.
- Rautmann, Peter: *Caspar David Friedrich. Landschaft als Sinnbild entfalteter bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung*, Diss., Frankfurt am Main/Bern/Las Vegas 1979.
- Rautmann, Peter: *C. D. Friedrich. Das Eismeer. Durch Tod zu neuem Leben*, Frankfurt am Main, 1991.
- Reitharová, Eva/Sumowski, Werner: Beiträge zu Caspar David Friedrich, in: *Pantheon* 35 (1977), S.41-50.

- Rosenblum, Robert: *Modern Painting and Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, New York 1975.
- Rzucidlo, Ewelina: *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung – von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*, Diss., Münster 1998.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit: *Sehende Bilder. Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhunderts*, Berlin 1992.
- Schmied, Wieland: *Caspar David Friedrich*, Köln 1992 (4. Aufl. und Sonderausgabe, zuerst 1975).
- Schmied, Wieland: *Caspar David Friedrich. Zyklus, Zeit und Ewigkeit*, München 1999.
- Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.: Der Blick durchs offene Fenster, in: *Der frühe Realismus in Deutschland 1800 - 1850, Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer*, Schweinfurt, Nürnberg 1967, S. 132-144.
- Schneider, Norbert: Natur und Religiosität in der deutschen Frühromantik – zu Caspar David Friedrichs »Tetschener Altar«, in: *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*, Gießen 1976, S. 111-143.
- Schneider, Norbert: *Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*, Darmstadt 1999.
- Schnell, Werner: *Georg Friedrich Kersting (1785-1847) Das zeichnerische und malerische Werk mit Œuvrekatalog*, Berlin 1994.
- Seidler, Louise: *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler*, hg. v. Hermann Uhde, Berlin 1922 (Neue Ausgabe, zuerst 1874).
- Spitzer, Annerose: »Die Stickerin«. Überlegungen zu Modell und Motiv, in: *Georg Friedrich Kersting. Zwischen Romantik und Biedermeier, 5. Greifswalder Romantik-Konferenz (1985), Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Gesellschaftswissenschaftliche Reihe 35 (1986), 3-4, S. 36-38.*
- Sumowski, Werner: Gotische Dome bei Caspar David Friedrich, in: *Kat. Klassizismus und Romantik in Deutschland. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer*, Schweinfurt, Nürnberg 1966.
- Sumowski, Werner: *Caspar David Friedrich, Studien*, Wiesbaden 1970.

- Traeger, Jörg: *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, München 1975.
- Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich, in: *Runge. Fragen und Antworten. Ein Symposium der Hamburger Kunsthalle*, hg. v. der Hamburger Kunsthalle, Vorwort Werner Hofmann, München 1979.
- Vaughan, William: *German Romantic Painting*, New-Heaven/London 1980.
- Vogel, Gerd-Helge: Niederländische Einflüsse auf das Werk C. D. Friedrichs, in: *C. D. Friedrich und seine norddeutsche Heimat*, hg. v. Klaus Haese (u. a.), Fischerhude 1992, S. 39-84.
- Vogel, Gerd-Helge: Bildhafte Sprache und sprechende Bilder. Anmerkungen zum Einfluß der Werke Goethes auf Bildfindungen der Dresdner Romantiker, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1999 (o. Nr.), S.177-202.
- Von Buttlar, Adrian: *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989.
- Von Drathen, Doris/Poirier, Anne/Poirier, Patrick: Paysage romantique, in: *Kat. Landschaft(en). Wildflecken und Gartenreich*, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt, Halle 2003, S. 176-183.
- Von Einem, Herbert: Ein Vorläufer Caspar David Friedrichs?, in: *Zeitschrift der Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 7(1940), S.156-166.
- Von Einem, Herbert: *Caspar David Friedrich*, Berlin 1950 (3. Aufl., zuerst 1938).
- Von Einem, Herbert: Goethe und die bildende Kunst, in: *Goethe-Studien*, München 1972.
- Von Simson, Otto: *Der Blick nach Innen. C. D. Friedrich, Spitzweg, L. Richter, Leibl*, Berlin 1986.
- Vriesen, Gustav: *Die Innenraumbilder Georg Friedrich Kerstings*, Berlin 1935.
- Walther, Angelo: *Bernard Bellotto genannt Canaletto. Ein Venezianer malte Dresden, Pirna und den Königstein*, Husum 2004 (3. Aufl.).
- Weber, Bruno: Die Figur des Zeichners in der Landschaft, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 34 (1977), S. 44-82.

- Wilhelm-Kästner, K./Rohling, L./Degner, K. F. : *Caspar David Friedrich und seine Heimat*, Berlin 1940.
- Winkler, Gerhard: Nachtrag zu Caspar David Friedrich, in: *Philipp Otto Runge im Umkreis der deutschen und europäischen Romantik, Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Ges.- und sprachwiss. Reihe* 28, 1-2, Greifswald 1979, S. 102-104.
- Wolfradt, Willi: *Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik*, Berlin 1924.
- Wüthrich, Lucas Heinrich: *Die Handzeichnungen von Mattheus Merian d. AE.*, Basel 1963.
- Zaske, Nikolaus: Zur Ikonographie und Motivik im Werk Caspar David Friedrichs. Das Bildmotiv des Berges und der Stadt, in: *Caspar David Friedrich. Bildende Kunst zwischen der Französischen Revolution von 1789 und der bürgerlich-demokratischen Revolution von 1848, Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Sonderband*, 1. (1974), Greifswald 1976, S. 53-56.
- Zschoche, Herrmann: *Caspar David Friedrich auf Rügen*, Dresden 1998.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Dissertation mit dem Thema »*Wanderer unter dem Regenbogen* – Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs« selbstständig und ohne unerlaubte fremde Hilfe angefertigt habe. Es wurden von mir ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfen in Anspruch genommen. Diese Arbeit ist in keinem früheren Promotionsverfahren abgelehnt oder angenommen worden.

Tokio, 30. Dezember, 2006

Akane Sugiyama