

INHALT UND IMPRESSUM

Zu Friedrich	8
Literaturauswahl	9
Friedrichs Kunst	12
Friedrich-Bildnisse	22

CHRONOLOGIE

1774–1804	32
1805–13	56
1814–24	92
1825–44	148

***Titelbild:** Detail aus Abb. S. 164/165*

***Abb. S. 4:** Detail aus Abb. S. 126/127*

***Abb. rechts:** Detail aus Abb. S. 73*

***Abb. S. 10/11:** Detail aus Abb. S. 111*

***Abb. S. 30/31:** Detail aus Abb. S. 136/137*

© 2024 Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25, 36100 Petersberg, Deutschland
Tel. 0049(0)66129191660; Fax 0049(0)66129191669
www.imhofverlag.de

Gestaltung und Reproduktion: Michael Imhof Verlag
Druck: Gutenberg Beuys Feindruckerei GmbH, Langenhagen

ISBN 978-3-7319-1384-9

Bildnachweis

Berlin, Auktionshaus Grisebach: 20, 28u, 54u, 55; Dresden, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden: 82; Greifswald, Pommersches Landesmuseum: 32, 33, 91ul, 96ul, 106u, 178; Hamburger Kunsthalle / bpkFoto: Christoph Irrgang: 32, 34, 49, 57r, 83u, 90l, 154; Hamburger Kunsthalle / bpkFoto: Elke Walford: 30/31, 91o, 121, 134, 136/137, 156o, 169, 186, 188o; Privatsammlung in der Hamburger Kunsthalle, Foto: Christoph Irrgang: 90ol; Hannover, Landesmuseum: 118, 119; Kopenhagen, Königliche Bibliothek: 90ur, 189u; Kopenhagen, Statens Museum for Kunst: 22; Los Angeles, Getty Museum: 182; Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus: 96r, 101, 159; Mannheim, Kunsthalle: 43o, 130, 183u; München, Neue Pinakothek: 107, 117, 156u, 170, 173; New York, Metropolitan Museum of Art: Titelbild, 164; Oslo, Nationalmuseum: 12, 19r (Andreas Harvik), 41 (Anne Hansteen), 42 (Knut Øystein Nerdrum), 44r, 57l, 72, 74r, 76o, 93u, 97o (Børre Høstland), 160o (Andreas Harvik), 180u (Frode Larsen), 142l, 152ol, 152M; Prag, Nationalgalerie: 133; Petersberg, Michael Imhof Verlag: 2/3, 7, 8, 10/11, 14, 15, 46u, 70, 71, 75u, 77, 90M, 90u, 92ur, 93o, 94l, 103, 106o, 110, 111, 112, 116l, 120, 122/123, 125, 128/129, 132o, 140, 143, 147, 148l, 149, 162r, 163, 168u, 172r, 183o; Schwerin, Staatliches Museum: 88u; Washington, National Gallery of Art: 82, 139; Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Museen: 17, 48o, 56, 64/65, 74ul, 187; CC BY-NC-SA / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Pfauder, Wolfgang (2011): 84/85, 95; CC BY-NC-SA @ Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg: 98u; Jörg P. Anders: 4, 24o, 36–39, 53, 62, 92o, 100, 109, 124, 126/127, 144, 145, 146, 161, 172u; Herbert Boswank: 43u, 44o, 45o, 46, 51, 96o; Elke Estel, SKD: 113; Elke Estel/Hans-Peter Klut, SKD: 66/67, 73, 75o, 112u, 162ul, 171; Fotowerkstatt Estel/Klut: 92ur; Jürgen Karpinski: 155u, 176/177; Andres Kilger: 78/79, 80/81, 150/151, 179, 190/191; Caterina Micksch: 44lu; Reinhard Saczewski: 35r, 63; Volker-H. Schneider: 52, 53, 54o; wikipedia: 13, 16, 18o, 25–27, 58, 59, 68, 69, 76u, 86–88o, 89, 92l, 99, 102, 104, 105, 108, 116r, 131, 132M, 132u, 135, 141, 148r, 152or, 153, 155o, 157, 158, 166, 167, 168, 172o, 174, 180o, 181, 184, 185, 187o, 188; google-art-project: 60/61

