

OFFRIEDRICH

wo alles begann

CASPAR DAVID FRIEDRICH

wo alles begann



Herausgegeben von den
Staatlichen Kunstsammlungen Dresden
Holger Birkholz, Petra Kuhlmann-Hodick
Stephanie Buck, Hilke Wagner

SANDSTEIN

- 9 Zum Geleit
Marion Ackermann
- 10 Grußwort
Ulrich Reuter
- 11 Grußwort
Frank Brinkmann
- 13 Vorwort
Stephanie Buck
Hilke Wagner

DER ZEICHNER

- 22 »Äußerungen ...«
Über Friedrichs Arbeiten auf Papier
Petra Kuhlmann-Hodick
- EMPFINDEN**
- 32 Friedrich um 1800 und das
Kleine Mannheimer Skizzenbuch
Von der »Empfindsamkeit«
zur »Empfindung«
Hans Dicke
- ERFASSEN**
- 46 Beobachtungen zu Friedrichs
Naturstudien und Entwurfs-
zeichnungen
Petra Kuhlmann-Hodick | Johanna Ziegler
- 70 *Frauenhaube auf einem Ständer*
Liliane Wiblishauser
- 72 Wolken
Werner Busch
- 74 Caspar David Friedrich und
Pierre-Henri de Valenciennes
Werner Busch
- ERKENNEN**
- 90 Bildnisse
Petra Kuhlmann-Hodick
- 94 Raum und Zeit im Bild
Der Berliner Jahreszeitenzyklus
von 1803
Anna Marie Pfäfflin
- 98 Die Weimarer Sepiablätter
Christoph Orth

DER MALER

- 104 Geschabt, geritzt und ausgedünnt
Caspar David Friedrich
und die Transparentmalerei
Christiane Lukatis
- 110 *Steiniger Strand mit Anker und Mondsichel*
Yuko Nakama
- 112 Mondaufgang am Meer
Petra Kuhlmann-Hodick
- ORTE**
- 118 Rügen
Werner Busch
- 128 Eldena
Petra Kuhlmann-Hodick
- 132 Unterwegs in Sachsen
Anke Fröhlich-Schauseil
- 148 Natur und Industrie. Ansichten
aus dem Plauenschen Grund
Carolin Quermann
- 156 Das abwesende Dresden
Florian Illies
- 160 Meißen und die Klosterruine
Heilig Kreuz
Petra Kuhlmann-Hodick
- 166 *Landschaft mit Brücke*
Frank Richter
- 168 Die Wanderungen ins
Riesengebirge
und in den Harz
Dirk Gedlich
- 174 Böhmisches Landschaften
Dirk Gedlich
- ALTE MEISTER**
- 190 Caspar David Friedrich und die Alten Meister
Holger Birkholz
- 208 »Sonnabend waren wir wie gewöhnlich
auf der Gallerie«
Die Dresdner Gemäldegalerie um 1800
Roland Enke
- 212 Landschaftsmalerei zwischen Dichtung
und Wahrheit
Caspar David Friedrich und Jacob
van Ruisdael
Johannes Grave
- FRIEDHÖFE**
- 220 »Hier ruht in Gott Caspar David Friedrich«
Friedhöfe und Monamente der Erinnerung
Holger Birkholz
- RELIGION**
- 230 Kreuz und Geschichtsphilosophie
Caspar David Friedrichs
»religiöse« Landschaften
Christian Scholl
- 238 Ein vollendetes Kunstwerk:
der *Tetschener Altar*
Holger Birkholz
- POLITIK**
- 248 »Solange wir Fürstenknechte bleiben«
Caspar David Friedrichs politische Haltung
Holger Birkholz

DIE NETZWERKE

- BÄUME**
- 258 Die Physiognomie der Bäume
Nina Amstutz
- FARBE**
- 266 Luftschaften
Holger Birkholz
- 276 Abendhimmel
Florian Illies
- KUNSTTECHNOLOGIE**
- 280 »Kopf und Herz und Hand«
Maltechnische Erkenntnisse
an Gemälden Caspar David
Friedrichs
Maria Körber
- 296 *Der Friedhof*
Das vollständige Fragment
Kathleen Hohenstein
- 302 Eine maltechnische Studie
zu Caspar David Friedrichs
Gemälde *Segelschiff von 1815*
Juliane Busch
- ANHANG**
- 306 Image
Holger Birkholz
- 308 Bildmuster und deren Wandlungen
in der Dresdner Landschaftsmalerei
Anke Fröhlich-Schauseil
- 316 Das *Hünengrab im Herbst* als
Aufnahmestück für die Dresdner
Kunstakademie
Katrin Bielmeier
- 320 »Die Freude, die wir an den Blumen
haben, das ist noch ordentlich vom
Paradiese her«
Mareike Hennig
- 326 Georg Friedrich Kersting (1785–1847)
Werner Busch
- 330 Carl Gustav Carus (1789–1869)
Dirk Gedlich
- 334 Caroline Bardua (1781–1864)
Linda Alpermann
- 338 Louise Seidler (1786–1866)
Linda Alpermann
- 340 Therese aus dem Winckel (1779–1867)
Linda Alpermann
- 342 August Heinrich (1794–1822)
Petra Kuhlmann-Hodick
- 346 Caspar David Friedrich als Kritiker
seiner Zeitgenossen
Johannes Röbler
- 354 Werke von Caspar David Friedrich
im Briefwechsel von Wassili
Andrejewitsch Schukowski
Neue Materialien
Marina Schulz
- 370 Wenig geschätzt oder ganz vergessen?
Zur Rezeption von Caspar
David Friedrichs Kunst zwischen
1840 und 1890
Christian Scholl
- 376 »Im geschlossenen Pferdewagen [...]«
Zur Auslagerung und Rückführung
der Bilder Caspar David Friedrichs
aus der Dresdner Gemäldegalerie
im Zweiten Weltkrieg
Claudia Maria Müller
- 380 Kanonbildung bei Hans Joachim
Neidhardt
Forschung zur Malerei der
Dresdner Romantik
Klara von Lindern

DIE REZEPTION

BEOBACHTUNGEN ZU FRIEDRICH'S NATURSTUDIEN UND ENTWURFSZEICHNUNGEN



»Versehen mit Bleistift und Papier / Es Gummi-Elastikums nicht vergessend«, das erfährt man in zwei Zeilen eines längeren um 1802/03 verfassten »Briefes in Versen« darüber, wie Friedrich zum Zeichnen in der Natur aufbrach.¹ Diese Minimalausstattung dürfte ihm auf den meisten seiner Streifzüge genügt haben.² Das Papier hatte er in der Regel als Skizzenbuch gebunden dabei.³

Christina Grummt ordnet in ihrem Werkverzeichnis 404 der 1014 Caspar David Friedrich zugeschriebenen Blätter insgesamt 17 Skizzenbüchern zu.⁴ Viele der Blätter sind doppelseitig verwendet, sodass ungefähr die Hälfte von Friedrichs heute bekanntem zeichnerischen Werk mit Sicherheit aus Skizzenbüchern stammt. Nur sechs sind noch in gebundenem Zustand erhalten, die übrigen wurden aufgelöst.⁵

In sein erstes in der Dresdner Zeit entstandenes Skizzenbuch von 1799, das nicht mehr gebunden vorliegende, jedoch im Berliner Kupferstichkabinett bewahrte *Berliner Skizzenbuch I*, zeichnete er mit dem Bleistift das Laub-

werk zweier Kiefern, in den Konturen mit kleinen Strichelchen und Häckchen offen eingefasst, wie man sie aus vielen seiner späteren Zeichnungen kennt. Die Bäume stehen »in der Ferne«, was er jeweils sorgfältig neben dem Stamm anmerkte (Abb. 1). So von Weitem gesehen, findet man den linken der Bäume 1807 wieder links am Rand in dem Gemälde *Ausblick ins Elbtal* (Abb. 24, S. 143). Neben den Bäumen als typischen Studienmotiven beobachtete Friedrich mit dem Zeichenstift gelegentlich auch einfache Alltagsgegenstände, hier drei auf einer Wäscheleine angeklammerte Tücher und darunter, nur mit dünnen Umrisslinien skizziert, ein zum Trocknen aufgehängtes Hemd. In lockeren, aber klar gesetzten Strichlagen notierte er den Faltenfall. Noch von seiner Schiffsüberfahrt aus Kopenhagen sind als Rudiment drei zwischen dem 5. und dem 7. Mai 1799 datierte Blätter des *Kopenhagener Skizzenbuches* erhalten, in denen er Mitreisende in verschiedenen Haltungen – stehend, liegend, sitzend – übungshalber und aus



1 Caspar David Friedrich
Zwei Baumstudien, aufgehängte Wäschestücke

aufgelöstes *Berliner Skizzenbuch I*
um 1799 | KAT 15

Muß oder zur Erinnerung skizziert hat. Hier findet man in der Darstellung der Kleidung ähnliche Schraffursetzungen (Abb. 2). Im *Skizzenbuch I* wurden, zusammen mit einer Wolkenstudie, mehrere nur flüchtig ohne Binnenzeichnung ausgeführte kleine Figuren auf einem Blatt studiert (Abb. 3). Das *Berliner Skizzenbuch II* des folgenden Jahres dokumentiert erneut Friedrichs Interesse an Haltungsstudien, die er als

Vorlagen für Staffagefiguren aus niederländischen Gemälden der Dresdner Galerie abzeichnete (Abb. 1, 2, S. 191).⁶

Friedrichs dominierendes Thema in den Skizzenbüchern, außer im *Kleinen Mannheimer Skizzenbuch*,⁷ sind Pflanzen-, Baum-, Fels- und Landschaftsstudien. Am 20. April 1799 zeichnete er einen noch kahlen, an einem Abhang stehenden Baum (Abb. 4). Ein wenig wird die landschaftliche Umgebung angedeutet: eine kleine Brücke mit hölzernem Geländer und rechts davon ein hoch aufragendes Bäumchen. Bis in kleinste Verästelungen folgt Friedrichs Stift den Verzweigungen der Äste, die sich über den Hang neigen. Die astlose rechte Seite liegt im Schatten, wie Schlangenlinien entlang des Konturs andeuten. Entsprechend ging Friedrich schon zwei Jahre zuvor – noch in Kopenhagen weilend – in seiner Studie einer belaubten Eiche vor (Abb. 5), die sonst mit ihrem zackig umrissenen Laubwerk in ihrer mächtigen, mit groben Schraffuren zügig modellierten Erscheinung wenig mit dem eher grazilen und teils geradezu geschwungen wirkenden Geäst auf dem frühen Skizzenbuchblatt der Dresdner Zeit zu tun hat, jedoch, wie eigens vermerkt, »nach der Natur 1797« entstanden ist.

Friedrich führte seine in der Natur aufgenommenen Bleistiftstudien – vermutlich überwiegend im Atelier – mit der Feder oder in Feder und Pinsel weiter aus, überzeichnete sie mit Rußtusche oder Eisengallustinte, lavierte mit verdünnter Tusche oder Tinte und brauntonigen Wasserfarben wie Ocker- und Bistermischungen. Die 1798 datierte Studie einer Kiefer, die die Kontrierung quasi ausspart und über den Spuren einer Bleistiftvorzeichnung rein als Pinselzeichnung angelegt ist, wurde am Blattrand mit Farbproben versehen. Sie zeigen, wie Friedrich den nahezu sepiafarbenen graubraunen Ton aus verschiedenen Farben angemischt hat (Abb. 6). Auch hier notierte der Künstler »nach der Natur«. An Studienzeichnungen von 1799 aus dem *Berliner Skizzenbuch I* wie der Studie von Pflanzen am Fuße eines Baumstamms (Abb. 7) oder der ohne weitere Binnenmodellierung in Feder über Bleistift ausgeführten Darstellung eines mächtigen belaubten Baumes, an dessen Fuß ein Steinbrocken liegt (Abb. 8), wird noch der Einfluss zeitgenössischer Zeichenbücher wie Adrian Zinggs *Anfangsgründe für Landschaftszeichner* spürbar.⁸

Die rückseitige Schwärzung deutet darauf hin, dass die bisher nicht identifizierte, ebenfalls um 1799 entstandene Landschaft *Bach mit Brücke* als Radiervorlage gedacht war (Abb. 9).



2 Caspar David Friedrich
Studie eines Jünglings mit übergeschlagenem Bein

aufgelöstes *Kopenhagener Skizzenbuch I*
7. Mai 1798 | KAT 8



3

4

5

6

7

8



9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173



9 Caspar David Friedrich
Bach mit Brücke
um 1799 | KAT 32



10



11



12



13

Mit ihrer nur teilweisen Lavierung im Bereich des bewölkten Himmels und der überwiegend konturbetonten, aber partiell unvollendeten Federzeichnung wirkt die eher konventionell angelegte Komposition inkonsistent. Sehr typisch für Friedrich sind die im Vordergrund im Wasser liegenden Gesteinsbrocken, die mit wenigen Linien klar konturiert sind. Ähnliche Steine finden sich später in Friedrichs Küstenlandschaften von Rügen (Abb. 18). In seinen Studien von Gesteinsformationen in der Sächsischen Schweiz arbeitete er ganz ähnlich mit kräftigen mit der Feder nachgezogenen Konturen und band dort die Schattenspartien und Elemente mit Lavierungen in die Landschaft ein (Abb. 10–13). Dabei verfolgte er jedoch nicht die Möglichkeiten von typischen oder pittoresken Arrangements, wie in dem oben erwähnten Blatt *Bach mit Brücke*, sondern zeigte ein ausgeprägtes Interesse an außergewöhnlichen, besonders markanten Konstellationen. Seine *Felsstudien* vom 20. Mai 1799 haben etwas fast Surreales (Abb. 10); die skurrilen Felsgebilde, die er am 17. August 1799 in seinem Skizzenbuch festhielt (Abb. 12), dienten ihm einige Jahre später als Vorlage für den Gipfel des Berges auf seiner Sepia *Kreuz im Gebirge* (Abb. 50). Erneut finden sie sich auf dem hieraus entwickelten *Tetschener Altar* (Abb. 1, S. 239), dessen Bergkegel dem Honigstein in der Sächsischen Schweiz nachgebildet ist. Offenkundig sichtete der Künstler seine Studien unabhängig von ihrer Entstehungszeit wiederholt und fand an verschiedenen Stellen die Motive, die er in seine Bildkompositionen einbezog.

PAPIER

Friedrich lebte in einer von Wandel geprägten Zeit – nicht nur in gesellschaftlicher und politischer, sondern auch in technologischer Hinsicht. Dies betraf auch Künstlermaterialien. Altbewährte Materialien und Werkzeuge wurden jahrzehntelang weiterverwendet, während gleichzeitig neue Methoden und technische Innovationen erprobt wurden. Entscheidende Faktoren waren neben der Experimentierfreude der Kunstschaffenden die Verfügbarkeit bestimmter Materialien. Heute lassen sich solche technologischen Veränderungen anhand historischer Quellen sowie durch die sich weiter entwickelnden naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden zunehmend besser nachvollziehen.⁹ Friedrich probierte Neuerungen im Zeichenmittelangebot ebenso wie technische Hilfsmittel aus und orientierte sich an aktuellen Anleitungen und Publikationen.¹⁰



14 Caspar David Friedrich

Baumstudien (verso)

aufgelöstes *Berliner Skizzenbuch II*
7. April 1800 | KAT 28



15 Caspar David Friedrich

Ruine an einem Deich (Pulverturm der Schlossruine von Wolgast)

aufgelöstes *Großes Rügener Skizzenbuch*
um Oktober 1801 | KAT 59

So spiegelt sein Werk auch die Umbrüche im Bereich der Entwicklung von Papier und Zeichenmitteln am Übergang zum 19. Jahrhundert wider, wie sich an seinen Papieren beispielhaft erläutern lässt.

Bis weit in das 18. Jahrhundert hinein gab es in Europa ausschließlich Büttenpapier, erkennbar an seiner gerippten Struktur, die durch das Schöpfen mit einem aus Metalldrähten angefertigten Sieb entsteht. Sämtliche Arbeiten Friedrichs bis in seine frühe Dresdner Zeit hinein sind ebenso wie die in Kopenhagen entstandenen Aquarelle von 1797 (Abb. 2–4, S. 35–37) und die Zeichnungen in den beiden frühen *Berliner Skizzenbüchern I* und *II* von 1799/1800 auf Büttenpapier ausgeführt. Dessen plastische Oberflächenstruktur prägt den optischen Eindruck der jeweiligen Arbeit nachdrücklich. Dies zeigt sich etwa in Baumstudien des *Berliner Skizzenbuches II* (Abb. 14). Durch das Büttenpapier wird der Zeichnung eine eigene rasterhafte Struktur unterlegt, die in der nahsichtigen Betrachtung mitspricht. Mehr noch scheint auf den Linien der gezeichneten Zweige und Äste die Siebstruktur des Papiers durch und prägt das Strichbild selbst.

Schon in der Generation vor Friedrich wurden diese Papiereigenschaften zunehmend als Einschränkung empfunden. Der hieraus resultierenden Nachfrage nach einem völlig glatten, fei-

nen Papier kam schließlich der englische Papiermacher James Whatman nach, dessen neuartiges sogenanntes Velinpapier sich ab den 1780er Jahren schnell in ganz Europa verbreitete.¹¹ Die Papiere mit den charakteristischen Whatman-Wasserzeichen finden sich bei zahlreichen Werken des 19. Jahrhunderts, so auch in großer Zahl bei Friedrich.¹² In seinem Œuvre taucht Velinpapier bei den Zeichnungen etwa seit 1799 auf. Für Friedrichs Bildnisse war durch die Art der Verwendung schwarzer Kreide mit kräftigen Schraffuren und sehr feiner Modellierung des Gesichts besonders glattes Papier erforderlich.¹³ Die frühesten von Grummt genannten Landschaftszeichnungen auf Velin sind *Felsuppe mit bewaldeter Anhöhe* (Abb. 7, S. 172) und die Zeichnungen im *Großen Mannheimer Skizzenbuch* von 1799, dem frühesten Skizzenbuch aus Velinpapier. Dieses enthält zahlreiche Veduten und genauestens erfasste Architekturen darstellungen aus der weiteren Umgebung Dresdens und der Sächsischen Schweiz, darunter aber auch eine Darstellung der (heute nicht mehr bestehenden) Schlossruine von Wolgast bei Usedom im damaligen Schwedisch-Pommern (Abb. 15).¹⁴

Neben mehreren Kürzeln, die auf die Zuordnung zu einer Legende, zum Beispiel für Farbangaben, schließen lassen, und der Angabe der beeindruckenden Mauerstärke des zerstörten Pulver-

turms »11 Fuß dick oben« ist hier erstmals am Brückenaufgang vorne das Größenmaß für einen Menschen angegeben und daneben »Mann« notiert.¹⁵ Für eine spätere Übertragung, etwa in eine Radierung, hat der Zeichner ein Bildfeld abgegrenzt und die Zeichnung partiell rückseitig geschwärzt.

Angesichts der weiteren Entwicklung von Friedrichs Zeichenstil hin zu einer feinlinigen, akkuraten Darstellungsweise verwundert es nicht, dass er ab etwa 1800 fast vollständig auf Velin umstellt. Es lässt sich beobachten, dass er die neuen Möglichkeiten dieser Papiere intensiv nutzte und seine Arbeitsweise darauf einstellt, was seinen künstlerischen Intentionen offenbar entgegenkam. Im Unterschied zu den Zeichnungen scheint Friedrich sein Schreibpapier weniger gezielt ausgewählt zu haben, da es sicherlich geringeren ästhetischen Ansprüchen genügen musste. So kommen bei den Briefen und Schriften noch um 1830 Büttenpapiere vor, vielfach mit Wasserzeichen, die bei keiner der Zeichnungen anzutreffen sind. Beispiele hierfür sind die Wasserzeichen mit sächsischen Wappen bei den Äußerungen oder mit gekreuzten Schwertern beim Brief an Louise Seidler (Abb. 1, S. 339).¹⁶ Für Zeichnungen verwendete Friedrich Büttenpapier später nur noch vereinzelt, so etwa punktuell bei Architekturentwürfen.¹⁷



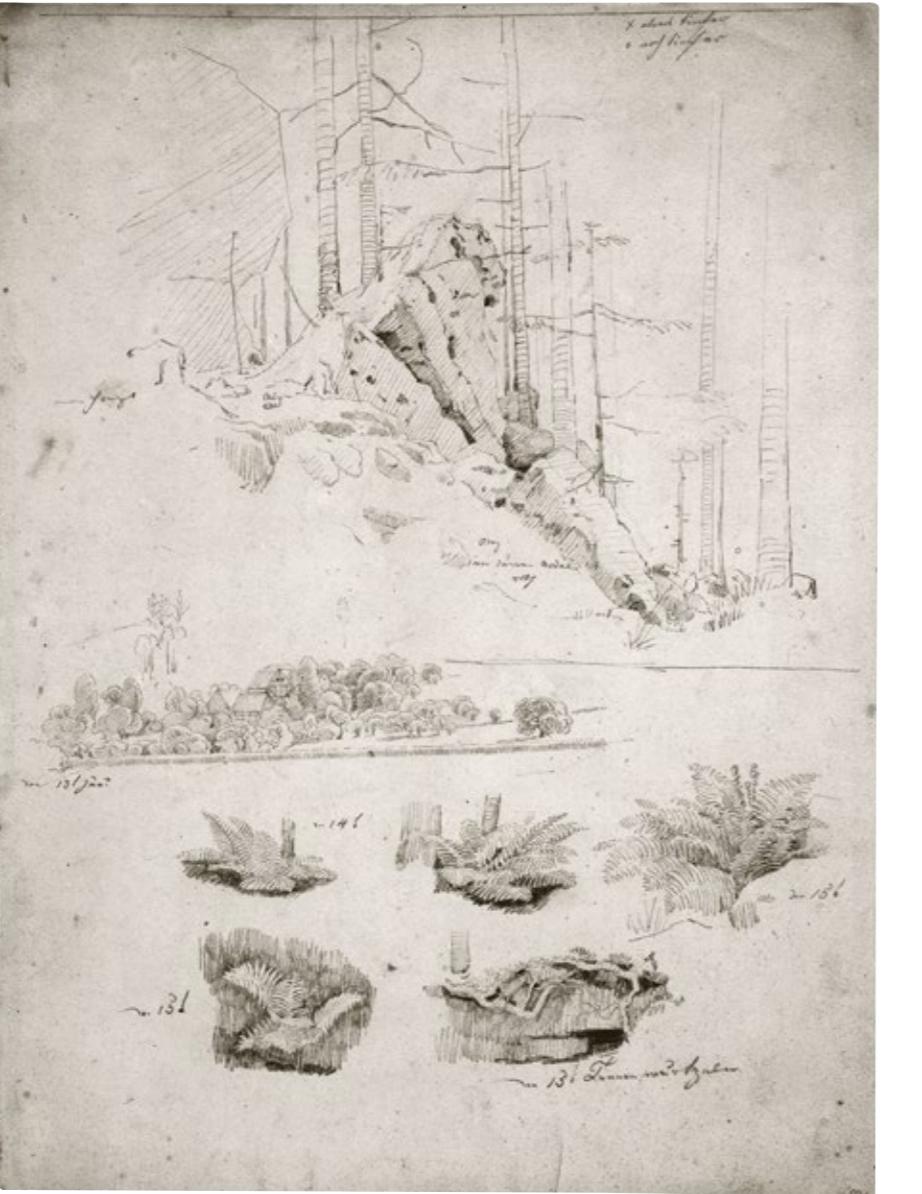
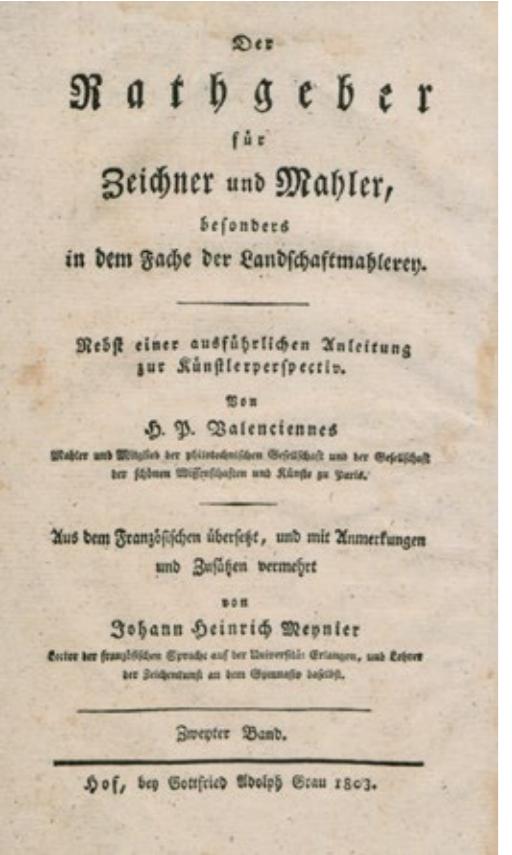
CASPAR DAVID FRIEDRICH UND PIERRE-HENRI DE VALENCIENNES

Pierre-Henri de Valenciennes, Maler und Theoretiker mit einem großen Schülerkreis, war für Friedrich offensichtlich die wichtigste Quelle für seine Form der Naturaufnahme. Dieser Einfluss soll hier im Detail dargestellt werden.

Valenciennes' riesiges Traktat *Éléments de perspective pratique* ist im Jahr VIII nach dem Revolutionskalender (1799/1800) erschienen und schon 1803 und in einer durchaus weit verbreiteten und vom Übersetzer kommentierten deutschen Ausgabe in zwei Bänden herausgegeben worden.¹ Zweibändig deshalb, weil Valenciennes in seinem Traktat zwei Dinge verbunden hat, die auf den ersten Blick nicht zwingend zusammengehören. Der erste, gut 400 Seiten umfassende Teil ist der Perspektive gewidmet, der zweite, 200 Seiten lange Teil stellt eine praktische Anleitung zur Landschaftsmalerei dar. Die kunsthistorische Forschung hat sich fast ausschließlich auf diesen zweiten Teil gestützt. Verständlicherweise, denn in diesem Teil berichtete Valenciennes in innovativer Form und in einigem

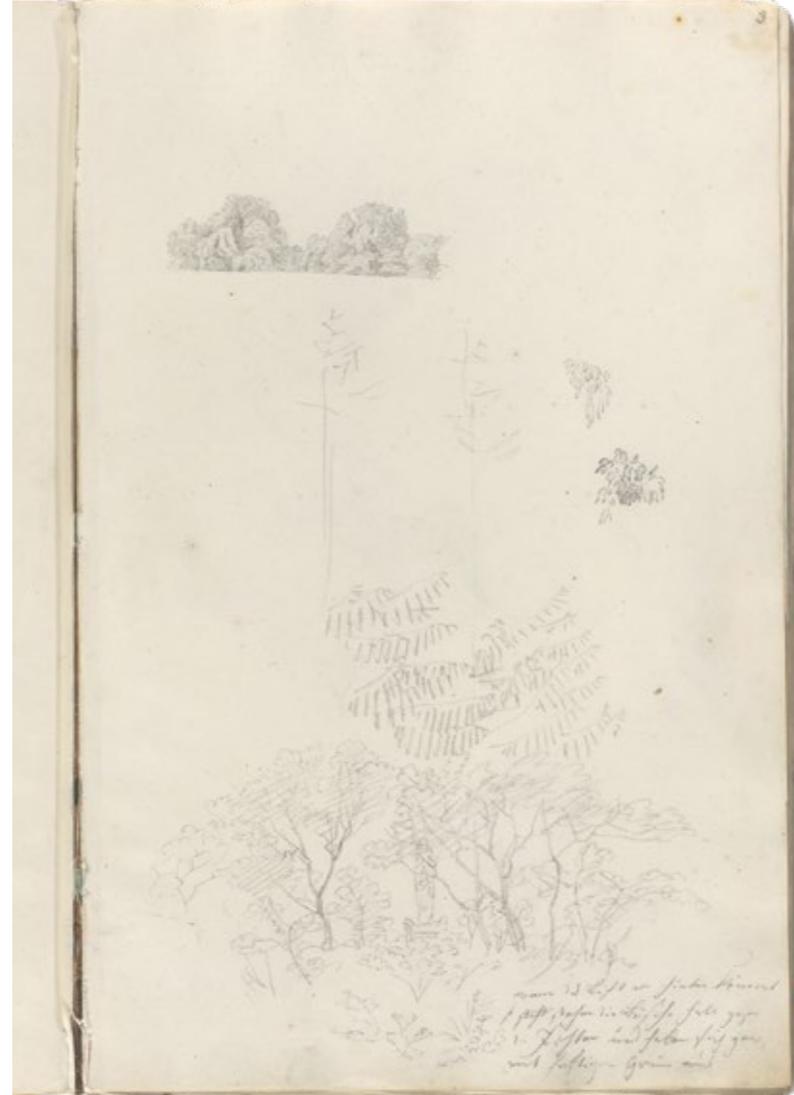
Detail über den Sinn und die Praxis der Ölskizzenmalerei. Von Valenciennes' Hand ist eine große Zahl zumeist im Louvre aufbewahrter Ölskizzen überliefert, die aus heutiger Sicht autonomen Wert beanspruchen. Für Valenciennes allerdings waren sie bloßes Studienmaterial – er blieb in seiner offiziellen Landschaftskunst klassisch-akademischer Norm und Thematik verpflichtet. Seine vor der Natur aufgrund der sich ändernden Witterungsbedingungen ausgesprochen zügig gemalten Ölskizzen haben breite Nachfolge gefunden, über seine Schüler Bertin und Michallon bis zu Corot. Auf der Basis von Valenciennes' Theorie und Praxis ist ein ganzer Forschungszweig zur Ölskizzenmalerei entstanden.²

Durch diese Form der Rezeption hat sich die Forschung allerdings der Möglichkeit begeben, die im Perspektivteil von Valenciennes' Traktat an vielen Stellen entwickelten Bemerkungen zu einer neuartigen Form der Naturaneignung überhaupt zur Kenntnis zu nehmen. Im Folgenden sei versucht, den verblüffend breiten





6



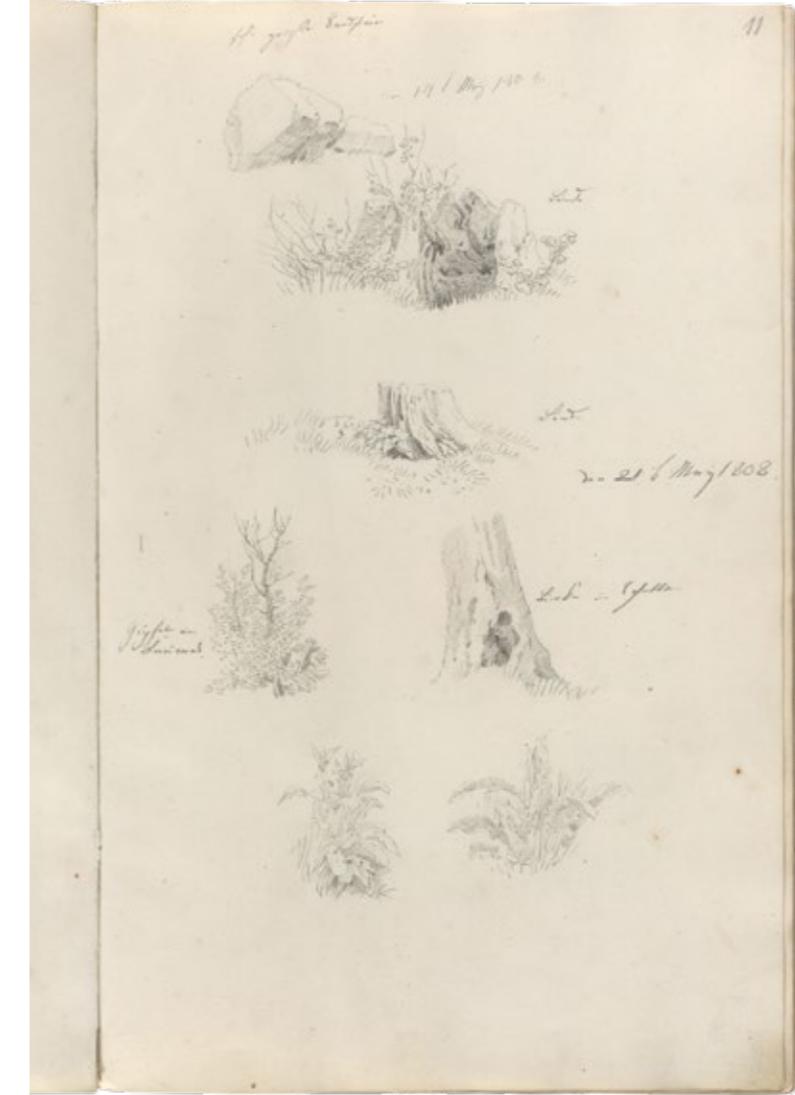
7

Wurde die jeweilige Zeichnung in einem Gemälde genutzt, so ist mithilfe des Zahlenverhältnisses die Luftperspektive zu entwerfen, die Abnahme an Farbigkeit und Genauigkeit in der Entfernung – Valenciennes schrieb ausführlich darüber.¹¹ Die Horizontlinie steht in einem Verhältnis zur Grundlinie. Ist der Horizont relativ nah an der Grundlinie, sind die Gegenstände in Untersicht gesehen, ist er besonders hoch, entsprechend in Aufsicht. Nicht nur bei einem weiten Blick in die Landschaft oder auf das Meer findet sich die Horizontlinie in der Zeichnung vermerkt,¹² sondern auch bei nahsichtigen Felsen, selbst bei Baumstudien, gehäuft im *Osloer Skizzenbuch* von 1807,¹³ und beim bloßen Wurzelwerk findet sich die Angabe.¹⁴ Auffällig in diesen Fällen ist auch das Faktum, dass sich die Horizontangabe sogar am unteren Teil eines Baumstamms befinden kann (Abb. 6). Wie ist das zu verstehen? Zum

einen müssen wir uns Friedrich beim Zeichnen am Boden sitzend vorstellen. Zum anderen aber erweist es sich, dass Friedrich mit großer Konsequenz bei der Übernahme einer zeichnerischen Aufnahme ins Gemälde dies unter allen Bedingungen der Erfassung tat. Im Gemälde entspricht der Horizont dann dem in der Zeichnung vermerkten. Nicht selten markierte Friedrich auf der Zeichnung zudem nicht nur Zeitangaben, sondern auch den Lichteinfall und die Partien, die im Schatten liegen (Abb. 7–9).¹⁵ Sollte er einmal die Horizontlinie nicht angegeben haben, notierte er zumindest »unten« oder »von unten«, um deutlich zu machen, dass er den Gegenstand in Untersicht gesehen hatte (Abb. 10).¹⁶

Für die Horizontabhängigkeit, selbst bei bloßen Baumaufnahmen, lieferte Valenciennes eine zusätzliche Begründung in einem eigenen Paragrafen zu den Bäumen im achten Kapitel des

ersten Bandes: »Die Blätterpartien können leicht in Perspektive gebracht werden, wenn man bedenkt, daß diejenigen, welche unter der Horizont=Linie stehen, an ihrem obern Theil gesehen werden, daß andere, die gerade auf dieser Linie stehen, weder den obern noch den untern Theil zeigen, und diejenigen, welche sich über der Horizont=Linie befinden, von unten her gesehen werden, daß sich ferner bey allen Bäumen, die sich in dem Wasser abspiegeln, der untere Theil der Blätter zeigt u.s.w.«¹⁷ Man mag diese absolute Naturverpflichtung für übertrieben halten, doch sollte man sich im Fall Friedrichs immer wieder ins Gedächtnis rufen, dass eine Abweichung von Gottes Vorgabe für ihn ein Sakrileg gewesen wäre. Doch wie konnte er bei gänzlicher Naturtreue diese so transzendentieren, dass die göttliche Herkunft anschaulich wurde? Nur auf ästhetischem Wege, indem dem Bild eine



8



10



9

6 Caspar David Friedrich
Baumstudien | 1. Mai/2. Juni 1809
Bleistift, 360 × 259 mm | Staatsgalerie Stuttgart,
Graphische Sammlung, Inv. C 1922/131 (G 584)

7 Caspar David Friedrich
Baumstudien und Parklandschaft
Dresdner Skizzenbuch 1807–1812, Bl. 3 | KAT 97 (G 557)

8 Caspar David Friedrich
Baum und Pflanzenstudien
Dresdner Skizzenbuch 1807–1812, Bl. 11
14. Mai 1808 | KAT 97 (G 565)

9 Caspar David Friedrich
Studie einer Weide, Studie zweier Äste
18. April/2. Juni 1809 | KAT 102

10 Caspar David Friedrich
Wald, Krippen
aufgelöstes *Krippener Skizzenbuch* | 20. Juli 1813 | KAT 128

UNTERWEGS IN SACHSEN



Als Caspar David Friedrich um 1800 erstmals das Elbsandsteingebirge durchstreifte und dabei auf so markante Orte wie den Uttewalder Grund, Hohenstein, den Teufelsstein bei Krippen oder den Lilienstein stieß, war er bei weitem nicht der erste und fand bereits eine gewisse »Infrastruktur« vor: Wandernde folgten Pfaden, die die Einheimischen benutzten, engagierten diese als Führer und kamen über Nacht gelegentlich in örtlichen Pfarrhäusern unter. Pfarrer wie zum Beispiel Pastor Wilhelm Leberecht Götzinger und Pastor Carl Heinrich Nicolai waren auch die ersten Verfasser von Reiseführern.¹

Neben der sogenannten Sächsischen Schweiz wurden auch die Meißner Umgebung oder das Muldental, der Plauensche Grund bei Dresden, das Erzgebirge und das Zittauer Gebirge, das Riesengebirge und Böhmen seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer wieder erwandert, gezeichnet und in Atelierwerken dargestellt.² Vor allem Johann Alexander Thiele hatte landschaftsbestimmende Gipfel und Bur-

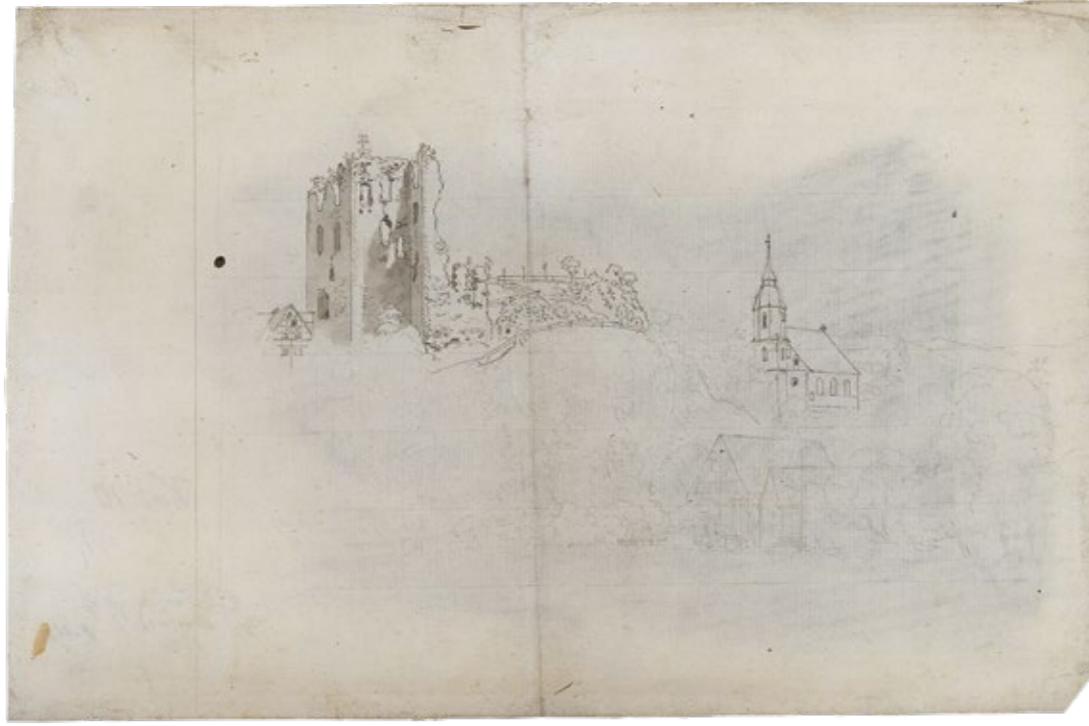
gen wie Lilienstein, Königstein, Wehlen oder den Oybin, aber auch den Plauenschen Grund in großformatigen Prospekten in Szene gesetzt.³ Mit lavierten Grafit- und Federzeichnungen, zum Beispiel vom Lilienstein und von der Festung Königstein, fanden er und seine Schüler Christian Benjamin Müller und Johann Gottlieb Schön zu einer sachlich-rationellen und zugleich empfindsamen Darstellungsweise.

DER PLAUENSCHE GRUND UND THARANDT

Neben dem Elbtal zog es Friedrich auch in den bei Dresden gelegenen Plauenschen Grund, den Thiele von 1741 bis 1747 bereits in vier Prospekten dargestellt hatte.⁴ Der Grund trug im 18. Jahrhundert noch einen gleichsam arkadischen Charakter, wie Klengels Gemälde aus dem Jahr 1796⁵ oder eine Pinselzeichnung von Heinrich Theodor Wehle⁶ zeigen. Darauf lenkte Wilhelm Gottlieb Becker im Jahr 1799 mit seiner Abhandlung *Der Plauische Grund bei Dresden, mit Hinblick auf Naturgeschichte und schöne Garten-*



1 Caspar David Friedrich
Burgruine in Tharandt,
Baumstudie
1./2. Mai 1800 | KAT 40



2 Caspar David Friedrich
Ruine, Kirche und Häuser
in Tharandt
um 1799 | KAT 21



4 Caspar David Friedrich
Gesteinsstudien und Detail
einer gotischen Kirche
3. September 1800 (links)

5 Caspar David Friedrich
Felsentor im Uttewalder Grund
um 1801 | KAT 44



6 Christian August Günther
Das Felsentor im Uttewalder Grund nördlich von Wehlen
in der Sächsischen Schweiz | 1800
Blatt aus Johann Jakob Brückners *Pioreskische Reisen*
durch Sachsen, Radierung, 93×61 mm (Darstellung),
161×101 mm (Blatt) | Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. A 1995-6773

kunst die Aufmerksamkeit.⁷ Die Schrift war illustriert mit Kupferstichen von Johann Adolph Darnstedt nach Vorlagen von Klengel.⁸

Noch vor Plauen, Potschappel und Rabenau war Tharandt mit den Resten der mittelalterlichen Burg ein Wanderziel. Das Ensemble aus Ruine, Kirche und Häusern wurde von Adrian Zingg⁹ und Klengel dargestellt sowie von Radierern und Kupferstechern wie Philipp Veith oder Carl August Richter und Johann Friedrich Wizani, die das Motiv druckgrafisch vervielfachten. Auch Anton Graff, Carl Gustav Carus, Christian Gottlob Hammer, Karl Gottfried Traugott Faber oder Ludwig Richter fanden hier ihre Motive.