FRIEDRICH'S KUNST

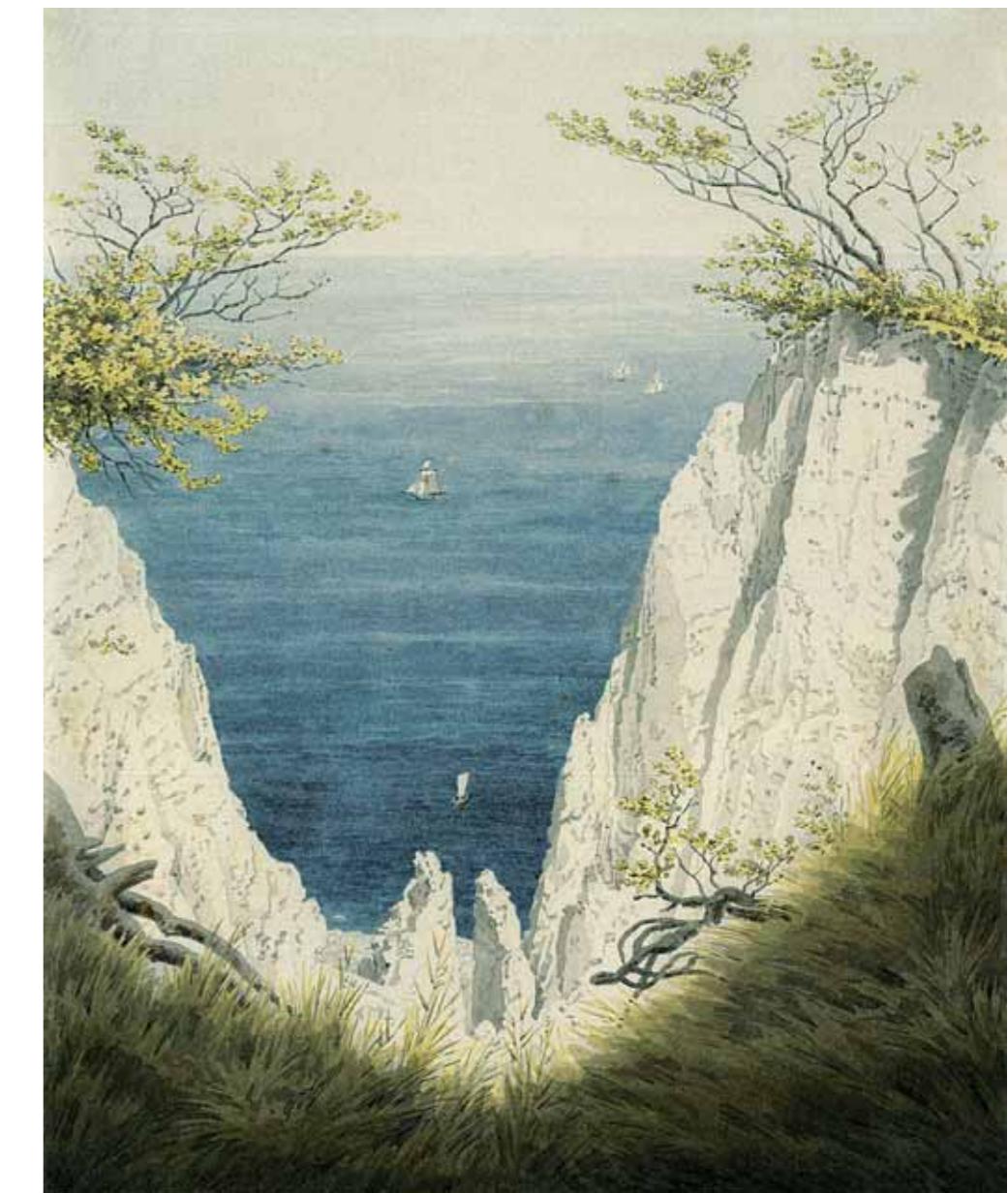
Vor vielen Jahren besuchte ich erstmals die Insel Rügen und bestieg auf den Spuren von Caspar David Friedrich den 118 Meter hohen Kreidefelsen der Stubbenkammer mit dem majestätischen Königsstuhl. Vor Ort war meine Enttäuschung groß, entsprach der Ausblick doch keineswegs dem wunderbaren Gemälde (Abb. S. 10/11, 111) oder dem Aquarell **Kreidefelsen auf Rügen** (Abb. rechts) von Friedrich. Zwar sind die Kreidefelsen einer ständigen Erosion ausgesetzt. Permanent brechen – vor allem mit jedem Sturm – Stücke aus den Felsen und reißen Bäume und Sträucher mit ins Meer. Dass sich der heutige Anblick vom Königsstuhl nicht mit den Darstellungen von Friedrichs Ansichten deckt, hat jedoch noch einen anderen Grund: Denn auch ein Vergleich des Aquarells mit dem Ölbild lässt Unterschiede im Bereich der Felsspitzen erkennen. Offenkundig nahm es Friedrich mit der realen Wiedergabe nicht so genau, da er die ästhetische Wirkung über