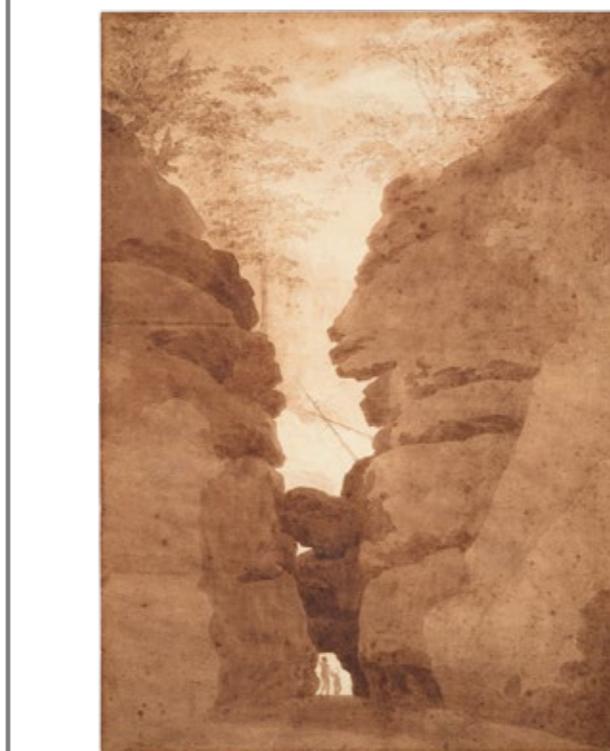
Friedrich stellte die Ruine mehrfach dar (Abb. 1), unter anderem in seinem Berliner Blatt aus einem Blickwinkel, den – unter anderen Lichtverhältnissen – auch Klengel für ein Gemälde gewählt hatte.¹⁰ Wahrscheinlich kannte Friedrich dieses Werk zumindest in einer der drei druckgrafischen Reproduktionen,¹¹ von denen ein Kupferstich Beckers erwähntes Buch illus-

trierte.¹² Im Jahr 1799 zeichnete er die Ruine Tharandt mit der Feder über einer sich darunter fortsetzenden Bleistiftzeichnung (Abb. 2). Dabei deutete er die baumbestandene Böschung über der Uferlinie des Sees nur mit Bleistift an, während er sie in einer zweiten Zeichnung in Feder ausführte, die Ruine aber nicht.¹³ Er konzentrierte sich also jeweils auf einen anderen Teil eines imaginären Gesamtbildes, das dem Vorbild von Klengel nahekommt.

Doch stellte Friedrich mit der Glashütte, der Königsmühle, Neumühle und der Pulvermühle auch jene unspektakulären Gebäude im Plauenschen Grund dar, mit denen sich dessen Verwandlung in ein Industriegebiet anbahnte (Abb. 7, S. 152).¹⁴ Mit Mittel- und Hintergrund sowie seitlich platzierten Bäumen und Felsen sind diese Deckfarbenblätter vergleichsweise traditionell komponiert; und tatsächlich gab es mit Carl Gottfried Nestlers Kupferstichfolge *Prospecte des Plauschen Grundes bey Dresden*¹⁵ oder mit Folgen von Ansichten



3 Johann Georg Wagner
Hügellandschaft mit Felsblock, Bauernhütten und
einer Schafherde auf der Straße
Tempera, 203×242 mm
Albertina Museum Wien, Grafische Sammlung,
Inv. 4752



nach Klengels lavierten Federzeichnungen Vorbilder für diese vedutenartige Auffassung.¹⁶ Auch von Friedrichs Ansichten selbst wurde eine als Vorlage für eine kolorierte Umrissradierung verwendet.¹⁷

Zum Vedutencharakter kam bei Friedrich ein koloristisches Feingefühl hinzu, das diesen Blättern ihre malerische Anmutung verlieh, noch ehe er zur Ölmalerei wechselte. Für die Verwendung der Deckfarben gab es neben Künstlern wie Jakob Philipp Hackert auch in Sachsen Vorbilder, die – wie Christian Wilhelm Ernst Dietrich (gen. Dietricy), Johann Georg Wagner, Carl Gottlob Ehrlich und Johann Friedrich Nagel – im Umfeld der Porzellanmanufaktur Meißen wirkten. Wagner war trotz seines frühen Todes 1767 unter Künstlerkolleg:innen und Kunstsammler:innen bekannt; seine Gouachen stehen kompositorisch unter dem Einfluss seines Onkels und Lehrers Dietrich, sind von lockerer Pinselführung und farblich sehr differenziert (Abb. 3), gleichsam Gemälde auf Papier.

DAS TOR ZUM UTTEWALDER GRUND IN DER SÄCHSISCHEN SCHWEIZ

Als Friedrich ab 1799 seine ersten Wanderungen unternahm, beflügelten Karl August Engelhardts illustrierte *Malerische Reise durch Sachsen*¹⁸ mit Kupferstichen von Philipp Veith oder Johann Jakob Brückners *Pioreskische Reisen durch Sachsen oder Naturschönheiten sächsischer Gegenden auf einer gesellschaftlichen Reise gesammelt* mit Radierungen von Christian August Günther das Interesse an Dresdens weiterer landschaftlicher Umgebung.¹⁹ Veith und Günther, beide Zingg-Schüler, gaben jeweils markante Landschaftsausschnitte im Lineament der Druckgrafik bildmäßig komponiert wieder. Als Friedrich am 28. August 1800 das Tor zum Uttewalder Grund zeichnete (Abb. 4),²⁰ konnte er Günthers Darstellung desselben Motivs kennen. Dies legt zumindest seine nach der Skizze ausgeführte Sepiazeichnung (Abb. 5) mit zwei Figuren nahe, die wie in Günthers Radierung mit erhobenen Armen zeigend auf das aus Felsen gebildete Tor reagieren (Abb. 6).

Vergleicht man Friedrichs Sepiablatt mit Zinggs Darstellung des Zscherregrunds,²¹ wo hinter dem Felsendurchgang eine Hirtenidylle zu erblicken ist, so erweist sich erst recht der Kontrast zwischen dem mächtigen, lastenden Gestein und den winzigen menschlichen Figuren bei Friedrich. Diese Zuspitzung der Größenverhältnisse im Plauenschen Grund griff keiner der zahlreichen nachfolgenden Künstler wie Carus, Hammer oder Johan Christian Dahl in Zeichnung oder Druckgrafik auf. Friedrichs Schüler August Heinrich trieb die Konsequenz jedoch malerisch in eine andere Richtung, als er in seinem Gemälde des Uttewalder Grundes gleichsam jedes einzelne Blatt des sonnenbeschienenen Grundes mit höchster Differenzierung wiedergab.²²



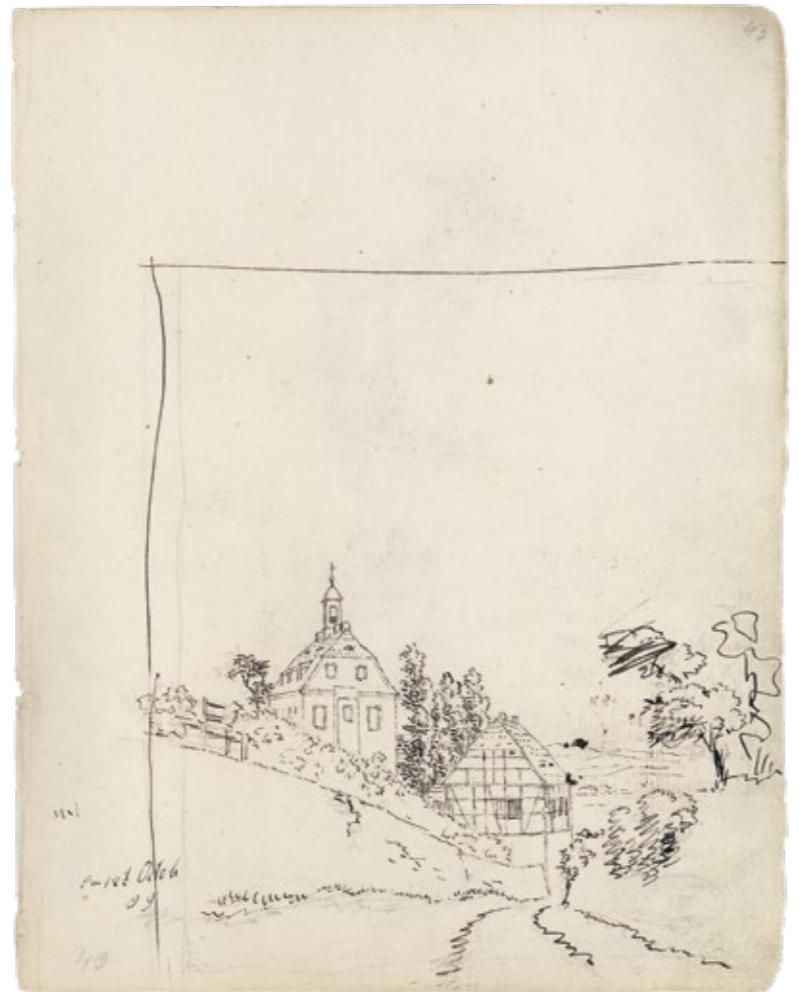
7



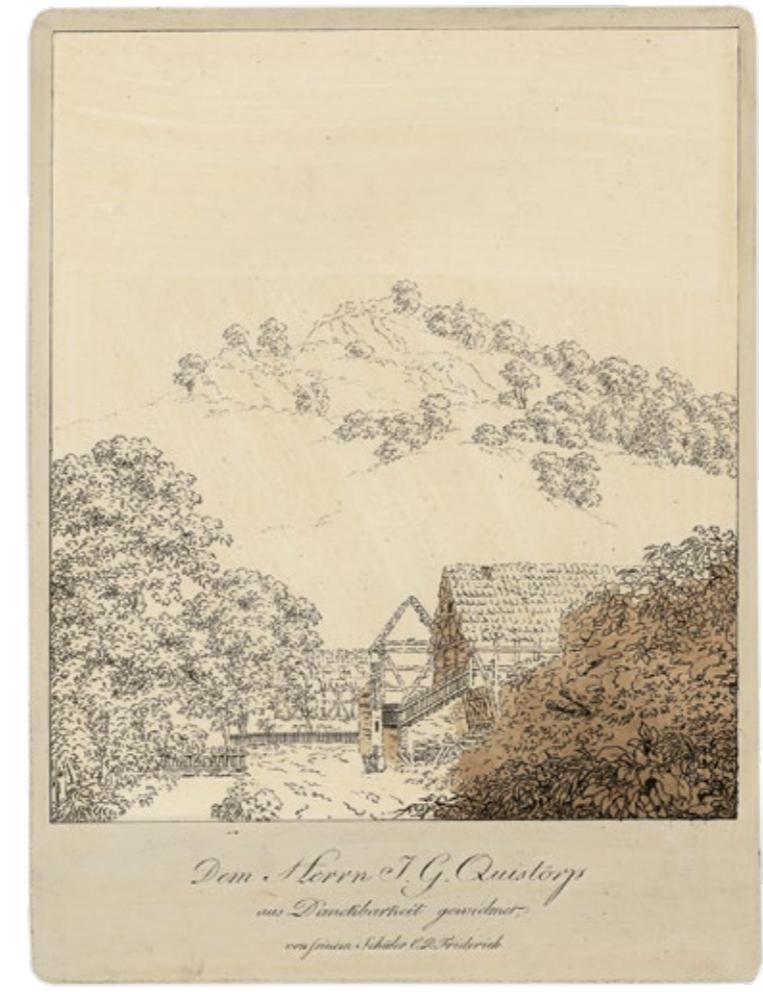
7 Caspar David Friedrich
Kleine Landschaft im Rund
um 1794 | KAT 2

8 Caspar David Friedrich
Landschaft mit einem Steg
um 1801 | KAT 62

9 Caspar David Friedrich
Landschaft mit Herrenhaus
12. Oktober 1799 | KAT 27



9



10

10 Caspar David Friedrich
Bauernhäuser am Berghang
1799 | KAT 23

11 Christoph Nathe
Blick vom Görlitzer südlichen Stadtgraben nach dem Frauenturm | undatiert
Radierung und Aquatinta in Braun,
167×204 mm (Platte)
Kulturhistorisches Museum Görlitz,
Graphisches Kabinett, Inv. 31344

12 Caspar David Friedrich
Landschaft mit Ruine und zwei Figuren
29. September 1802 | KAT 63



11



12

sächsischen Schweiz,²⁹ erschienen 1823, in denen Vater und Sohn Richter die Zingg'sche Landschaftswahrnehmung im kleinen Format auf reizvolle Weise, präzise, erzählfreudig und zugleich stimmungsvoll popularisierten.

Friedrich fertigte in den Jahren um 1800 eine Reihe von Umrissradierungen, die er in Federzeichnungen vorbereitete. Eine bei Dresden-Loschwitz nahe der Mordgrundbrücke lokalisierte *Landschaft mit Herrenhaus* (Abb. 9) vom 12. Oktober 1799,³⁰ auf der er das vorgesehene Bildfeld flüchtig mit der Feder umrissen hatte, diente ihm als Vorlage für die in einem Probendruck in Berlin erhaltenen Radierung.³¹ Friedrich ging dabei wiederum mit der Feder akzentuiert über die Bleistiftzeichnung, wobei die kubischen Formen der Gebäude mit den Kürzeln zur Bezeichnung des Baumlaubs kontrastieren.

In Motivwahl und Darstellungsweise verwandt ist eine seinem Greifswalder Lehrer Johann Gottfried Quistorp gewidmete Radierung (Abb. 10), die recht genau einer Zeichnung vom

4. August 1799 folgt.³² Der leere Mittelgrund entspricht dabei jenen Partien in späteren Gemälden wie *Morgen Nebel*, in denen dichte Nebelschwaden einen lückenlosen Überblick verhindern und der Gipfel unerreichbar in der Bildfläche zu schweben scheint (Abb. 16, S. 314). Mit dieser Bildauffassung war er nicht allein, wie eine Aquatintaradierung von Christoph Nathe zeigt, in der ebenfalls der Vordergrund übersprungen wird und sich braun getönte Partien von reiner Umrissradierung abgrenzen (Abb. 11).³³ Auch weitere Beispiele aus Nates gut 100 Platten umfassendem Radierwerk zeigen eine Nähe zu Friedrichs Radierungen.³⁴

In einer Szene mit zwei klagenden Figuren vor einer Brandstätte stellte Friedrich den Bildraum auf tradierte Weise dar und wählte für verschiedene Oberflächentexturen jeweils eigene Arten der Strichführung (Abb. 12). Doch in seiner Darstellung *Kirchhof am Berg* unterhalb des Oybin, von Börsch-Supan um 1803 datiert, kehrte er zum Darstellungsmuster mit leer gelassenen,

DAS ABWESENDE DRESDEN

Genau so interessant wie das, was große Künstler malen, ist das, was sie zu vermeiden versuchen. Von Caspar David Friedrich, der von 1798 bis 1840 in Dresden lebte, existieren überraschenderweise weder innerstädtische Szenerien seines Jahrzehntelangen Wohnorts noch klassische Veduten mit der berühmten Silhouette der Stadt. Dies ist aus zwei Gründen ungewöhnlich: Der von Canaletto in zahlreichen Varianten eingefangene Blick vom rechten Elbufer auf die prachtvolle Abfolge der Türme der Stadt von Frauenkirche, Hofkirche und Residenzschloss wurde etwa von Friedrichs Freund und Nachbarn Johan Christian Dahl in der Zeit um 1830 mit dramatischem Himmel und in Untersicht regelmäßig und ohne Beirührungsängste in die Bildsprache des Zeitalters der Romantik übertragen (Abb. 1). Auch sind von Friedrich vedutenhafte Ansichten sowohl seiner Heimatstadt¹ als auch des Herkunftsortes seiner Vorfahren² bekannt. In all diesen Fällen wählte Friedrich jeweils eine leichte Untersicht, mit der er aus angemessenem Abstand die Stadt in ihrer

Silhouette im Mittelgrund des Bildes feierlich und detailliert nachbildete.

Offenbar scheint Dresden als Bildthema aber für den Dresdner Friedrich durch den sogenannten Canaletto-Blick der italienischen Hofmaler, der das »Bild« Dresdens bestimmte, zu überdeterminiert gewesen zu sein.³ Wie sehr sich Friedrich mit Canaletto auseinandersetzt, wird durch eine bis heute übersehene Bildadaption belegt: Canalettos großformatiges Gemälde *Der Marktplatz von Pirna*⁴ hat ihm als Vorlage gedient, um seine eigene Familie in einem für ihn stilistisch sehr ungewöhnlichen Aquarell aus der von Canaletto vorgegebenen Vogelperspektive auf dem Marktplatz von Greifswald⁵ darzustellen.

Friedrich lebte zwar 42 Jahre lang in Dresden, aber es existieren quasi keine Bleistiftzeichnungen der Stadt von dem eigentlich unentwegt zeichnenden Friedrich. Nur einmal, am 23. April im Jahr 1800, erfasste er mit dem Bleistift minutiös in einer kleinen Skizze die Spitzen des Haussmannsturms, der Hofkirche, der Kuppel der Frau-

enkirche und den Dachreiter des Altstädter Rathauses (Abb. 2).⁶ Genau diese Turmspitzen werden dann später in zwei berühmten Gemälden kurz aufblitzen hinter dem bildbestimmenden Hügel im Vordergrund, mit dem Friedrich die ihn offenbar erschlagende architektonische Schönheit der Stadt überblendete. Einmal, beim *Hügel mit Bruchacker bei Dresden* (Abb. 3), sind es die schnöde, frisch gepflügte Erde und ein kahler Streuobsthain, der die in ein diesiges Hellblau getauchte Stadt dahinter verdeckt. Beim *Abendstern*⁷ zieht der junge Knabe auf dem Hügel unsere ganze Aufmerksamkeit auf sich – die Spitze der Türme der Dresdner Kirchen stehen verdeckt dahinter, bilden eine dezente Reihe mit den aufragenden Pappeln links und rechts davon.

Allein die Augustusbrücke – gesehen von seinem Wohnort An der Elbe 33 – wird für Friedrich zum Bildthema, am markantesten im Kriegsverlust der Hamburger Kunsthalle⁸ (*Die Augustusbrücke von Dresden*). Am subtilsten wird die Verweigerung des Bildthemas Dresden vom Maler in



1 Johann Christian Dahl
Blick auf Dresden bei Vollmondschein
1839 | KAT 243



2 Caspar David Friedrich
**Fichtenstudie (links); Hausmannsturm,
Turm der Hofkirche, Kuppel der Frauenkirche,
Dachreiter des Altstädtter Rathauses (rechts)**

aufgelöstes *Berliner Skizzenbuch II*, Seiten 56 und 57
23. April 1800 | KAT 29

seinem Bild *Die Frau am Fenster* (Abb. 28, S. 204) dargestellt. Bewusst hat er seine Frau Caroline genau so vor dem Fenster platziert, dass wir nicht hinausschauen können auf die Elbe, auf das Neustädtische Ufer. Er hält uns als Betrachter genauso im Innenraum gefangen wie er auch selbst sein Atelier kaum verlassen hat. Nur wenn es dämmerte, wagte er es, vor die Tür zu gehen, weil dann die übermächtige Silhouette der Stadt unscharf wurde und er seinen ureigenen Blick auf die Welt im Zwielicht schärfen konnte.

- 1 Caspar David Friedrich, *Wiesen bei Greifswald*, 1821/22, Öl auf Leinwand, 34,5 × 48,3 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv. HK-1047 (BS/J 285).
- 2 Caspar David Friedrich, *Neubrandenburg im Morgennebel*, 1816/17, Öl auf Leinwand, 91 × 72 cm, Pommersches Landesmuseum, Greifswald (BS/J 225).
- 3 Bernardo Bellotto, gen. Canaletto, *Dresden vom rechten Elbufer unterhalb der Augustusbrücke*, 1748, Öl auf Leinwand, 133 × 237 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal. 606.
- 4 Bernardo Bellotto, gen. Canaletto, *Der Marktplatz von Pirna*, 1753/54, Öl auf Leinwand, 136 × 239,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal. 623.
- 5 Caspar David Friedrich, *Der Greifswalder Markt*, 1818, Wasserfarbe auf Papier, 54,5 cm × 67 cm, Pommersches Landesmuseum, Greifswald (BS/J 251).
- 6 1824 sind diese auch in der Ölstudie *Abend* zu sehen. Caspar David Friedrich, *Abend (Sonnenuntergang hinter der Dresdener Hofkirche)*, 1824, Öl auf Leinwand, 20,8 × 24,7 cm, Privatbesitz (BS/J 320).
- 7 Caspar David Friedrich, *Abendstern*, ca. 1830, Öl auf Leinwand, 33 × 45,2 cm, Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum, Inv. IV-1950-007 (BS/J 389).
- 8 Caspar David Friedrich, *Die Augustusbrücke in Dresden*, um 1830, Öl auf Leinwand, o. A., Hamburger Kunsthalle (Kriegsverlust), Inv. E-1054 (BS/J 384).



3 Caspar David Friedrich
Hügel mit Bruchacker bei Dresden
1824/25 | KAT 160

CASPAR DAVID FRIEDRICH UND DIE ALTEN MEISTER

In einem Brief, den Caspar David Friedrich 1816 an König Friedrich August I. von Sachsen im Rahmen seiner Berufung zum Mitglied der Akademie schrieb, betonte der Künstler, dass die »trefflichsten Kunstschatze«¹ einer der Gründe seien, weshalb er 1798 nach Dresden kam. Schon früh wurde das Werk Friedrichs im Zusammenhang der bedeutenden Vertreter der Landschaftsmalerei vor ihm betrachtet. Die Künstler, die dabei immer wieder genannt wurden, waren Jacob van Ruisdael, Salvator Rosa und Claude Lorrain.² Neben diesen kunsttheoretischen Diskursen lassen sich konkrete Bezüge zwischen Friedrichs Werken und denjenigen der Alten Meister, die er in der Dresdner Gemäldegalerie sehen konnte, nachweisen. Er übernahm Motive, wie Sonnenuntergänge oder das Friedhofsthema, orientierte sich zum Teil an Kompositionsschemata und skizzierte Staffagefiguren, aber auch Felsformationen aus einigen Landschaftsbildern.

Der Blick auf die Alten Meister und das Kopieren ihrer Werke gehörten zur künstlerischen Grundausbildung der Zeit. Während seines Zeichenunterrichts bei Johann Gottfried Quistorp in Greifswald hatte Friedrich nach grafischen Vor-

lagen³ gezeichnet, und auch während seiner Ausbildung an der Kopenhagener Kunstakademie bestand das Lehrprogramm zum großen Teil im Zeichnen nach grafischen Vorlagen oder nach Gipsen.⁴ Das führte dazu, dass Friedrich dem Kopieren sehr skeptisch gegenüberstand. So bemerkte er später um 1830 prägnant: »Wer selber Geist hat kopirt nicht andere.«⁵ Zudem forderte er von Studierenden eine hohe Form von Eigenständigkeit, die er sich selbst erst nach seinem Studium erarbeiten musste.⁶

Als Friedrich 1798 in Dresden ankam, sah er sich mit der Haltung Adrian Zinggs konfrontiert, der auf ein entschiedenes Naturstudium setzte und das Studium der Alten Meister ablehnte. Friedrich berichtete seinem Kopenhagener Studienfreund Lund, Johann Carl August Richter hätte ihm gesagt, er habe »noch nicht die Gallerie gesehen und auch nicht das Kupferstichkabinett, die Ursache war, der alte Zing fand, es war unnötig«.⁷

Friedrich sah das offenbar anders. Er ist selbst regelmäßig in der Galerie gewesen. Das zeigt sich in einigen Spuren, die Gemälde aus der Sammlung in seinem Werk hinterlassen haben.

1 | 2 Caspar David Friedrich
**Figurenstudien. Nachzeichnungen
nach der Staffage niederländischer
Gemälde der Dresdner Galerie**
um 1800 | KAT 30





3 Adriaen Fransz. Boudewijns und Peeter Bout
Brunnen am Seeufer
undatiert | KAT 216

Aber es finden sich zudem auch Erwähnungen in schriftlichen Quellen. So berichtete der russische Staatsrat und Dichter Wassili Schukowski von Besuchen in der Gemäldegalerie zusammen mit Friedrich im April 1821. Es war für ihn überraschend, dass Friedrich bei vielen Gemälden »die Maler nicht nennen« konnte, »dafür fand er in vielen Bildern Schönheiten oder Mängel, die nur der bemerkte, der in das Lehrbuch der Natur geschaut hat«.⁸ Zudem berichtete er über Friedrichs Einschätzung zu drei religiösen Werken der Galerie – Tizians *Zinsgroschen*,⁹ einem segnenden Christus von Dolci¹⁰ und der Darstellung einer Kreuztragung von Ercole de' Roberti,¹¹ die um die Frage nach der Wahrheit der Empfindung kreisen,¹² einem Thema, das Friedrich auch später noch in seinem kunstkritischen Manuskript beschäftigen sollte.¹³

STAFFAGE

Dass Friedrich mit Figurendarstellungen rang und sie ihm nicht so recht zu gelingen schienen, ist ein Topos der Forschung zum Künstler, die sich insbesondere an den geläufigten Figuren seiner Schiller-Illustrationen von 1801 festmacht.¹⁴ So kam es auch 1811 zu der Behauptung, einige Figuren in Friedrichs Landschaftsbildern seien von seinem Künstlerfreund Georg Friedrich Kersring angelegt worden.¹⁵ Die Auseinandersetzung mit den die Landschaften belebenden Figuren seiner Bilder durchzieht das Schaffen des Künstlers von den Figurenstudien auf einem Skizzenbuchblatt von 1799/1800 (Abb. 1) über die Striche, mit denen er die Größe von Menschen in seine Landschaftsstudien einzeichnete, bis zu den nicht ausgeführten beiden Wanderern im Großen Gehege von 1832 (Abb. 15, S. 289).¹⁶



4 Adriaen Fransz. Boudewijns, Peeter Bout
Brunnen am Seeufer
undatiert | KAT 261
Detail aus Abb. 3

5 Caspar David Friedrich
Figurenstudien
Nachzeichnung nach der
Staffage niederländischer
Gemälde der Dresdner
Galerie | 1800 | KAT 30
Detail aus Abb. 1



6 Caspar David Friedrich
Gebirgslandschaft mit Regenbogen
um 1809/10 | KAT 101

Wie nicht selten in Friedrichs Werk lassen sich von einer frühen Zeichnung, die für sich genommen eher unscheinbar erscheint¹⁷ und deutlichen Studiencharakter trägt, Linien ziehen, die oft auf deutlich spätere Schaffensphasen verweisen. Auf den vier Seiten eines Skizzenbuches seiner Dresdner Anfangszeit um 1800 (Abb. 2) erscheinen Menschendarstellungen in einfachen Umrissen gezeichnet, in denen schon Werner Sumowski Figuren aus Gemälden der Dresdner Galerie wiederfinden konnte.¹⁸ Es handelt sich um Staffagefiguren vor allem aus niederländischen Landschaftsbildern des 17. Jahrhunderts, die ihren Sujets entsprechend, zumeist Hafenszenen, eine vielfigurige Lebendigkeit aufweisen. Aus dieser Ansammlung von Menschen in unterschiedlichen Posen und mit verschiedenstem Ausdruck wählte Friedrich einige. Er streute sie

gleichmäßig über die ganze Fläche seines Skizzenbuchblattes. Seine Anordnung wirkt analytisch, als wollte er einen Katalog möglicher menschlicher Haltungen sammeln.¹⁹ Damit löste er sie aus dem ursprünglichen Verbund der Komposition, in der sie in Analogie zur Horizontlinie nebeneinander aufgereiht ihren Ort fanden.²⁰ Auf einem Blatt findet sich der Name »Bout« verzeichnet,²¹ wohl später von fremder Hand hinzugefügt, der auf die Herkunft einiger dort gezeichneter Figuren aus Gemälden der Dresdner Galerie verweist. Sie wurden von Peeter Bout zur Belebung der Szenerie in die Landschaften Adriaen Fransz. Boudewijns gemalt. Von den ursprünglich acht Gemälden, die aus der Zusammenarbeit dieser beiden niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts entstanden sind, verwahrt die Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister

heute noch fünf.²² Auf ihnen finden sich einige der von Friedrich skizzierten Figuren.²³ Er hat sich durch sie anregen lassen, und so greift er sie deutlich verändert viele Jahre später in einigen seiner Gemälde auf.

Der sich auf einen Stock stützende Bettler in der Menschenmenge am Hafen aus einem Gemälde von Boudewijns und Bout (Abb. 3, 4) wurde für das Skizzenbuchblatt (Abb. 5) aus seinem Umfeld herausgelöst. Friedrich interessierte sich für diese Figur wohl auch, weil sie ihn an Wanderer erinnerte, denen er auf seinen Reisen begegnet war und die er auf seinen Zeichnungen festgehalten hatte.²⁴ Auch in seinen Gemälden findet sich diese Figur, am deutlichsten wohl in der *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* von 1809/10 (Abb. 6). Der Bettler aus Boudewijns Gemälde und Friedrichs Wanderer nehmen eine



7 Adriena Fransz. Boudewijns, Peeter Bout
Brunnen am Seeufer | undatiert | KAT 261
Detail aus Abb. 3



8 Caspar David Friedrich
Figurenstudien. Nachzeichnung nach
der Staffage niederländischer Gemälde
der Dresdner Galerie | 1800 | KAT 30
Detail aus Abb. 1



9 Caspar David Friedrich
Kreidefelsen auf Rügen | 1818
Detail
Öl auf Leinwand, 90,7 × 71 cm
Kunst Museums Winterthur,
Inv. 165 (BS/J 257)

10 Caspar David Friedrich
Der Friedhof | um 1825
Detail aus Abb. 8, S. 225

11 Caspar David Friedrich
**Herr am Stock und Dame,
zwei Mädchen**
um 1825 | KAT 173



12 Philips Wouwerman
Fischer am Strand
KAT 370



13 Caspar David Friedrich
Figurenstudien. Nachzeichnung nach
der Staffage niederländischer Gemälde
der Dresdner Galerie | 1800 | KAT 30
Detail aus Abb. 1

vergleichbare Haltung ein: Sie stützen sich auf einen Stock und lehnen sich nach hinten an, der Bettler an eine Gebäudefassade und der Wanderer an einen Felsen. Daraus resultiert die gebogene Körperform, die für beide Gestalten vorherrschend ist. Indem Friedrich diese Gestalt in seine Bildwelt aufnahm, gab er ihr zugleich eine neue Kleidung. Der Bettler wirft die malerischen Fetzen seines Gewands von sich und verwandelt sich in einen modisch gekleideten Städter mit weißen Nankinghosen, roter Jacke und schwarzem Zylinder. Die blonden Haare und der ausgeprägte Backenbart der Figur lassen ein Selbstbildnis vermuten.²⁵

Dass sich Friedrich in diesen Figurenstudien vor allem für die Körperhaltung der dargestellten Menschen interessierte, zeigt auch sein Blick auf eine Figur, die bei Boudewijns und Bout kaum zu erkennen ist, weil sie im Gewimmel verschwindet und in seiner brauntonigen Farbigkeit fast mit dem Hintergrund verschmilzt (Abb. 7).²⁶ Sie krabbelt auf allen Vieren. Friedrich zeichnete sie auf seinem Skizzenbuchblatt (Abb. 8), wie auch die nicht weit von ihr entfernt stehende Frau mit einem Kind auf dem Arm. Später griff er beide Figuren wieder auf und stellte sie vereinzelt dar.²⁷ Das Blatt ist mit einer Substanz durchtränkt, die es transparent macht, um es zur Übertragung in

ein Gemälde zu nutzen.²⁸ Dafür erscheinen die Figuren auf dem Blatt jedoch ausgesprochen klein. Diese Dimension steht in einem deutlichen Missverhältnis zu der einzigen Verwendung des Motivs einer krabbelnden Figur im Werk Friedrichs, die sich über einen Hang beugt. Für sein Gemälde *Kreidefelsen auf Rügen* hat er die Figur gedreht (Abb. 9) und sie zentral in den Bildvordergrund platziert. Das stärker angezogene vordere Bein des Knaben in der Zeichnung erscheint beim Mann über dem Abgrund der Kreidefelsen auf der abgewandten Seite, und auch der sich nach vorn abstützende Arm des Knaben rückt beim Mann auf die andere Seite, lediglich der durch die Schulter halbverdeckte Kopf zeigt sich zur Zeichnung wie gespiegelt. Auch wenn die Veränderungen von Größe, Alter und Kleidung die krabbelnde Figur in ihrer Herkunft aus dem niederländischen Gemälde schwer nachvollziehbar erscheinen, spricht doch die Seltenheit dieser Darstellung für einen Bezug.

Eine vergleichbare Art der Transformation durchläuft auch das eng beieinanderstehende Paar in Friedrichs Gemälde *Der Friedhof* (Abb. 10). Der Künstler fand die Anregung zu dieser Gruppe bei Philips Wouwerman (Abb. 12). Wieder ist das Umfeld im altmeisterlichen Vorbild vollkommen anders. Die Herkunft der beiden Figuren würde

sich auch hier nicht ohne Weiteres nachvollziehen lassen, wenn Friedrich sie nicht aus der Zeichnung herausgelöst (Abb. 13) und durch eine Umarbeitung anverwandelt hätte. Dass ihn insbesondere das Paar beschäftigt hatte, zeigt sich auch in einer Pauszeichnung mit allein diesen beiden Figuren (Abb. 11). Hier entfernte er sich noch stärker als bei der kriechenden Figur von seinem Vorbild: Wendet sich bei Wouwerman der Mann über die Schulter der Frau zu, haben die beiden bei Friedrich eine gemeinsame Blickrichtung. Doch der Charakter der Figuren bleibt ähnlich; in beiden Fällen wird die Gestalt durch die sie umhüllenden Mäntel bestimmt. Die zum Knoten gebundenen Haare der Frau sowie der in seinem Schwung über den Kopf gezogene Hut beziehungsweise das Barett des Mannes erscheinen ebenso vergleichbar. Von der Zeichnung bis zum Gemälde löste sich Friedrich weitestgehend von seiner Inspirationsquelle und übertrug sie in eine seiner künstlerischen Haltung entsprechende Form.



EIN VOLLENDETES KUNSTWERK: DER TETSCHENER ALTAR

»Hast Du das Altarstück fertig? Ich möchte es wohl sehen, ich glaube es wird viel an Eindruck machen«,¹ erkundigte sich Friedrichs Schwester Catharina Dorothea Sponholz im Oktober 1808 neugierig bei ihrem Bruder. Darin spiegelt sich die besondere Erwartungshaltung an das Werk. Kunstwerke sind ansonsten eher selten Thema im familiären Briefwechsel. Friedrich muss ihr also von der Arbeit an seinem »Altarstück« und auch der besonderen Bedeutung, die er ihm beigegeben hat, erzählt haben.

Die frühesten Spuren für die Bildidee, die zu Weihnachten 1808 zur aufsehenerregenden Präsentation vom *Kreuz im Gebirge* oder, wie das Werk seit seinem Verkauf an die Familie Thun-Hohenstein genannt wird, dem *Tetschener Altar* (Abb. 1) führten, sind recht unscheinbar und lassen noch kaum vermuten, wozu die Zeichnungen später dienen würden: 1799 sah Friedrich in Felsspalten ein Kreuz (Abb. 14, S. 138), und wohl irgendwo in der Umgebung von Dresden hielt er einige verstreute Felsbro-

cken fest (Abb. 10, S. 50). Allmählich entwickelte sich das Bildmotiv des zentral angeordneten Berggipfels in Form eines Dreiecks, angeregt durch den Honigstein in der Sächsischen Schweiz,² dem Friedrich ein Gipfelkreuz hinzufügte.³ Er spielte das Thema in Varianten durch,⁴ bis die Motive in der Sepia *Kreuz im Gebirge* (Abb. 50, S. 62) um 1806 zusammenfanden. Mit der Entscheidung, diese Komposition in Öl auszuführen, tauschte Friedrich die meisten Bäume im Bild aus, darunter Fichten, die er erst 1807 gezeichnet hatte.⁵ Lediglich der höchste Baum, 1804 gezeichnet,⁶ blieb in seiner Position: Er dominiert zentral die beiden Varianten des *Kreuz im Gebirge* wie auch das zeitgleich entstandene Gemälde *Ausblick ins Elbtal* (Abb. 2). Die neu eingefügten Fichten haben alle einen schlankeren Wuchs, der die himmelsstrebende Dynamik im Gemälde steigert, wie auch die hier ebenfalls neuen Lichtstrahlen und die Wendung aus dem Rundbogen des Gemäldes in einen Spitzbogen des Rahmens.

¹ Caspar David Friedrich
Das Kreuz im Gebirge
(Tetschener Altar)
1807/08 | KAT 99





2 Caspar David Friedrich
Ausblick ins Elbtal
1807 | KAT 96

Die Arbeit am *Kreuz im Gebirge* fällt in eine Zeit nach 1805, als zwei Altarprojekte für Friedrich wichtig wurden: der Auftrag für die Uferkapelle in Vitt auf Rügen durch Kosegarten, der schließlich an Philipp Otto Runge ging, dessen Werk aber unvollendet blieb,⁷ und der Altar für die Greifswalder Marienkirche, auf dem schließlich 1811 eine Kopie Friedrich August von Klinkowströms Correggios *Heiliger Nacht* aufgestellt wurde.⁸ Sowohl in Vitt als auch in Greifswald spielte König Gustav IV. Adolf von Schweden eine wichtige Rolle bei der Planung der Vorhaben – Vorpommern war bis 1815 schwedisch. Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die Bemerkung Theresia von Brühls in einem Brief an ihre

Mutter: »Das schöne Kreuz ist leider! Nicht zu haben! Der brave Norde hat es seinem Könige verehrt [...].«⁹ Friedrich, der sich selbst als Pommern und damit schwedischer Untertan verstand, hatte offenbar Gustav IV. Adolf von Schweden als Widmungsträger des *Kreuz im Gebirge* im Sinn¹⁰ und wollte deshalb zunächst nicht an die Thun-Hohensteiner verkaufen. Spätestens aber mit dem Einfall russischer Truppen in Finnland wurde die politische Lage für den schwedischen König prekär, und Friedrich sah die Chance für die ursprünglich vorgesehene Bestimmung des Werkes schwinden, sodass er sich nun doch für den Verkauf an das Brautpaar Theresia von Brühl und Franz Anton von Thun entschließen konnte,¹¹ ob-

wohl diese zum katholisch-böhmischem Adel gehörten. Als Pastellmalerin und Kopistin wusste von Brühl sehr genau, dass dieses Werk in der Dresdner Kunstgeschichte revolutionär war. Mit von Thun, der vor seiner Brautwerbung im kaiserlich österreichischen Militärdienst gegen Napoleon gekämpft hatte,¹² dürfte Friedrich sich politisch verstanden haben.

Zu Weihnachten 1808 – und wohl auf Anregungen aus dem Freundeskreis – stellte Friedrich das Werk in seinem Atelier öffentlich aus. Er inszenierte es auf einem Tisch, der mit einem schwarzen Tuch verhüllt war, und verhängte ein Fenster, um so den Eindruck der »Dämmerung der durch Lampen erleuchteten Kapelle«¹³ zu erzielen und damit auch das geheimnisvolle Leuchten des Gemäldes und seines Rahmens zu erhöhen.¹⁴ Helene Marie von Kügelgen berichtet: »Es ergriff alle, die ins Zimmer traten, als betraten sie einen Tempel.«¹⁵ Mit dieser Präsentation wird das Atelier zum Andachtsraum, die künstlerische Praxis zum Gottesdienst¹⁶ und das nicht lange, nachdem Napoleon mit der Säkularisation der Klöster 1803 die Macht der Kirche eingeschränkt hatte. Auch das war ein Hintergrund für die empfindliche Reaktion des Kunstkenners Basilius von Ramdohr, der fundamentale Kritik am *Kreuz im Gebirge* äußerte, derzufolge die Landschaftsmalerei »auf Altäre kriechen will«.¹⁷

Friedrichs Inszenierung seines Altarbildes entsprach ganz dem Zusammenspiel der Künste nach frühromantischer Vorstellung,¹⁸ wie es auch der mit ihm befreundete Runge für seine Folge der Tageszeiten vorgesehen hatte (Abb. 7, S. 323). Mit dessen *Tageszeiten* verbindet das *Kreuz im Gebirge* auch das Verhältnis von Rahmen und Binnenbild. Diese folgen bei Friedrich unterschiedlichen Semantiken: traditionelle christliche Bildwelten im Rahmen und allegorische Landschaftsmalerei auf der Leinwand. In einem Aquarell (Abb. 3), das mit einer vergleichbaren Aufteilung offensichtlich in den Kontext des *Kreuz im Gebirge* gehört, wird die Symmetrie insgesamt verstärkt. Allerdings erscheint die darin skizzierte Landschaft mit ihren Einzelmotiven ornamentalier. Dadurch wird ihre allegorische Funktion hervorgehoben.¹⁹ Als Programmbilder einer neuen Religiosität in der Romantik nahmen Runge und Friedrich von den formalen Vergleichsmomenten bis zu den Cherubim auf die *Sixtinische Madonna* von Raffael (Abb. 4)²⁰ Bezug, die schon bei Wackenroder zum zentralen Vorbild eines künstlerischen Glaubensbekenntnisses geworden war.²¹



3 Caspar David Friedrich
Marienkirche Stralsund, Altarentwurf (Altarentwurf mit der Komposition zum Kreuz im Gebirge)
1817/18 | KAT 138

4 Johann Friedrich Wilhelm Müller
nach Raffael
Sixtinische Madonna
1809–1816 | KAT 298



»SOLANGE WIR FÜRSTENKNECHTE BLEIBEN«

CASPAR DAVID FRIEDRICH'S POLITISCHE HALTUNG

Caspar David Friedrich erweist sich in seinen Selbstzeugnissen und in seinem künstlerischen Werk als Vertreter des Freiheitskampfes der Napoleonischen Kriege. Diese Haltung bekam nach ihrem Ende 1813 mit der Restauration und dem Wiedererstarken der europäischen Monarchien eine andere Bedeutung. Friedrich engagierte sich für freiheitliche Rechte, wie sie in der jungen Studentenbewegung dieser Zeit vertreten wurden. Von besonderer Bedeutung für dieses politische Bewusstsein war der zehnte Jahrestag der Feiern zum Sieg der Leipziger Völkerschlacht 1823 und damit verbunden die Resignation darüber, dass sich die Ideale um eine nationale Erneuerung in den herrschenden politischen und

gesellschaftlichen Ordnung dieser Jahre nicht verwirklichen ließen. Mit der Revolution von 1830 und der Sächsischen Verfassung von 1831 schienen kurzzeitig neue Perspektiven auf.