die topografische Genauigkeit stellte. Tatsächlich kann festgestellt werden, dass der Maler getrennte Ansichten der nahe beieinanderliegenden Kleinen und der Großen Stubbenkammer miteinander kombinierte. Er streckte die Höhe der Klippe und der Felszacken, um den Felsen mächtiger, dramatischer und interessanter erscheinen zu lassen und den grandiosen Blick auf das weite Meer zu steigern. Bestätigt wird diese Beobachtung durch Friedrichs **Studien der Kleinen Stubbenkammer**, die dieser am 6./7. und 11. August 1815 ausführte (Abb. unten). Dass der Kreidefelsen keineswegs so malerisch war, wie ihn Caspar David Friedrich darstellte, mag erklären, weshalb sich die Zahl der Rügener Kreidefelsendarstellungen in der Ölmalerei in Grenzen hält. Dagegen finden sich Ansichten des Møns Klint, eine bis zu 128 Meter hohe Kreideklippe im Osten der dänischen Ostseeinsel Møn, häufig auf Gemälden. Der Kreidefelsen war das beliebteste Motiv dänischer Landschaftsmaler und wurde unter anderem von **Anton Eduard Kieldrup** (1826–69) vielfach gemalt. Kieldrups **Kreidefelsen von Møn** (Abb. S. 15) aus dem Jahr 1848 zeigt aus einer geschickt gewählten Perspektive den

spektakulären Felsen mit der später abgebrochenen „Nadel“, die der Formation und Farbe auf Caspar David Friedrichs Rügenfelsenansicht ähnlich ist. Im Vordergrund sitzt ein malender Künstler, der sowohl als ein Selbstbildnis als auch als ein weiterer Maler gedeutet werden kann, der – wie viele andere Künstler und Laien – den Kreidefelsen zur Vorlage nahm. Gemeinsam haben die Bilder von Friedrich und von Kieldrup die Wahl eines spektakulären Bildausschnitts und die Dramatisierung des grandiosen Ausblicks, bei denen durchaus seitens der Maler die Größe des Kreidefelsens übertrieben wurde, um die Wirkung der Natursehenswürdigkeit zu steigern. Verdeutlicht werden kann dies an der Darstellung **Sommertag am Møns Klint** von **Carsten Henrichsen** (Abb. S. 14) aus dem Jahr 1855, der den Kreidefelsen wohl in seiner wirklichen Gestalt wiedergab. Die „Nadel“ entpuppt sich hier als eher kleine Felsformation.

Die hier vorgebrachte Beobachtung soll zeigen, dass Caspar David Friedrich wie beinahe alle Künstler das Gesehene interpretierte und deshalb die Landschaft subjektiv in seinen Gemälden wiedergab. Trotz aller Nähe zur Natur sind Friedrichs Landschaften nur selten partiell exakte Wiedergaben eines konkreten Orts und bei größeren Kompositionen in der Regel aus mehreren Einzelstudien zusammengesetzt. Dabei kombinierte auch schon einmal Motive aus Rügen mit denjenigen aus der Sächsischen Schweiz oder dem Riesengebirge. Von daher handelt es sich bei seinen Ansichten in der Regel um Fantasiegebilde und -landschaften, die er so gestaltete, dass sie den Betrachter in ihren Bann ziehen. Friedrich schuf an der Natur ausgerichtete zauberhafte mystische Bilder, die er akkurat und wohlproportioniert ausführte.