RÄUBER

Offenbar setzte Friedrich in Dresden schon früh darauf, seine politische Haltung auch in der Öffentlichkeit durch die von ihm ausgestellten Werke publik zu machen. 1801, bei einer seiner frühen Beteiligungen an der jährlichen Akademieausstellung in Dresden, zeigte er seine Darstellung der Schlusszene aus Schillers Drama *Die Räuber*.¹ Das Stück hatte schon bei seiner Mannheimer Erstaufführung für Aufsehen ge-

sorgt. Es wurde als revolutionäre Kritik an der feudalen Gesellschaftsordnung verstanden. Auch seine Erstaufführung in Dresden 1784 hatte das Publikum erschreckt.² In der Entscheidung für dieses Motiv zeigte sich bei Friedrich zum ersten Mal die antifeudale Einstellung, die auch später immer wieder für seine politische Haltung grundlegend war.³ Möglicherweise wurde Friedrich mit Schillers Drama und seinen politischen Ideen über Christian Gottfried Körner vertraut gemacht, dessen Haus in Dresden ein wichtiger Treffpunkt kritisch gesinnter Intellektueller und Künstler:innen war,⁴ und wo schon Schiller zeitweise, von 1785 bis 1787, Zuflucht gefunden hatte.

VATERLÄNDISCHE ANGELEGENHEITEN

Wie sehr die politischen Verhältnisse in der Zeit der Napoleonischen Kriege Friedrich auch in seiner Gesundheit belasteten, zeigt sich aus einem Brief seines Malerfreundes Friedrich August von Klinkowström an Philipp Otto Runge vom 18. Juni 1806, in dem dieser mitteilt: »Friedrich hat mir nach seiner Krankheit geschrieben, welche er, wie ich glaube, sich durch Ärger über die vaterländischen Angelegenheiten zugezogen.«⁵ Im Dezember 1805 hatte die Schlacht bei Austerlitz im Zuge der Waffenstillstandsverhandlungen zur Auflösung des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation geführt. Friedrich weilte zu dieser Zeit auf Rügen, wo er sich zunehmend für die vor-

christliche Geschichte interessierte. Er zeichnete Überreste der Megalithkultur.⁶ Bei seiner Rückkehr nach Dresden entstand so die große Sepiazeichnung *Hünengrab am Meer* (Abb. 8, S. 102). Dabei kombinierte er das Motiv einer steinzeitlichen Anlage⁷ mit Zeichnungen von drei Eichen, die an anderen Orten entstanden waren,⁸ und verstärkte so den Eindruck einer vaterländischen Thematik, die in der Kriegssituation 1806 die heroische Vergangenheit heraufbeschwört.⁹ In einer Besprechung dieser Sepia 1807 nannte vermutlich Carl Bertuch die Bäume »drei große unerschütterliche Helden Charaktere«.¹⁰

Kurze Zeit später verlegte Friedrich diese Szene in einem seiner ersten Ölbilder, dem *Hünen-*



1 Caspar David Friedrich
Hünengrab im Schnee
1807 | KAT 95



2 Caspar David Friedrich
Gräber gefallener Freiheitskrieger (Grabmale alter Helden) | 1812
Öl auf Leinwand, 49,3 × 69,8 cm
Hamburger Kunsthalle, Inv. HK-1048 (BS/J 205)

grab im Schnee (Abb. 1), in eine Winterlandschaft, durch die er die zeitliche Komponente verstärkte. Die verstreut liegenden Steine ersetzte er durch das Gützkower Hünengrab, das er erstmals 1801 gezeichnet hatte.¹¹ Im Vergleich lässt sich sehr gut erkennen, wie er den Wandel von der Sepiazeichnung zur Ölmalerei vollzog und damit zusätzliche inhaltliche Aspekte entfaltete: Die unter der Schneedecke erstarrte Landschaft reicht hoch zum über den kahlen Eichen aufreißen blauen Himmel und verspricht einen Frühling, der auf den Winter folgen wird. Der Wandel im Zyklus der Jahreszeiten bekam eine politische Dimension, die Friedrich im Oktober 1806 im Hinblick auf den Freiheitskampf hoffnungsvoll formulierte: »Er wird sich schon herausarbeiten der deutsche Geist aus dem Sturme und den Wolken.«¹² Dass im Atelier von Friedrich, »bei dem man von dem Toben der äußeren, politischen Stürme am öftesten etwas hören konnte«,¹³ Treffen von Gleichgesinnten stattfanden, berichtete Gotthilf Heinrich von Schubert. Auch die andere bedeutende Sepiazeichnung dieser Zeit, das Kreuz im Gebirge (Abb. 50, S. 62), spielt in ihrer religiösen Thematik zugleich auf politische Fra-

gen an, die in Anlehnung an christliche Vorstellungen auf Erlösung zielen – die Erlösung der Gesellschaft aus kriegerischer Bedrängnis. Diesen Aspekt verstärkt die Ausführung des Motivs in Öl, die einen weitaus repräsentativeren Charakter hat und deshalb gleichsam als Programm-Bild verstanden werden will. Maßgebliche Bildelemente beim *Hünengrab im Schnee* und dem *Tetschener Altar* (Abb. 1, S. 239) scheinen inhaltlich vergleichbar: An die Stelle der Eichen sind die schlanken Fichten getreten, das Hünengrab wurde durch das Kreuz ersetzt. In Gegenüberstellung der beiden Bildideen zeigt sich die Verbindung von christlichem Glauben und politischer Haltung. So schrieb dann auch Friedrich an Theresia von Brühl, die 1808 das Gemälde vom Künstler erwerben wollte, es sei nicht zu haben, da es seinem König bestimmt sei.¹⁴ Gemeint war Gustav IV. Adolf von Schweden, der noch 1805 napoleonische Truppen erfolgreich aus Pommern vertrieben hatte, bevor er 1806 gegen den französischen Aggressor unterlag. Vor diesem Hintergrund erweist sich der *Tetschener Altar* als »politisches Bild mit antinapoleonischer Tendenz«.¹⁵

PATRIOTISCHE BILDER

Mit der Zuspitzung der Ereignisse gegen 1813, dem Rückzug der napoleonischen Armee aus Russland und der gegnerischen Vereinigung von Russland, Preußen, Österreich und Schweden fand Friedrich zu deutlicheren Motiven seiner patriotischen Haltung. Die Ausstellung des Gemäldes *Grabmale alter Helden* im Jahr 1812 (Abb. 2) auf der Berliner Akademieausstellung scheint in gewisser Weise noch uneindeutig gewesen zu sein. So konstatierte ein Kritiker der Ausstellung: »Des Künstlers Idee tritt verworren und deutlich an die Seele des Betrachters.«¹⁶ Die Paradoxie dieses Gemäldes entstand durch die Aufschriften der dargestellten Grabmonumente, die dem »Vaterlands-Erretter« oder dem »Gefallenen für Freiheit und Recht« gewidmet waren.¹⁷ Es lässt sich nicht sagen, ob diese Ehrung den bereits 1812 Gefallenen zukommen sollte oder ob sie nicht als zukünftige Würdigung derjenigen zu verstehen ist, für die das Gemälde als Aufruf zum Kampf verstanden werden wollte. Andreas Aubert, der sich 1911 zum ersten Mal mit den »Patriotischen Bildern« Friedrichs beschäftigt

hatte, betonte, dass der »hieroglyphische«, rätselhafte Doppelsinn dieser Werke auf die »Furcht vor Zensur« zurückzuführen sei.¹⁸

1813 formierte sich der Widerstand gegen Napoleon auch im Hause Körner. Der Dichter Theodor Körner schloss sich den Lützower Jägern an. Auch der mit Friedrich befreundete Maler Georg Friedrich Kersting kam auf die Idee, ihm zu folgen. Auf eine Vermutung von Körners Vater geht die häufig zitierte Behauptung¹⁹ zurück, Friedrich habe Kersting die entsprechende Ausrüstung finanziert.²⁰ Während er sich so einerseits für den Freiheitskampf engagierte, floh er andererseits vor der anrückenden Armee in Sorge vor den Kampfhandlungen, den Einquartierungen von Soldaten und der drohenden Nahrungsmittelknappheit aus Dresden ins abgelegene Krippen.²¹ Nach einer Phase, in der er zunächst nicht arbeiten konnte, fertigte er auf Wanderungen zahlreiche Zeichnungen, vor allem von Bäumen, unter denen besonders ein Blatt (Abb. 10, S. 79) heraussticht: Über eine Reihe nebeneinander aufschließender Fichten notierte Friedrich: »Rüstet Euch / heute zum neuen Kampf Deutsche Männer / heil Euren Waffen!«

Nach dem Sieg über Napoleon war 1814 die allgemeine Stimmung von patriotischer Euphorie erfüllt, sodass die jährliche Ausstellung der Akademie ausnahmsweise nicht dem sächsischen König, sondern dem russischen Zaren gewidmet wurde. Dabei waren Werke von Ferdinand Hartmann, Gerhard von Kügelgen und Friedrich zu sehen, die der Autor einer Ausstellungsbesprechung in den *Beiträgen zur Belehrung und Unterhaltung* als »Patriotische Kunstwerke« vorstellte.²²

In diesem Jahr nahm bei Friedrich die Zahl der Denkmalsentwürfe zu, beispielsweise zu Ehren des gefallenen Theodor Körner.²³ Zum Teil handelte es sich um Kriegerdenkmale,²⁴ wie ein Entwurf, den Friedrich am 12. März 1814 an Ernst Moritz Arndt geschickt hatte.²⁵ Im dazu beigefügten Brief nahm Friedrich ausdrücklich Stellung: »Ich wundre mich keineswegs, daß keine Denkmäler errichtet werden, weder die, so die große Sache des Volks bezeichnen noch die hochherzigen Thaten einzelner deutscher Männer. So lange wir Fürstenknechte bleiben, wird auch nie etwas Großes der Art geschehen. Wo das Volk keine Stimme hat, wird dem Volk auch nicht erlaubt, sich zu fühlen und zu ehren.«²⁶ Dieser Brief führte, nachdem er 1819 bei Ernst Moritz Arndt aufgefunden wurde, für politische Verfolgungen in Friedrichs Freundeskreis.²⁷

RESTAURATION

In den folgenden Jahren sollte die nationale Begeisterung des Freiheitskampfes stark gedämpft werden. Die freiheitlichen Ideen wurden durch die restaurative Politik, die spätestens mit dem Wiener Kongress 1815 deutlich wurde, enttäuscht. Wer sie noch vertrat, wurde als Demagoge diffamiert und lief Gefahr, einer politischen Verfolgung ausgesetzt zu werden.²⁸ Das schlug sich dann auch in den Karlsbader Beschlüssen 1819 nieder, mit denen die Wiederherstellung feudaler Strukturen etabliert werden sollte.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch Friedrichs Skepsis gegenüber hierarchischen Gesellschaftsstrukturen; in einem Brief an seinen Bruder 1817 konstatierte er: »[D]enn ich traue keiner Obrigkeit übern Weg.«²⁹ 1818 formulierte er in einem Brief an den Rat der Stadt Stralsund im Rahmen seiner Entwürfe für einen Altar seine Vision der Kirche als politische Utopie einer gesellschaftlichen Gleichstellung der Menschen: Die Kirche sei ein »Gebäude wo man sich versammelt sich vor Gott zu demüthigen, vor den bei dem kein Ansehen der Person gilt, da müßte billig aller Unterschied der Stände aufhören, und der Reiche muß wenigstens an diesen Orte fühlen daß er nichts mehr als der Arme ist, und der Arme muß [da] den sichtbaren Trost haben: daß wir vor Gott alle gleich sind«.³⁰ In diesen Jahren tauchten auch zum ersten Mal Wanderer in der Altdeutschen Tracht im Werk des Künstlers auf.

Nach den Befreiungskriegen hatte sich diese an der Kleidung der Dürerzeit orientierte Mode entwickelt, die als eigenständig deutsch verstanden wurde. Der mit Friedrich befreundete Ernst Moritz Arndt hatte bereits 1814 eine Schrift publiziert, in der er die »deutsche Kleidertracht« beschrieb und allgemein empfahl.³¹ Das Thema der Nationaltracht wurde in den folgenden Jahren vielfach diskutiert,³² verschwand aber schon 1815 wieder weitgehend aus den Journalen, da die Idee eines durch bürgerliche Interessen bestimmten Nationalstaats der Wiederherstellung der dynastischen Ordnung im Wiener Kongress wiedersprach.³³ In studentischen Kreisen wurde die Altdeutsche Tracht jedoch weiterhin als Ausdruck freiheitlicher Gesinnung getragen und insbesondere beim Wartburgfest 1817 etabliert. Friedrich griff sie in seinen Bildern zu einem Zeitpunkt auf, da ihre politisch oppositionelle Bedeutung allgemein als »Affront gegen die Restaurationspolitik«³⁴ bekannt war.³⁵ Deshalb ist es erstaunlich, dass 1817, als er zum ersten Mal ein Gemälde mit zwei Männern in Altdeutscher Tracht auf der Dresdner Akademieausstellung präsentierte,³⁶ die Kritiker in den Zeitschriften bei ihrer Besprechung des Werkes nicht auf die Kleidung der Dargestellten eingingen.³⁷ Vielleicht deutete sich darin aber auch schon eine Zaghaftigkeit in den Medien an, die 1819 bestätigt werden sollte, als die Altdeutsche Tracht beim Wiener Kongress allgemein verboten wurde. Friedrich jedoch fuhr fort, die Protagonist:innen seiner Gemälde in dieser Kleidung darzustellen, verzichtete aber darauf, ein Gemälde wie *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (Abb. 3) auf der Akademieausstellung öffentlich zu präsentieren. Die durch ihre Kleidung offensichtliche politische Gesinnung der beiden Mondbetrachter und ihren nächtlichen Ausflug fasste er halb humorig, halb furchtsam distanziert in der Bemerkung »Die machen demagogische Umtriebe« zusammen, die durch Carl Förster überliefert ist.³⁸ Dass es brisant war, die »im Anschau vertieften Freunde, [...] die den Künstler oft in seiner Werkstatt heimsuchten und in seine Gemälde einschlichen« und die man »an ihren Oberröcken und Fouragier-Mützen erkenne« in eben dieser Kleidung zu malen, macht die Bemerkung eines Rezensenten 1822 angesichts eines anderen Gemäldes³⁹ deutlich, wenn er die »Vorsicht mit welcher sie sich dem Publikum immer nur von hinten zeigen« betont.⁴⁰

Friedrich hatte allen Grund zur Vorsicht. Das erklärt sich unter anderem aus Ereignissen der Jahre 1817 bis 1821, als es beispielsweise am 11. Juli 1819 im Zuge der Demagogenverfolgung in Berlin zu einer Durchsuchung der Wohnung des schon seit Greifswalder Zeiten mit ihm befreundeten politischen Verlegers Georg Andreas Reimer »wegen revolutionärer Umtriebe«⁴¹ kam und dabei auch Briefe von Friedrich beschlagnahmt wurden. Reimer hatte kurz zuvor den Kontakt zu ihm wiederaufgenommen und ihn im September 1818 zusammen mit Friedrich Schleiermacher und Leopold von Plehwe in Dresden besucht. Letzterer hatte 1817 am Wartburgtreffen teilgenommen und wurde deshalb verhaftet und verhört.⁴² Drei Tage nach den Ereignissen in Berlin wurde am 14. Juli 1819 in Bonn auch die Wohnung von Ernst Moritz Arndt nach belastenden Schriften durchkämmt, seine Korrespondenz gleich säckeweise beschlagnahmt.⁴³ Darunter befand sich Friedrichs Brief zu seinem Entwurf für ein Denkmal für die Helden der Befreiungskriege von 1814. Wie weitreichend diese Verfolgungen wirkten, zeigt sich auch darin, dass selbst Friedrichs Freund, der Geschichtsprofessor Karl Schildner in Greifswald, einem Verhör unterzogen



3 Caspar David Friedrich
Zwei Männer in Betrachtung des Mondes
1819/20 | KAT 148

und ihm mit Entlassung gedroht wurde.⁴⁴ Vor dem Hintergrund dieser Ereignisse erklärt sich vielleicht auch ein kleines Gemälde Friedrichs, das sich unter dem Titel *Ein Gefängnis* in Reimers Besitz befand (Abb. 4). Es macht einerseits Friedrichs Sorgen⁴⁵ anschaulich und nimmt andererseits auch auf aktuelle Ereignisse von 1823 Bezug.

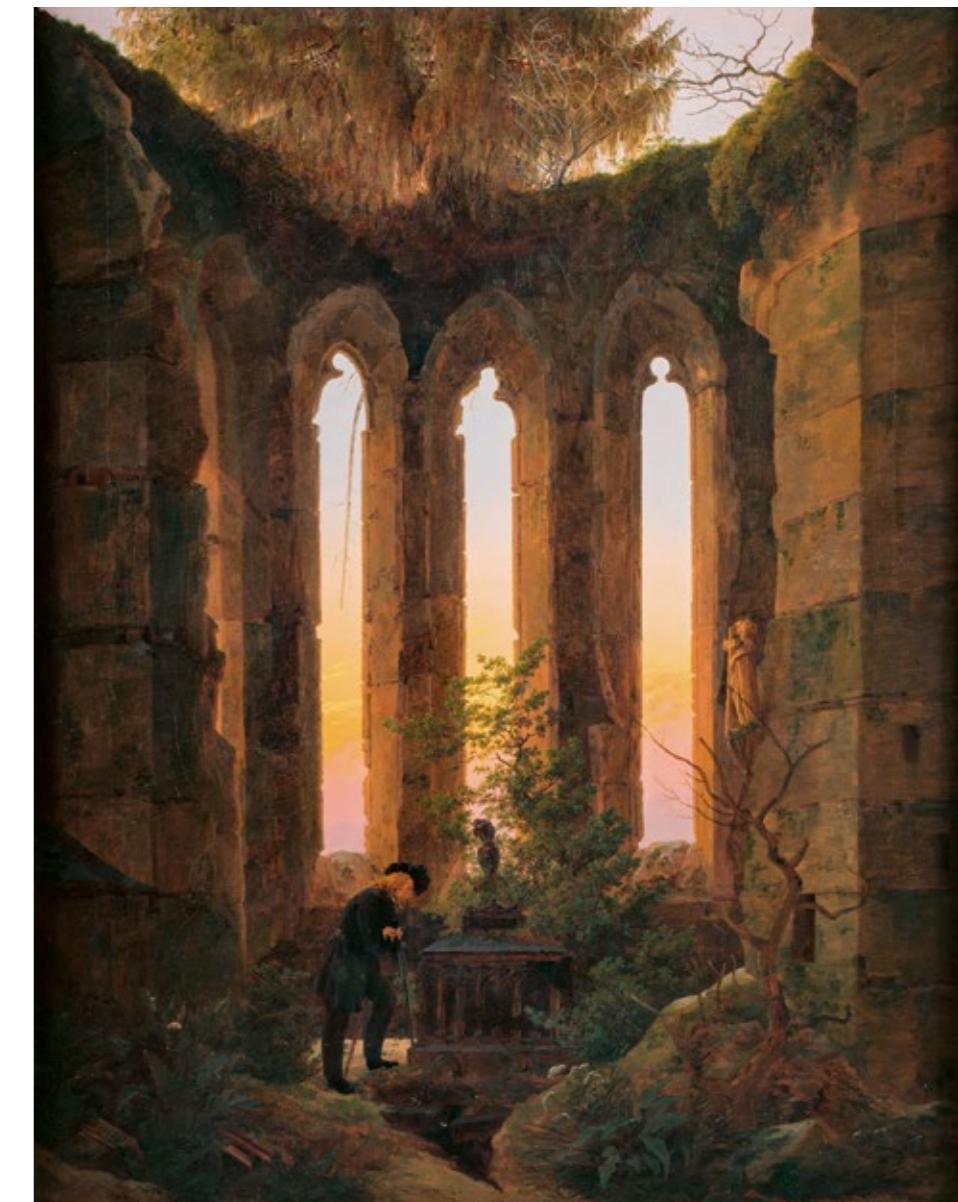
Dass 1823 auch der Jahrestag der Befreiungskriege und der 300. Todestag Ulrich von Huttens zusammenfielen, war von besonderer Bedeutung für Friedrichs Gemälde *Huttens Grab* (Abb. 5). Reimer hatte seit 1821 eine Gesamtausgabe der Schriften Huttens veröffentlicht,⁴⁶ die

zu Konflikten mit der Zensurbehörde geführt hatte und 1825 mit dem fünften Band beendet wurde.⁴⁷ Unter denjenigen, welche diese Ausgabe vorbestellt hatten, waren auch Friedrich Ludwig Jahn, Ernst Moritz Arndt, Karl Freiherr vom und zum Stein und Joseph von Görres, deren Namen Friedrich neben dem des 1813 gefallenen Gerhard von Scharnhorst auf schmalen Feldern der vorderen Sarkophagwand seines Gemäldes verzeichnete.⁴⁸ Auf der Plinthe unterhalb des Helden lässt sich heute noch in Versalien der Name »Hutten« lesen. Friedrich zog hier eine direkte Linie vom Freiheitskampf 1813 und seinem zehn-

ten Jahrestag 1823 zur Reformation im 16. Jahrhundert. Das Monument ist zugleich ein politisches Bekenntnis des Künstlers in der Gegenwart und zeugt von seinem Geschichtsbild. Zudem lokalisierte er es in der Apsis der Kirchenruine auf dem Oybin, die er auf seiner Reise ins Riesengebirge 1810 gezeichnet hatte (Abb. 27, S. 145) und die wiederholt für Feierlichkeiten nationaler Gesinnung diente, so beispielsweise 1817 zur 300. Jubelfeier der Reformation.⁴⁹ Als das Gemälde vom Weimarer Hof erworben wurde, mag darin für Herzog Carl August auch die Erinnerung an einen Besuch auf dem Oybin 1790



4 Caspar David Friedrich
Toreingang in Meißen
1827 | KAT 176



5 Caspar David Friedrich
Huttens Grab
1823/24 | KAT 157

mitgeklungen haben. Im Gedenken daran hatte Christian August Pescheck 1792 sein Buch über den Oybin, dem »Heilighum der grauen Vorzeit«, dem Weimarer Herzog gewidmet.⁵⁰ Friedrich verstand sein Gemälde als Reminiszenz an den Freiheitskampf 1813. Das zeigt der Name Scharnhorsts, der auch Widmungsträger seines nie errichteten Denkmalsentwurfs von 1814 war, und an dessen Stelle nun in gewisser Weise das gemalte Monument trat. Friedrich betonte diese Referenz verstärkt, als er das Gemälde auf der Berliner Kunstaustellung 1826 mit dem Hinweis ausstellte, sein Verkaufserlös sei »den Hilfsbe-

dürftigen unter den Griechen bestimmt«,⁵¹ und er sich somit auf den griechischen Befreiungskampf bezog. Wahrscheinlich wurde Friedrich dazu durch ein von Reimer in seinem Garten veranstaltetes Wohltätigkeitskonzert und eine Ausstellung »zum Besten der Griechen« angeregt, die allgemein in Berlin für Aufmerksamkeit sorgten und dem gleichen Zweck dienten.⁵² Dabei überlagern sich die verschiedenen politischen Dimensionen, die Erinnerung an die Befreiungskriege und der Kampf um freiheitliche Rechte in der Zeit der Restauration mit dem Kampf Griechenlands gegen die Herrschaft des Osmanischen Reichs.

Friedrichs Landschaftsbilder sprengen mit diesen politischen Inhalten die Grenzen der Gattung im Hinblick auf politische und gesellschaftliche Themen, die sie mehr in die Nähe der Historienmalerei rücken. Das zeigt sich insbesondere auch bei seinem Gemälde *Hünengrab im Herbst* (Abb. 1, S. 317), seinem Rezeptionsbild für die Akademie,⁵³ das er, seitdem er 1816 ihr Mitglied geworden war, hätte einreichen müssen, aber erst Anfang der 1820er Jahre abgab. Der besondere Stellenwert, den er diesem Gemälde beimaß, lässt sich nicht nur aus dem langen Zeitraum, in dem er an ihm arbeitete, ermessen, sondern auch



»KOPF UND HERZ UND HAND«

MALTECHNISCHE ERKENNTNISSE AN GEMÄLDEN CASPAR DAVID FRIEDRICH

»Glücklich ist wo Kopf und Herz und Hand gleichen Schritt halten.«¹ Mit diesem Satz beschrieb Caspar David Friedrich ein Künstlerideal. Der Dreiklang der Fähigkeiten Kopf, Herz und Hand scheint auch für seine eigene Kunst essenziell. So finden sich in den Schriften Friedrichs zahlreiche Synonyme, welche eindrücklich die Stoßrichtung des Zitats belegen. Die größte Bedeutung räumte Friedrich dem Herzen ein, das bei ihm gleichfalls für Empfindung, Gefühl oder Seele stand.² Er priorisierte die individuelle schöpferische Kraft eines Künstlers, wenn er betonte: »Ein Bild muss nicht erfunden sondern empfunden seyn.«³ Im Kopf verortete Friedrich Gestaltung oder auch Komposition und damit die Kenntnis von Wirkungsweisen künstlerischer Gestaltungsprinzipien, denen er als »saubere[n] Krücken«⁴ eine notwendige Hilfsfunktion zuwies. Zu nennen wären beispielhaft die

Anwendung der Linear- und Luftperspektive, Farbkontraste oder mathematischen Kompositionsregeln im Bild. Die beiden Felder Herz und Kopf sind in der kunsthistorischen Friedrich-Literatur eingehend beleuchtet worden.

Im Vergleich dazu ist die Hand, die Friedrich auch mit Geschicklichkeit, Pinselfertigkeit und Handwerk verband, jedoch bislang noch wenig erforscht.⁵ Um diese Lücke zu schließen, sind folgende Fragen vorrangig am Original zu klären:⁶ Welche Bildträger benutzte Friedrich und wie waren diese vorbereitet? Wie unterzeichnete er seine Bilder? Welche Werkzeuge und technischen Hilfsmittel kamen zum Einsatz, und lassen sich deren Spuren eventuell an den Gemälden nachweisen? Welche Farbmittel waren auf Friedrichs Palette vorhanden, und wie erfolgte der Farbauftrag (Abb. 1)?



1 Caspar David Friedrich
Das Kreuz im Gebirge | 1807/08
Detail aus Abb. 1, S. 239
Kruzifix mit farbigen Lichtern auf dünner
brauner Untermalung, teils sichtbare
Unterzeichnungslinien.

2 unbekannter Künstler
(bis 2024 Caspar David Friedrich zugeschrieben)
Landschaft mit kahlem Baum | bisher 1798/99
Öl auf Leinwand, 36,5 x 43,5 cm
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum,
Inv. 83/01
Aufgrund von naturwissenschaftlichen
Untersuchungsergebnissen lässt sich die
Zuschreibung an Friedrich nicht aufrechterhalten.



DER DRESDNER BESTAND

Mit 13 Gemälden⁷ Caspar David Friedrichs umfasst der Bestand des Dresdner Albertinum einen repräsentativen Querschnitt seines malerischen Œuvres, welches von 1807 bis 1835 entstand. Darunter befinden sich Schlüsselwerke aus allen Schaffensphasen, die beste Voraussetzungen boten, um an die bereits geleistete kunsttechnologische Erforschung des Friedrich-Bestands der Alten Nationalgalerie Berlin durch Kristina Mösl erfolgreich anzuknüpfen.⁸ Ihr umfangreiches interdisziplinäres Untersuchungsprogramm diente als Vorlage, sodass die erhobenen Einzelbefunde für weiterführende, vergleichende wissenschaftliche Auswertungen zur Verfügung stehen.⁹ Neben einer eingehenden Betrachtung der Gemälde, auch unter dem Stereomikroskop, kamen verschiedene zerstörungsfreie Untersuchungsverfahren zum Einsatz: Röntgenaufnahmen ermöglichen Differenzierungen der verwendeten Bildträger sowie von Grundierungen und Malschichten. Mithilfe der Infrarotreflektografie ließen sich neben den detaillierten Unterzeichnungen Friedrichs auch kleinere Änderungen durch den Künstler, sogenannte Pentimenti, sichtbar machen. Die UV-Fluoreszenz gab maßgeblich Auskunft über den Erhaltungszustand und die

Beschaffenheit der Oberflächenüberzüge. Zur Pigmentbestimmung wurde die nichtinvasive punktuelle Röntgenfluoreszenzanalyse durch analytische Untersuchungen winziger Malschichtproben von den Bildrändern ergänzt.¹⁰

Große Bedeutung kommt den naturwissenschaftlichen Untersuchungsergebnissen im Fall des einst als Studienarbeit Friedrichs geltenen Dresdner Gemäldes *Landschaft mit kahlem Baum* (Abb. 2) zu. Stilkritische Zweifel an der Eignähigkeit der bisher um 1798 datierten Malerei wurden mit der Auswertung des Infrarotreflektogramms weiter genährt, da sich die grobe, unmotivierte Linienführung der Bleistiftunterzeichnung nicht in Einklang mit den Zeichnungen Friedrichs um 1798 bringen ließ. Die Pigmentanalyse erbrachte schließlich mit dem Nachweis von Chromgelb und Kobaltblau gleich zwei Farbmittel, die erst ab 1810 in der Staffeleimalerei vorkommen.¹¹ Damit ist die Zuschreibung der *Landschaft mit kahlem Baum* als ein Frühwerk Caspar David Friedrichs hinfällig.

ERHALTUNGZUSTÄNDE

Die maltechnischen Untersuchungen werden durch den guten bis sehr guten Erhaltungszustand der Dresdner Gemälde erleichtert. Vier von



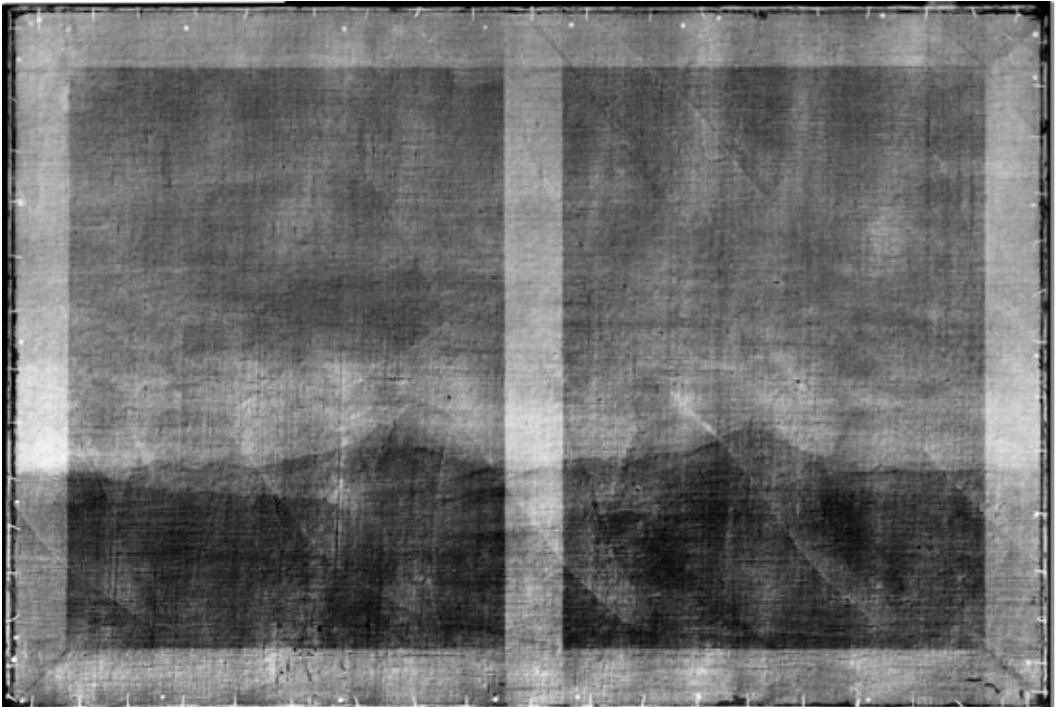
3 Caspar David Friedrich
Das Kreuz im Gebirge | 1807/08
Gemälderückseite mit originalem
Keilrahmen.

13 Werken sind undoubliert, das heißt ohne flächige Leinwandhinterklebung, überkommen. Das undoublierte *Kreuz im Gebirge* (Abb. 1, S. 239) war bisher nur einmal 1965 vom originalen Keilrahmen abgespannt, während das *Große Gehege* (Abb. 13, S. 274), abgesehen von den Ecken, noch in seiner ursprünglichen Aufspannung erhalten ist.¹² Gerade diese seltenen, authentischen Erhaltungszustände, die es möglichst lange zu bewahren gilt, bedingen jedoch eine besondere Fragilität der Kunstwerke. Da der Umfang von Retuschen bei den meisten untersuchten Bildern sehr gering ausfällt, ist die herausragende malerische Qualität Friedrichs gut ablesbar. Die Gemäldeoberflächen sind jedoch durch spätere Firnisüberzüge geprägt, sodass Aussagen zum ursprünglichen Material dort schwer zu treffen sind. Dass Caspar David Friedrich gerade fertiggestellte Ölgemälde vor der öffentlichen Präsentation zunächst mit temporärem Eiklarüberzug bestrich, das Abwaschen desselben und das Neufirnissen nach Jahresfrist mit Mastixharzlösungen zumeist den neuen Besitzern überließ, ist seinen Briefen zu entnehmen.¹³ Die Befunde an den bisher entnommenen Querschliffen liefern nur für *Ausblick ins Elbtal* (Abb. 24, S. 143) Hinweise auf Reste eines Eiklarüberzugs.

KEILRAHMEN UND GEWEBE

Fünf originale Keilrahmen der Dresdner Gemälde besitzen als Eckverbindung eine einteilige verdeckte Schlitz-Zapfen-Verbindung, die eine separate Vergrößerung in Höhe und Breite zulässt. Dieser aus Nadelholz gefertigte und oft mit Hartholzkeilen bestückte Keilrahmentyp dominiert im Werk Friedrichs. Zwei weitere wohl ebenfalls entstehungszeitliche Keilrahmen weisen bildseitig einen Gehrungsschnitt auf und scheinen eine Variante des ersten Typs zu sein. Mit Sicherheit eine Einzelanfertigung nach Friedrichs Vorgaben ist der ebenfalls keilbare Spannrahmen mit boomerangförmigem Abschluss und Mittelkreuz, auf den die Leinwand für das *Kreuz im Gebirge* gespannt und auch bemalt wurde (Abb. 3).¹⁴

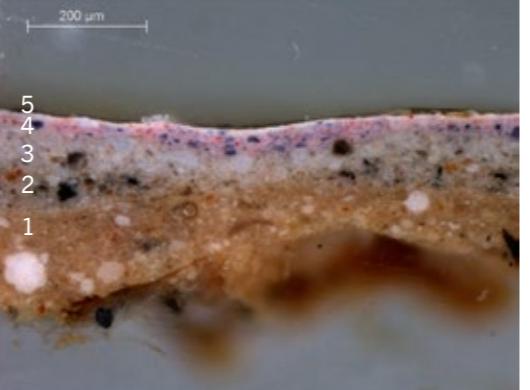
Friedrich bevorzugte als Bildträger für seine Ölgemälde einteilige Leinwände. Es gibt auch bei größeren Formaten wie zum Beispiel dem *Friedhof* (Abb. 8, S. 224) keine miteinander vernähten Teilstücke.¹⁵ Hergestellt wurden sie aus heimischen Flachsfasern¹⁶ an Handwebstühlen in einfacher Leinwandbindung. Tendenziell bevorzugte er im Spätwerk dichtere und feinere Gewebe als zu Beginn seiner malerischen Tätigkeit.¹⁷ Näher charakterisieren lassen sich diese Gewebe heutzutage durch textiltechnische Analysen und mittels



4 Caspar David Friedrich
Böhmisches Landschaft mit dem Milleschauer | 1808
Gemälde Abb. 2, S. 268
Röntgenaufnahme mit wellenförmigen Spachtel-
spuren aus der bleiweißhaltigen Grundierung.



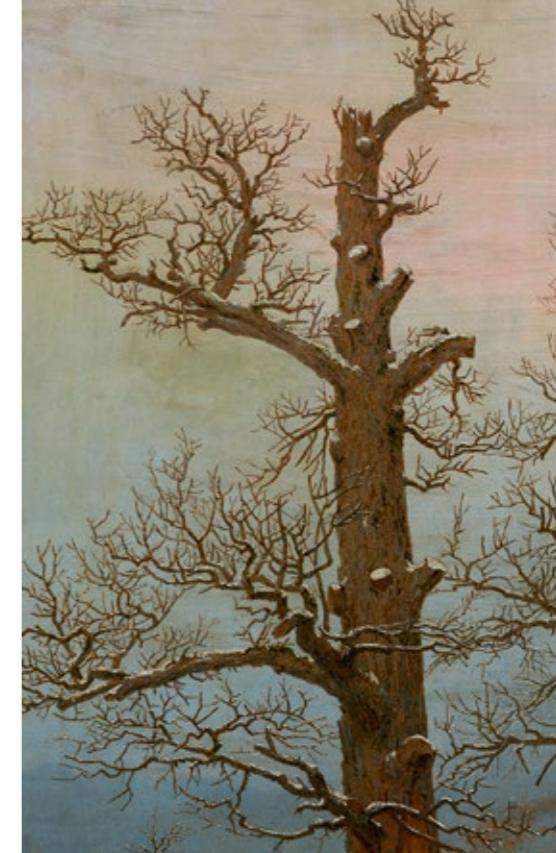
5 Caspar David Friedrich
Ausblick ins Elbtal | 1808
Detail aus Abb. 24, S. 143
Bildvordergrund, vertikal verlaufender
Kratzer in der Grundierung.



6 Caspar David Friedrich
Das Kreuz im Gebirge | 1807/08
Querschliff (12948) einer Probe vom linken
Bildrand im Himmelsbereich:
Schicht 1, 2 ockerfarbene Grundierung,
Schicht 3 gebrochen weiße Grundierung,
Schicht 4 dünne violette Malschicht mit blauen
Smaltesplittern und roten Zinnoberpartikeln,
Schicht 5 sehr dünne hellgelbe Malschicht.



7 Caspar David Friedrich
Zwei Männer in Betrachtung des Mondes | 1819/20
Detail aus Abb. 3, S. 252
Himmel mit gestupftem Farbaufrag,
am Mond Bleistiftunterzeichnung sichtbar.



8 Caspar David Friedrich
Hünengrab im Schnee | 1807
Detail aus Abb. 1, S. 249
Linker Eichenbaum, rechts mit Überblendung
der vergrößerten und digital bearbeiteten Skizze
aus dem Karlsruher Skizzenbuch, 1804, S. 11, Nr. 8–9.