Vielzitiert ist daher Caspar David Friedrichs Manifest von 1830: „Nicht die treue Darstellung von Luft, Wasser, Felsen und Bäumen ist die Aufgabe des Bildners, sondern seine Seele, seine Empfindung soll sich darin widerspiegeln. Den Geist der Natur erkennen und mit ganzem Herzen und Gemüt durchdringen und wiedergeben, ist Aufgabe eines Kunstwerkes. [...] Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.“* William Turner beschrieb seine Kunst mit den Worten: „Ich male Atmosphäre!“ Friedrich könnte von seiner Malerei behaupten: „Ich male Gefühle!“ Und nochmals zurück: Der Vergleich mit den Gemälden von Henrichsen und Kieldrup zeigt auch, dass sich Friedrich bei dem Kreidefelsen von Rügen an eine Kon-



zeption wagte, die so viel anders als die seiner Malerkollegen ist. Er wagt es, dass seine Protagonisten und zugleich der Betrachter unmittelbar am lebensgefährlichen Abgrund stehen und zugleich den fantastischen Blick in das Meer wahrnehmen können.

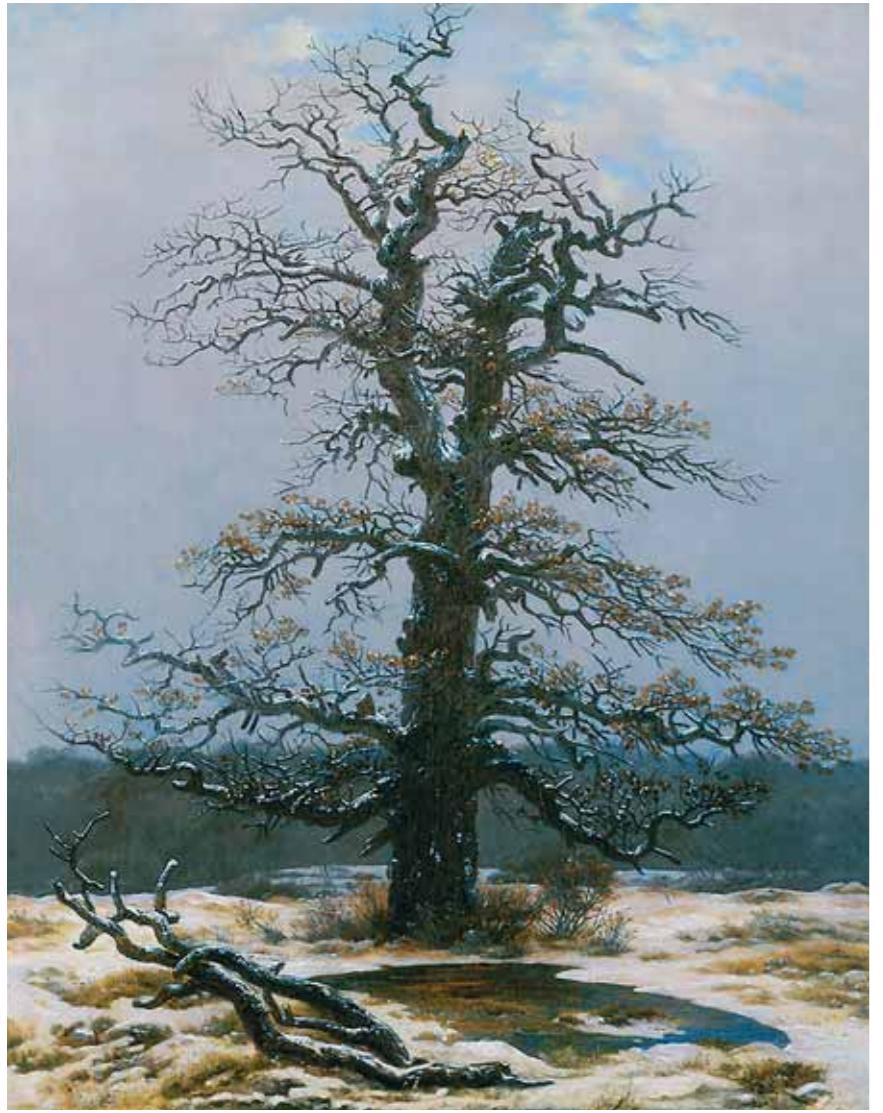
Von Carl Gustav Carus (1789–1869), dem langjährigen Freund Friedrichs, stammt die vielfach zitierte Äußerung zu Friedrichs Vorgehensweise beim Malen, veröffentlicht 1865 in seinen „Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten“: „Es war mir von großer Wichtigkeit, Friedrichs' Verfahren bei Entwerfung seiner Bilder kennenzulernen. Er machte nie Skizzen, Cartons, Farbenentwürfe zu seinen Gemälden, denn er behauptete (und gewiß nicht ganz mit Unrecht), die Phantasie erkalte immer etwas durch die Hülfsmitte. Er fing das Bild nicht an, bis es lebendig vor seiner Seele stand, dann zeichnete er auf die reinlich aufgespannte Leinwand erst flüchtig mit Kreide und Bleistift, dann sauber und vollständig mit der Rohrfeder und Tusche das Gan-