GRUNDIERUNG

Als Grundlage für die Malerei folgt auf allen Geweben ein mehrschichtiger Grundierungsaufbau, dessen Farbigkeit, Struktur und Saugfähigkeit den Farbaufrag und damit auch die Bildwirkung unmittelbar beeinflussen. Lange kursierten widersprüchliche Angaben zur Eigenhändigkeit der Friedrich'schen Grundierungen. Die bisher erhobenen Befunde offenbaren, dass er, wie auch viele seiner Zeitgenossen und Zeitgenossinnen, bereits gewerbllich vorgrundierte Maltücher verwendete, die in langen Bahnen aufgespannt, grundiert und anschließend zugeschnitten wurden. In Dresden verkauften bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts diverse, teils auch namentlich bekannte Anbieter vorgrundierte Maltücher in verschiedenen Farbigkeiten.²¹ Die Grundierungen der Dresdner Gemälde bestehen aus zwei bis vier dünnen Schichten. Während untere Lagen offenbar mit großen Spachteln, sogenannten Grundiermessern, aufgetragen wurden, deren Spuren sich wellenförmig im Röntgenbild abbilden (Abb. 4), benutzte man zuoberst Pinsel. Die typischen Rillen der Haare sind häufig durch die dünne Malerei hindurch mit bloßem Auge wahrnehmbar (Abb. 21). Friedrich hat sich an diesen zarten Strukturen offensichtlich nicht gestört

und auch gelegentlich auftretende tiefere Kratzspuren ignoriert (Abb. 5).²²

Der zweifarbige Aufbau, den die Analyse der Querschliffe für die meisten Grundierungen erbrachte, blieb dem Käufer wahrscheinlich verborgen (Abb. 6). Vermutlich mischten die Hersteller aus ökonomischen Gründen den unteren, lediglich dem Ausgleich der Webstruktur dienenden Grundierungsschichten preisgünstiges Ocker, gebrannte rote Erde sowie Kreide und Bariumsulfat zu. In den oberen sichtbaren Grundierungsschichten dominiert ein hoher Anteil des vermutlich vornehmlich in Öl gebundenen teuren Bleiweißes. Friedrich malte seine Gemälde überwiegend auf gebrochen weiß grundierten Leinwänden, die gleichzeitig den Ausgangston für den dünnenschichtigen Farbaufrag seiner Gemälde darstellten. Dass er den Farbton der Grundierungen im Einzelfall bewusst, dem geplanten Bildmotiv entsprechend auswählte, zeigt sich am Beispiel von *Zwei Männern in Betrachtung des Mondes*.²³ Der rötliche Ockerton der obersten Grundierungsschicht bildet den Mittelton für die beinahe monochromatische Farbigkeit dieser späten Abendstimmung, der durch den lockeren Farbaufrag auch im vollendeten Gemälde maßgeblich mitwirkt (Abb. 7).²⁴

KOMPOSITION, VORZEICHNUNG UND ÜBERTRAGUNG

Friedrichs Ölgemälde sind ausnahmslos in seinem zweckmäßig eingerichteten Atelier entstanden, von dessen Ausstattung wir durch die *Atelierszenen* seines Freundes Kersting (Abb. 1, S. 327) eine recht genaue Vorstellung besitzen. Da keinerlei Kompositionsentwürfe oder gar Kartons überliefert sind, scheint die postume Beschreibung von Carl Gustav Carus zum Entstehungsprozess Friedrich'scher Kompositionen zutreffend: »Er machte nie Skizzen, Kartons, Farbenentwürfe zu seinen Gemälden, denn er behauptete [...], die Phantasie erkalte immer etwas durch diese Hilfsmittel. Er fing das Bild nicht an, bis es lebendig vor seiner Seele stand [...].«²⁵ Anders als die Gesamtkomposition, die idealerweise als »freie geistige Nachbildung der Natur«²⁶ einem schöpferischen Schaffensakt des Künstlers entspringen sollte, legte Friedrich im Detail großen Wert auf genaues Naturstudium, frei nach seinem Credo: »[...] die Natur nach der Natur und nicht nach Bildern studiren.«²⁷ Von seinem Zeichentalent zeugen etwa 1000, überwiegend im Freien entstandene Skizzen, welche neben Landschaftsausschnitten auch einzelne Steine, Wurzeln oder Äste exakt porträtierten. Die schon oft beschriebene Tatsache, dass Friedrich diese

Naturstudien als Versatzstücke in seinen Bildkompositionen verwendete, zeigt, dass für ihn das Naturvorbild im Detail als Ausdruck göttlicher Schöpfung bindend war. Er folgte mit diesem Ansatz dem 1803 auf Deutsch erschienenen und weit verbreiteten Künstlerhandbuch von Valenciennes,²⁸ der einerseits die Bedeutung des exakten Sehens hervorhob – »Bemerken Sie alle Kleinigkeiten an der Rinde, dem Moos, den Wurzeln, den Schwung der Aeste«,²⁹ »Studien dieser Art muss man nach der Natur entwerfen, und nach Wahrheiten haschen«³⁰ –, andererseits jedoch ebenjene »Montagetechnik« in einem ausführlichen Beispiel beschrieb: »Die Einbildungskraft versetzt nunmehr den angenehmen Brunnen nebst seinem Beywerk unter diese zweyte Aussicht. Der Künstler greift nach seinem Reißbley, zeichnet beydes zusammen, und vereinigt also zwey schöne Objecte zu einem Gemälde, das viel vollkommener ausfallen wird, als wenn er sie nur einzeln abgebildet hätte.«³¹

Rätselhaft bleibt, wie Friedrich diese »Montagetechnik«, die Carus treffender als »freien Naturalismus«³² bezeichnete, praktisch bewerkstelligt hat. Nachgewiesenermaßen verwendete er tradierte Übertragungsmethoden wie die Quadrierung von Landschaftszeichnungen oder

GEORG FRIEDRICH KERSTING (1785–1847)

Gleich dreimal hat Georg Friedrich Kersting Caspar David Friedrich im Atelier an der Staffelei gemalt.¹ Die Künstler waren gut miteinander bekannt, obwohl Kersting mehr als zehn Jahre jünger als Friedrich war. Der Ältere dürfte den Jüngeren in seiner Malerausbildung beraten haben. Friedrich hatte von 1794 bis 1798 an der Kunstabademie in Kopenhagen studiert. Kersting war 1805 bis 1808 in Kopenhagen zur Ausbildung. Als er anschließend nach Dresden kam, um von dort weiter nach Italien zu reisen, hatte Friedrich ihn offenbar zum Bleiben überredet und ihm empfohlen, sich an der Dresdner Akademie einzuschreiben. Im Juli 1810 unternahmen sie eine gemeinsame Riesengebirgwanderung.² Bald danach hat Kersting sein erstes der drei Bilder mit Friedrich im Atelier gemalt, es ist auf 1811 datiert (Abb. 1).

Zu diesem Bild gehört ein ebenfalls 1811 datiertes Pendant, das den Maler Gerhard von Kügelgen in einer vergleichbaren räumlichen Situation im Atelier an der Staffelei zeigt (Abb. 2).³

Dennoch sind die Bilder in der Aussage grundverschieden. Schon hier lässt sich sagen, dass sie und die den beiden Typen folgenden Werke programmatischer Natur sind. Dem kahlen Atelier Friedrichs antwortet das vollgestopfte von Gerhard von Kügelgen. Beide arbeiten in einem Raum mit zwei Fenstern, von denen jeweils das eine gänzlich verdunkelt ist, während das andere mit hölzernen Klappen im unteren Teil bedeckt ist. Auf diese Weise wird das gewünschte Malerlicht geschaffen, wie es in zeitgenössischer Traktatliteratur empfohlen wird.⁴ Möglichst nach Norden ausgerichtet, soll nur indirektes Licht herein gelassen werden, das schräg von oben auf die Leinwand fällt und so blendungsfrei und gleichmäßig bleibt. Friedrich, der an einer Wasserfalllandschaft malt, hat sein Atelier nur karg ausgestattet: ein Tischchen, auf dem wenige Malutensilien stehen, an der Wand und vorm verdunkelten Fenster hängen Paletten, ferner an der Wand ein dreieckiges Winkelmaß, eine Reißschiene und ein Maßstab, so ostentativ angebracht, dass

¹ Georg Friedrich Kersting
**Caspar David Friedrich
in seinem Atelier**
1811 | KAT 272



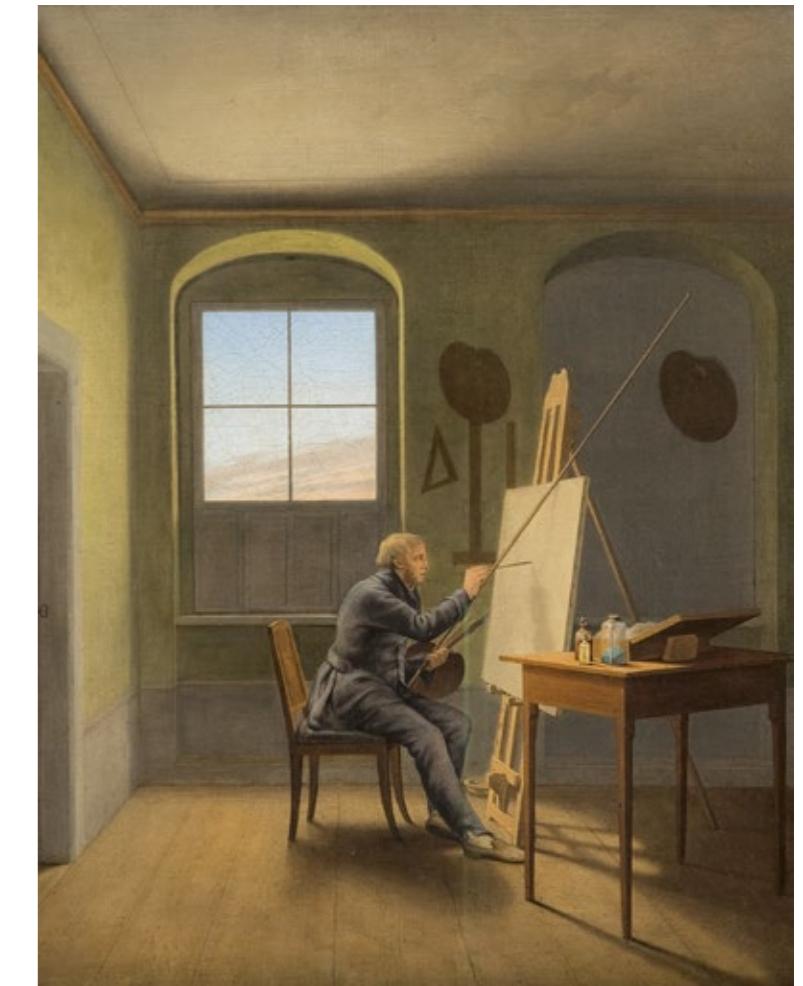
2 Georg Friedrich Kersting
Gerhard von Kügelgen in seinem Atelier | 1811
Öl auf Leinwand, 53,3 × 42 cm
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv. 2329



3 Georg Friedrich Kersting
Caspar David Friedrich in seinem Atelier
(Berliner Bild) | um 1812
Öl auf Leinwand, 51 × 40 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Ident. A I 931



4 Georg Friedrich Kersting
Caspar David Friedrich in seinem Atelier
1814/1819 | KAT 273



man sich fragt, ob diese Hilfsmittel wirklich dort gehangen haben oder ob sie nicht eher der abgezielten Programmatik geschuldet sind. Bei Gerhard von Kügelgen ist die Ausstattung entschieden reicher. An der seitlichen Wand hinter dem malenden Künstler sind gleich mehrere Porträts gehängt beziehungsweise am Boden gestapelt worden. Sie verweisen auf von Kügelgens Haupttätigkeit als Porträtmaler, obwohl er auch als akademischer Künstler nicht auf die höchste Gattung, die Historienmalerei, verzichtet hat. Auf der gegenüberliegenden Wand stehen in einem Hängeregal klassische Gipse, auf einem Tisch liegen viele Bücher, die zweifellos seinen Anspruch als *pictor doctus* betonen sollen. Direkt hinter ihm, zwischen den beiden Fenstern, sind zwei Gewehre angebracht; am Boden darunter befindet sich eine Leier. Sie stehen für die dem Maler empfohlene gelegentliche Unterhaltung, für Muße und musikalische Inspiration.⁵ Seine Malutensilien, vor allem Pigmentflaschen, wohl auch eine Weinkaraffe, sind reichhaltiger als bei

Friedrich, Messwerkzeuge dagegen finden sich nicht. Dass sie für Friedrich besonders wichtig waren, wird bei seinem Bild schon dadurch deutlich, dass sich an dem Punkt, an dem der Pinsel aus der Malhand ragt, zugleich der Maßstab und die Reißschiene treffen, als ginge von hier die Genauigkeit der Darstellung aus.

1812 malte Kersting eine Variante des ersten Bildes mit noch ausgeprägterer Programmatik (Abb. 3). Wieder wurde das Bild von einem Pendant begleitet, nun in entsprechender Inszenierung mit dem Bildnis des Historienmalers Friedrich Matthäi.⁶ Eine riesige unbemalte Leinwand ist bei diesem rechts vom zweiten Fenster aufgestellt, der Künstler strebt ins Große, ein Tisch mit Malutensilien auch hier, große Folianten stehen am Boden. Der Maler versichert sich der gesamten Tradition in Theorie und Praxis, denn neben den hoch angebrachten, die Fenster rahmenden Gipsbüsten findet sich auf einem Tischchen eine kleine Gipsfigurenversammlung, offenbar eine Abendmahlsdarstellung inszenierend.

Spätestens seit Leonardo da Vinci sind die Jünger Vertreter unterschiedlicher Charaktere, deren Physiognomien bei Christi Ankündigung »Einer unter Euch [...] wird mich verraten« mit einem ihrem Charakter entsprechenden Ausdruck reagieren. Kein Wunder, dass die Köpfe von da Vincis *Letztem Abendmahl* gesondert reproduziert über Generationen Künstlern als Anregung dienten.⁷

Friedrich dagegen steht in seiner Darstellung gelehnt an einen hohen Stuhl mit Palette, Pinsel und Malstock in der Hand vor einer großen querformatigen Leinwand, die wir nur von der Rückseite sehen. Winkel, Maßstab und Paletten sind wie beim ersten Bild angebracht. Schaut man ganz genau hin, entdeckt man auf der Fensterbank des abgedunkelten Fensters ein kleines leicht geöffnetes Büchlein. Der tiefere Sinn dieses Gemäldes wird durch die Anwendung des Goldenen Schnitts gestiftet, offenbar hat Friedrich Kersting über eines seiner Grundprinzipien informiert, die Wanderung hätte dazu genug Gelegenheit gegeben. Die linke Senkrechte führt

genau auf den Punkt zu, wo aus Friedrichs Hand der Pinsel ragt. Das könnte noch Zufall sein, wenn nicht die untere Waagerechte des Goldenen Schnitts exakt durch diesen Punkt verlaufe und weitergeführt direkt auf das kleine Büchlein verwiese. Wir dürfen in ihm eines von Friedrichs Material sammelnden Skizzenbüchern sehen. Die obere Waagerechte führt exakt durch die Nägel, an denen Dreieck und Maßstab befestigt sind, was wohl kaum dem Zufall geschuldet ist.

Eine mögliche Lesart wäre demnach: Friedrich steht vor der Staffelei, wartet auf den Moment der Inspiration, helfen werden ihm bei der Ausführung die im Skizzenbuch erfassten Naturdetails. Vorab jedoch muss er die Bildordnung anlegen, in die die Partikel inseriert werden, denn die Anlage nach dem Goldenen Schnitt gibt dem Bild die tiefere Dimension, sie verweist auf die göttliche Ordnung. Nicht umsonst ist seit dem 16. Jahrhundert vom Goldenen Schnitt als der göttlichen Proportion die Rede.⁸ Die Komposition wird er mithilfe der an der Wand hängenden Maß-

instrumente vorgeben. Kersting dürfte dieses friedrichsche Verfahren direkt an den sogenannten Fenstersepien von 1805/06 studiert haben.⁹ Dort werden Schlüssel und Schere, die an Näheln an der Wand hängen, auf den Millimeter genau von den Linien des Goldenen Schnitts markiert. Bei der Leinwand auf der Staffelei schließlich dürfte es sich um Friedrichs 1811 entstandenen *Morgen im Riesengebirge*¹⁰ handeln, dem Resultat der gemeinsamen Riesengebirgswanderung, zumal man vermutet, Kersting habe die kleinen Gipfelfiguren in Friedrichs Bild gemalt.¹¹

Die dritte, später entstandene Fassung von Kerstings Atelierbild mit Friedrich (Abb. 4) gleicht in großen Teilen der ersten Fassung, wobei deutliche Unterschiede in der Lichtstimmung und dem Bild auf der Staffelei zu sehen sind. Während im Werk von 1811 die Ausführung einer Wasserfalllandschaft unter Einfall von hellem Tag geslicht zu sehen ist, zeigt das letzte der drei Atelierbilder im Blick durch das Fenster Zeichen der Abenddämmerung und eine noch gänzlich

unausgefüllte Leinwand. Offen bleibt bislang, ob es einen Anlass für die Herstellung der Gemäldefassungen und ihrer Pendants gab: Hatte Kersting womöglich Auftraggeber oder sind sie nur als Charakterstudien seiner Malerkollegen und Ehrerbietungen an diese zu verstehen?

1 Vgl. Schnell 1994, S. 24–32, 41–47, 156–158, Kat. A. 27, A 48, A 72.

2 Auf dieser Wanderung entstanden; vgl. den Beitrag von Gedlich S. 168–173.

3 Vgl. Schnell 1994, Kat. A 28.

4 Vgl. Bouvier 1828, S. 344.

5 Empfohlen etwa bei Van Mander 1604, Bl. 34.

6 Vgl. Schnell 1994, Kat. 149.

7 Goethe etwa erwarb die Nachzeichnungen der Köpfe des *Abendmahl*, die Giuseppe Bossi 1808 angefertigt hat; vgl. Ausst.-Kat. Frankfurt 1994, Kat. 30–37, S. 73–76.

8 Vgl. Busch 2003, S. 101–122; Busch 2021, S. 32–42.

9 Vgl. Busch 2003, S. 11–21, 26–33.

10 Caspar David Friedrich, *Morgen im Riesengebirge*, 1810, Öl auf Leinwand, 108 × 170 cm, Neuer Pavillon, Schlosspark Charlottenburg, Berlin, Inv. GK I 6911.

11 BS/J 190. Dass Kersting die Figuren gemalt habe, behauptet der Rezensent des Bildes in Anonym 1811, S. 371–373.

CAROLINE BARDUA (1781–1864)

Die Ballenstedter Porträt- und Historienmalerin Caroline Bardua hielt den sichtlich gealterten Caspar David Friedrich im Winter 1839 in einem Porträt fest (Abb. 1). Das *Bildnis des Malers Caspar David Friedrich* zeigt den Künstler zusammengesunken auf einem Stuhl sitzend, den Blick den Betrachtenden abgewendet und nach rechts in die Ferne gerichtet. Der Blick durch ein Fenster auf die Elbe und eine Brücke, oben eingeraumt von Weidenzweigen, beherrscht den Bildhintergrund links. Friedrich trägt einen Mantel mit Pelzbesatz und darunter ein weißes Hemd. Hinter ihm steht eine leere Leinwand. Vor ihm liegen eine unbenutzte Malpalette und gereinigte Pinsel. Die leere Leinwand und die unbenutzten Malutensilien mögen Hinweise auf seine Untätigkeits als Künstler sein. Der Maler wirkt sichtlich kraftlos, müde.¹ Das Porträt entstand wenige Monate vor seinem Tod. Die Künstlerin hatte Friedrich nach langer Abwesenheit aus Dresden im August 1839 besucht. Vier Jahre zuvor hatte der Künstler einen schweren Schlaganfall erlitten und muss bei Barduas Besuch sehr krank gewirkt haben: »Ihren alten Freund Caspar Friedrich hat Caroline ganz gebrochen und krank gefunden. Sie geht jetzt jeden Morgen zu ihm[,] um ihn zu malen«,² heißt es in den Erinnerungen von Caroline Bar-

duas Schwester Wilhelmine. Das Gemälde wurde im Herbst 1840 auf der Berliner Kunstausstellung gezeigt und erregte wegen Friedrichs Tod im Mai 1840 besonderes Interesse.³

Ein Vergleich mit Barduas erstem Friedrich-Porträt von 1810 drängt sich an dieser Stelle auf (Abb. 2).⁴ Das Gemälde zeigt den 36-jährigen Maler als Halbfigur vor einer entfernten Seelandschaft mit Kreidefelsen. Friedrich wendet sich leicht dem landschaftlichen Hintergrund zu, schaut aber in Richtung der Betrachtenden. Er wirkt ernst und aufmerksam. Der Dargestellte trägt ein dunkles Gewand mit hochgestelltem Kragen, von dem sich sein helles, lichterfülltes Gesicht und der mächtige, rötlich-blonde Backenbart stark abheben und den Betrachtenden entgegenleuchten. Durch den intensiven Hell-Dunkel-Kontrast zwischen der Gesichtspartie Friedrichs und dem übrigen Bild, aber auch durch die klassizistische Bildkomposition, wirkt die Inszenierung Friedrichs fast heroisch. Die Hinwendung zur Seelandschaft, vermutlich der Ostsee, verweist auf seine Herkunft und die Naturverbundenheit.⁵ Am linken Arm trägt Friedrich eine Trauerbinde, ein Verweis auf den 1809 verstorbenen Vater. Der Vergleich der Bildnisse Friedrichs von 1810 und 1839 verstärkt nicht nur den müden

1 Caroline Bardua
Bildnis des Malers
Caspar David Friedrich
1839 | KAT 209





2 Caroline Bardua
Bildnis des Malers Caspar David Friedrich | 1810
Öl auf Leinwand, 76,5 × 60 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie,
Ident. A I 1127

Eindruck des von Alter und Krankheit gezeichneten Künstlers im späteren Porträt, sondern auch den kompositorischen und stilistischen Wandel, den Bardua in den drei Jahrzehnten zwischen der Entstehung beider Gemälde vollzogen hat. Die frühe, heroisch-klassizistisch anmutende Komposition mit romantischer Porträtauffassung (Abb. 2) wich 1839 einem weicheren, romantisch-realistischen Bild Friedrichs (Abb. 1).⁵

Caroline Bardua lernte den Maler durch den Porträt- und Historienmaler Gerhard von Kügelgen kennen, bei dem sie von 1808 bis 1810 lebte und in der Porträtmalerei unterrichtet wurde.⁶ Zuvor war sie bereits von 1805 bis 1807 in Weimar bei Heinrich Meyer in Ausbildung gewesen.⁷ In Weimar hatte Bardua auch Johann Wolfgang von Goethe getroffen und zum Freundeskreis um die Schriftstellerin Johanna Schopenhauer gehört.⁸ Meyer, der Direktor der Herzoglichen Freien Zeichenschule in Weimar war, hatte ihr geraten, nach Dresden zu gehen, und Goethe persönlich stellte ihr eine Empfehlung für das private Studium bei von Kügelgen aus.⁹ Zusätzlich konnte sie in der Gemäldegalerie die Werke Alter Meister studieren und kopieren. Dadurch schloss sie Freundschaft mit anderen talentierten Künstlerinnen wie Louise Seidler und Therese aus dem Winckel.¹⁰ Caspar David Friedrich war häufig Gast bei den von Kügelgens, wo sich viele bekannte Geistes- und Kulturschaffende trafen. Er freundete sich hier mit einigen der Lernenden seines guten Freundes an, so auch mit Bardua und Seidler. Bardua lernte über ihren Lehrer auch Anton Graff kennen, der als Porträtmaler eines ihrer größten Vorbilder wurde.¹¹ Als sie 1810 das frühe Friedrich-Porträt in der Akademieausstellung zeigte, fand es große Anerkennung, einerseits wegen der technischen Ausführung, andererseits wegen der Erfassung der Persönlichkeit des Malers.¹² Barduas Bilder zeichneten ein gezielt individuelles Erfassen der Persönlichkeit der Dargestellten aus, was wohl auf Anregungen Anton Graffs zurückzuführen ist.¹³ Nach der Akademieausstellung 1810 kehrte die Künstlerin nach Ballenstedt zurück. Hier traf sie erneut auf Friedrich: Als er und sein Freund Christian Gottlob Kühn

1811 ihre Harzwanderung antraten, besuchten die beiden die Familie Bardua einige Tage im Ballenstedter Elternhaus. Wilhelmine Bardua hielt diesen Besuch lebhaft fest: »An einem schönen Sonntagnachmittag, als Caroline am Piano saß, [...] zeigten sich zwei Fremde auf der Straße. Es war der Landschaftsmaler Friedrich und der Bildhauer Kühn, die, von Dresden kommend, auf einer Harztour begriffen waren und ein oder zwei Tage in Ballenstedt verweilen wollten. Sie kamen sogleich, Carolinen aufzusuchen, und das Zusammensein mit beiden Künstlern war für sie ein überaus großes Vergnügen.«¹⁴ Der Besuch in Ballenstedt sowie die beiden erwähnten Porträts deuten auf die gegenseitige Anerkennung, aber auch Vertrautheit zwischen Bardua und Friedrich hin.

In Ballenstedt hatte Bardua zunächst Gesangs-, Klavier-, Gitarren- und Zeichenunterricht erhalten. Danach besuchte sie die Zeichenschule in Weimar, gefolgt von dem Aufenthalt bei Gerhard von Kügelgen. Als ihr Vater 1818 starb, übernahm Bardua die volle finanzielle Verantwortung für ihre Mutter, Schwester und ihren jüngeren Bruder. Malaufträge führten sie neben Weimar und Dresden auch nach Halberstadt, Halle, Leipzig, Magdeburg, Berlin und Heidelberg.¹⁵ 1829 folgte ein Aufenthalt in Paris, wo sie Werke im Louvre studierte und kopierte, sowie ein dreijähriger Aufenthalt in Frankfurt am Main.¹⁶ 1832 kehrten die Schwestern Caroline und Wilhelmine Bardua nach Berlin zurück.¹⁷ Dort gründeten sie 1843 gemeinsam mit Gisela, Maximiliane und Armgart von Arnim sowie Marie Lichtenstein und Ottilie von Graefe den literarisch-künstlerischen Salon Kaffeter, einen exklusiven Frauenclub, der sich der »Unterhaltung und Förderung der künstlerischen und musischen Begabung von Frauen«¹⁸ widmete.¹⁹ Ihre letzten Lebensjahre verbrachten die Bardua-Schwestern ab 1852 in ihrer Geburtsstadt Ballenstedt am Hof von Friederike und Alexander Carl, dem Herzogspaar von Anhalt-Bernburg.²⁰ Auch hier war Bardua als Porträtmalerin tätig. Im Juni 1864 starb sie im hohen Alter von 82 Jahren. Sie war eine der wenigen Frauen ihrer Zeit, die freiberuflich als Künstlerinnen arbeiteten und von ihren Einkünften leben konnten.

1 Vgl. Kovalevski 2008, S. 44/45.
2 Werner 1929, S. 152.

3 Vgl. Dollinger 1993, S. 22.

4 Das Werk befindet sich seit 1911 in der Sammlung der Berliner Nationalgalerie; vgl. Verwiebe 2019, S. 19–22. Es wurde erstmals 1810 auf der Dresdner Akademieausstellung gezeigt; vgl. Kovalevski 2008, S. 16/17; vgl. Verwiebe 2019, S. 19.

5 Vgl. Kovalevski 2015, S. 18/19.

6 Vgl. Kovalevski 2008, S. 44/45; Kovalevski 2015, S. 37.

7 Vgl. Schwarz 1874, S. 53–57.

8 Vgl. Kovalevski 2015, S. 9/10.

9 Vgl. Dollinger 1993, S. 12/13.

10 Vgl. Kovalevski 2015, S. 10/11.

11 Unter all den Schülerinnen und Schülern im Haus der von Kügelgens muss Caroline Bardua besonders talentiert und beliebt gewesen sein. So schrieb von Kügelgens Sohn Wilhelm: »In der Tat war Caroline auch eine von den Naturen, die in keinerlei Klassenbegriff aufgehen, man konnte sie mit hergebrachtem Maßstab nicht bemessen. Sie war etwas für sich und etwas Ganzes, was jedermann gern respektiert«, zit. nach Kügelgen 1971, S. 208. Er führte aus: »[Sie] zeichnete [...] sich aufs vorteilhafteste vor allen übrigen Schülerinnen meines Vaters aus, der sich ihrer daher auch mit besonderem Interesse angenommen hatte und sich ihrer Erfolge herzlich freute, solange er lebte«, zit. nach ebd.

12 Vgl. Tanneberger 2012, S. 28/29.

13 Vgl. ebd.

14 Vgl. Ausst.-Kat. Gotha/Konstanz 1999, S. 240; Tanneberger 2012, S. 28/29; Kovalevski 2015, S. 15/16.

15 Schwarz 1874, S. 58/59. Mehr zum Besuch von Friedrich und Kühn in Ballenstedt vgl. ebd., S. 59–61; Werner 1929, S. 33/34.

16 Vgl. Tanneberger 2012, S. 32–35; Kovalevski 2015, S. 21–33.

17 Vgl. Tanneberger 2012, S. 42; Dollinger 1993, S. 21/22; Kovalevski 2015, S. 34/35.

18 Seit einem Aufenthalt in Coswig und Halle 1815 wurde Caroline von ihrer 16 Jahre jüngeren Schwester begleitet; vgl. Kneffel 2011, S. 34. Wilhelmine Bardua, genannt Mine, war musikalisch und literarisch tätig. Während des ersten Berlinaufenthalts der Schwestern 1819 ließ sie sich zur Sängerin ausbilden und wurde im folgenden Jahr in die Berliner Singakademie aufgenommen; vgl. Werner 1929, S. 66/67. Von Wilhelmine Bardua stammt auch das biografische Werk *Jugendleben der Malerin Caroline Bardua*, das Walter Schwarz nach dem Tod der Schwestern herausgegeben hat. Es ist nicht nur für Leben und Werk Caroline Barduas, sondern auch sozial- und kulturgeschichtlich eine wichtige Quelle für ein bürgerliches Künstlerinnenleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

19 Tanneberger 2012, S. 44.

20 Vgl. Kovalevski 2015, S. 43. Die Schwestern Bardua standen sich sehr nahe und lebten in einer engen Lebens- und Arbeitsgemeinschaft. Caroline und Wilhelmine Bardua waren talentierte Netzwerkerinnen, pflegten Kontakte zu zahlreichen Künstlerinnen und Künstlern, Schriftstellerinnen und Schriftstellern und bewegten sich erfolgreich in den jeweiligen Gelehrtenkreisen ihrer Wirkungsstätten; vgl. Carius 2016, S. 97; Tanneberger 2012, S. 35/36, 41/42; Dollinger 1993, S. 17/18.

21 Vgl. Dollinger 1993, S. 32–34.



KANONBILDUNG BEI HANS JOACHIM NEIDHARDT

FORSCHUNG ZUR MÄLEREI DER DRESDNER ROMANTIK

Vor rund 50 Jahren fanden anlässlich des 200. Geburtstags zwischen 1972 und 1975 (und damit rund um das Jubiläumsjahr 1974 selbst) drei große Jubiläumsausstellungen in London, Hamburg und Dresden statt.¹ Ein näherer Blick auf Titel und Konzept der Londoner und Dresdner Ausstellung zeigt die inhaltlich-thematische Verwandtschaft dieser beiden Schauen: *Caspar David Friedrich 1774–1840. Romantic Landscape Painting in Dresden* sowie *Caspar David Friedrich und sein Kreis*. Neben einer weitgehend chronologisch geordneten Übersicht über das Gesamtoeuvre des Künstlers enthielten beide Ausstellungen eine Sektion mit Arbeiten des künstlerischen Umkreises. In der Tate Gallery umfasste diese rund 13 Gemälde und Zeichnungen, im Dresdner Albertinum wuchs die Sektion auf insgesamt 35 Werke auf Leinwand und Papier an.² Während nach aktuellem Kenntnisstand keine Fotografien der entsprechenden Sektion der Londoner Schau überliefert sind, existieren diverse Aufnahmen aus der Ausstellung im Albertinum von 1974/75, die einen guten Überblick

über die im Mosaiksaal ausgestellten Arbeiten von Friedrichs künstlerischem Umkreis in Dresden bieten (Abb. 1).³ Auch hier handelte es sich zum einen um groß angelegte Jubiläumsausstellungen mit dem Ziel einer kritischen Aktualisierung und Fruchtbarmachung Friedrichs und seiner Werke für die Gegenwart der 1970er Jahre, zum anderen aber auch um den Blick auf Dresden als wichtiges Zentrum romantischer (Landschafts-)Malerei. Die Ausstellung zum 250. Geburtstag mit Blicken auf altmeisterliche Vorbilder sowie unter Hinzunahme von Leihgaben aus zahlreichen bundesweiten und internationalen Sammlungen erweitert diesen allerdings noch einmal deutlich.

Es ist kein Zufall, dass die beiden Retrospektiven der 1970er Jahre miteinander thematisch und konzeptuell verwandt sind.⁴ So war der hauptverantwortliche Kurator der Dresdner Ausstellung, Hans Joachim Neidhardt, ebenfalls Teil des Londoner Kuratoren-Teams. Er ist zudem in beiden Katalogen mit Aufsätzen vertreten: 1972 zunächst zum Verhältnis zwischen Ernst Ferdi-



1 Friedrich-Ausstellung im Albertinum 1974/75, Ausstellungsraum/Mosaiksaal mit Werken von Carl Gustav Carus, Ernst Ferdinand Oehme und Johan Christian Dahl



2 Friedrich-Ausstellung im Albertinum 1974/75, Ausstellungsraum/Klingsersaal



3 Friedrich-Ausstellung im Albertinum 1974/75, Ausstellungsraum/Klingsersaal



4 Friedrich-Ausstellung im Albertinum 1974/75, Ausstellungsraum/Mosaiksaal

nand Oehme und Caspar David Friedrich⁵ sowie in erweiterter Form dann zu *Caspar David Friedrichs Wirkungen auf Künstler seiner Zeit*.⁶ Über die (Mit-)Konzeption dieser wegweisenden Retrospektiven hinaus – die einen entscheidenden Einfluss auf die Rezeptionsgeschichte Friedrichs haben sollten – kann Hans Joachim Neidhardt außerdem als Vordenker der »Dresdner Romantik« und ihrer festen Verankerung in die Kunsthistorische Schaffens und spricht von »große[n] Wissenslücken«⁷ innerhalb der häufig veralteten kunstwissenschaftlichen Forschung. Im Verlauf seiner Tätigkeit als Kustos für die Malerei des 19. Jahrhunderts an der Gemäldegalerie Neue Meister (heute Albertinum) erschloss er dieses Forschungsfeld aus vielerlei Perspektiven und am Beispiel unterschiedlicher Personen, so etwa im Rahmen der erwähnten Friedrich-Retrospektiven der 1970er Jahre. 1976, knapp zwei Jahre nach der Dresdner Jubiläumsausstellung, veröffentlichte Hans Joachim Neidhardt im Leipziger E. A. Seemann Verlag den Band *Die Malerei der Romantik in Dresden*, der als Summe seiner intensiven Auseinandersetzung und als Zwischenstand der noch folgenden Beschäftigung mit diesem Kapitel der Kunstgeschichte, seinen Akteurinnen und Akteuren sowie ihren Werken bezeichnet werden kann. Wie er sich auch selbst erinnert, erfreute

sich der Band so großer Beliebtheit, dass kurz nach Erscheinen der Erstausgabe auch eine Ausgabe für den Export in die BRD und später ins Ausland realisiert werden konnte.⁸

In *Die Malerei der Romantik in Dresden* warf Hans Joachim Neidhardt einen vertiefenden Blick auf zahlreiche Kunstschauffende, die dauerhaft oder temporär in Dresden weilten und arbeiteten, dort lehrten oder ihre Ausbildung erhielten. Es gelang dem Autor, die Stadt als Knotenpunkt vielfältiger Verflechtungen darzustellen und damit zugleich ergänzend zu bereits dafür bekannten Orten wie Rom oder Wien erstmals ihre zentrale Rolle für künstlerische Entwicklungen der Romantik herauszuarbeiten.⁹ Während auch die 35 in der Dresdner Friedrich-Retrospektive von 1974/75 gezeigten Werke ausschließlich aus dem Bereich der Landschaftsmalerei stammen und darüber hinaus gänzlich von Künstlern geschaffen wurden, die in einer engen Beziehung zu Caspar David Friedrich und Johan Christian Dahl standen, wird der Umfang an besprochenen Personen und Arbeiten in *Die Malerei der Romantik in Dresden* nochmals deutlich erweitert. Dennoch sollten die beiden Ausstellungen der 1970er Jahre und insbesondere die Dresdner Schau klar als Vorbereitungen des Bandes betrachtet werden – und zwar sowohl in Bezug auf eine inhaltliche Voraarbeit als auch auf historisch-kulturpolitischer Ebene.

Ein kurzer Exkurs zum historisch-kulturpolitischen Hintergrund sowohl der Ausstellungen als auch der Buchpublikation zeigt, dass die

Rezeption romantischer Kunst und Literatur bis in die 1970er Jahre hinein in der DDR nur wenig erfolgte und auch auf staatlicher Ebene nicht erwünscht war. Angeführt werden in der bestehenden Forschung¹⁰ als verschriftlichtes Fundament jener Kritik immer wieder die Schriften des Literaturwissenschaftlers Georg Lukács, darunter insbesondere die 1947 erstmals erschienene Publikation *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur*.¹¹ Darin eröffnete Lukács eine Dichotomie zwischen Romantik und Klassik, die er als einander entgegengesetzte Pole begriff, ersterer ein »Übergewicht« an »reaktionäre[n] Elementen«¹² und »eine Verteidigung der feudalen Überreste Deutschlands«¹³ zuschrieb und die Romantik und ihre Protagonistinnen und Protagonisten damit zugleich negativ von Aufklärung und Klassik als fortschrittliche Geistesbewegungen abgrenzte. Vor allem auf Basis der besonders prominent von Lukács vorgebrachten Argumentation, nicht zuletzt jedoch auch aufgrund der nationalsozialistischen Rezeptionsgeschichte Friedrichs und einer ideologischen Verzerrung seiner Werke durch Autorinnen und Autoren wie beispielsweise Kurt Karl Eberlein, die sich ihrerseits auch auf Ansichten wie die von Georg Lukács auswirkte,¹⁴ wurde in der DDR (zumindest von staatlicher Seite aus) zunächst ein selektiver Kanon an zu rezipierendem Kulturerbe manifestiert, der bis in die frühen 1970er Jahre hinein romantische Literatur und bildende Kunst weitgehend außer Acht ließ. Im Rahmen außen- und innenpolitischer Entwicklungen sollte sich dieser

Umstand erst dann wesentlich ändern. Mit der Unterzeichnung des Grundlagenvertrags zwischen BRD und DDR im Dezember 1972, mit der die DDR offiziell als zweiter deutscher Staat anerkannt wurde, und der anschließenden Aufnahme in die UNESCO sowie 1973 auch in die UNO setzte ein politischer Kurswechsel gegenüber der BRD ein, der unter dem Titel »Divergenztheorie« befolgt wurde.¹⁵ Insbesondere der auswärtigen Kulturpolitik der DDR war bis dahin eine zentrale Rolle im Aufbau diplomatischer Beziehungen zum kapitalistischen Ausland zugekommen. Konzerte, Gastspiele und nicht zuletzt Ausstellungen wurden als Form eines freundschaftlich erscheinenden Kulturexports gesehen,¹⁶ in dessen Rahmen nicht selten auch diplomatische Angelegenheiten verhandelt werden sollten.¹⁷ Vor diesem Hintergrund muss vor allem die Beteiligung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden mit Leihgaben an der Londoner Friedrich-Ausstellung betrachtet werden, wie sich auch an erhaltenen Archivdokumenten zeigt.¹⁸ Dabei gilt es stets zu beachten, dass Reisen im Rahmen solcher staatlich priorisierten Kooperationen den entsandten Personen (in diesem Fall Hans Joachim Neidhardt) jenseits offizieller Weisungen vor allem die Möglichkeit boten, sich in ansonsten kaum zugänglichen Kulturanstitutionen mit Werken intensiv auseinanderzusetzen und mittel- und langfristige Vernetzungen herzustellen, die sich unter anderem auch im Schriftwechsel niederschlugen.¹⁹ Gegenüber der BRD jedoch – deren Anerkennung der DDR als

eigenständiger deutscher Staat im Übrigen vor dem Hintergrund der Neuen Ostpolitik Willy Brandts und der These vom »Wandel durch Annäherung«²⁰ als in großen Teilen ideologisch motiviert beschrieben werden sollte – wurde nunmehr im Zeichen der erwähnten Divergenztheorie eine Außenpolitik stärkerer Abgrenzung mit der Auffassung verfolgt, »daß sich in der mehr als 40jährigen Nachkriegszeit zwei deutsche Nationalkulturen herausgebildet hätten und daß die Kultur damit keineswegs mehr als Klammer einer weiterhin existierenden deutschen Nation in Anspruch genommen werden [können].«²¹ Auf innenpolitischer Ebene wiederum resultierte dieser Kurswechsel in einer programmatischen Aufforderung zum Schaffen eines eigenen, sozialistischen Kulturerbes,²² rückblickend durchaus beschreibbar mit dem Begriff einer »erfundenen Tradition«,²³ in deren Kontext insbesondere Universitäten, aber auch Kulturinstitutionen wie Museen mit der wichtigen Aufgabe betraut wurden, auch und gerade vormalig unterforschte Personen und Werke für dieses sozialistische Kulturerbe zu erschließen und fruchtbar zu machen.²⁴

Hier kann nun der Bogen zurück zu Hans Joachim Neidhardt und seiner Forschung zur Dresdner Romantik in Ausstellungen und Publikationen geschlossen werden. Nicht zufällig wurde die Friedrich-Retrospektive im Albertinum von 1974/75 im Verlauf der Vorbereitungen zur durch das Ministerium für Kultur der DDR offiziell beschlossenen, staatlichen Ehrung des Künstlers erklärt, obschon Friedrich (wie auch seinen ro-

mantischen Zeitgenossinnen und Zeitgenossen) im Vorfeld kaum Beachtung durch die Forschung zuteil geworden war. Der 1774 in Greifswald geborene und den größten Teil seiner künstlerischen Laufbahn in Dresden wirkende Künstler war aufgrund seiner Biografie, die sich wesentlich auf späteres DDR-Gebiet verorten lässt, geradezu paradigmatisch als Teil des sozialistischen Kulturerbes präsentabel. Auf inhaltlicher Ebene allerdings musste ein solcher Zusammenhang erst hergestellt werden. Die im begleitenden Katalog erschienenen Aufsätze von Peter H. Feist und Irma Emmrich konstruieren eine konzeptuelle und ideologische Verbindung von Friedrich und seinen Studien in der Natur zum sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelnden Realismus – und vollziehen sodann darüber in einem zweiten Schritt eine gewagt anmutende Verknüpfung mit dem Sozialistischen Realismus.²⁵ Der erwähnte Aufsatz von Hans Joachim Neidhardt und vor allem auch die verräumlichte Ausstellung selbst explizieren diese Deutungen nicht. Denn gelang es dem Kurator, seine gewünschte Fassung erst in letzter Minute und nach dem Lektorat zur finalen Drucklegung hinzuzufügen,²⁶ fanden sich in den Ausstellungsräumen selbst kaum Texte (Abb. 2–4). Eine individuelle Auseinandersetzung mit den gezeigten Werken lag damit beim Publikum selbst, etwaige ideologische Ausdeutungen hingegen wurden stärker in Vermittlungsformate (Katalog, Führungen, wissenschaftliches Begleitprogramm etc.) verlagert.²⁷ Und obschon eine Verbindung mit der sich un-

CASPAR DAV

»Schließe dein leibliches Auge,
damit du mit dem geistigen Auge
siehest dein Bild.
Dann fördere zutage,
was du im Dunkeln gesehen,
daß es zurückwirke auf andere
von außen nach innen.«

Caspar David Friedrich



Staatliche
Kunstsammlungen
Dresden