Kreidefelsen auf Rügen, 1825/26, Aquarell über Graphitstift auf Papier, 25,2 x 31,7 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig

* Aus Friedrichs Manuskript „Äußerungen bei einer Beobachtung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und längst verstorbenen Künstlern“, um 1830.



links: Kleine Stubbenkammer auf Rügen, 11. August 1815, Nationalmuseum, Oslo



Eiche im Schnee, 1827/28, Öl auf Leinwand, 44 x 34,5 cm, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln



Waldlandschaft mit Steinsetzung (wohl bei Quoltitz), 16. Juli 1806, Bleistift, 21,1 x 34,6 cm, Privatbesitz

terschiedlich wahrgenommen wurden und unterschied zwischen den Nichtsehenden, die im Wegekreuz lediglich das Flurdenkmal wahrnehmen, und Gläubigen, die aus emotional-religiöser Empfänglichkeit Trost durch das Symbol für Frieden und Erlösung erfuhren.* Dazu nutzte Friedrich zusätzlich das Begriffspaar des leiblichen und des geistigen Auges. Das leibliche Auge erkenne nur die Oberfläche der Dinge, wohingegen das geistige in tiefere Schichten vordringt. In den Worten Friedrichs heißt dies: „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf andre von außen nach innen.“**

Werner Busch bezieht eine Gegenposition zu Börsch-Supan, indem er schreibt, dass Friedrichs „Werke selbst nicht auf die definitive Festschreibung eines bestimmten Sinns zielen, sondern auf die Eröffnung von Bedeutungsdimensionen, die den Anteil des Rezipienten brauchen, der [...] notwendig subjektiv bleibt. [...] Friedrich rekurriert in seinen Bildern nicht auf Allegorien oder Symbole, sondern verfährt eher metaphorisch [...]. Nicht dieses im Bild Gezeigte steht für das Bestimmte, sondern etwas im Bild ruft in uns Vorstellungen auf, bei denen uns bewusst bleiben muss, dass wir es sind, die sie prägen.“*** Die Deutungsmodelle von Börsch-Supan und Busch, die sich gegenseitig nicht ausschließen, vermitteln, dass in Friedrichs Bildern eine Seele ruht, die den Menschen anröhrt.

Die magische Wirkung, die von den Bildern Friedrichs ausgeht, zeigt sich selbst bei Darstellungen knorriger alter Eichen, die er bei Neubrandenburg zeichnete und für seine Sepien und Ölbilder kombinierte. Die Sepia **Hünengrab am Meer** (Abb. rechts und S. 64/65), die Friedrich im März 1807 in der Dresdner Akademieausstellung zeigte, fügte er geschickt aus mehreren Bleistiftstudien zusammen,**** zum einen aus der Studie **Waldlandschaft mit Steinsetzung** wohl bei Quoltitz auf Rügen (Abb. links unten)



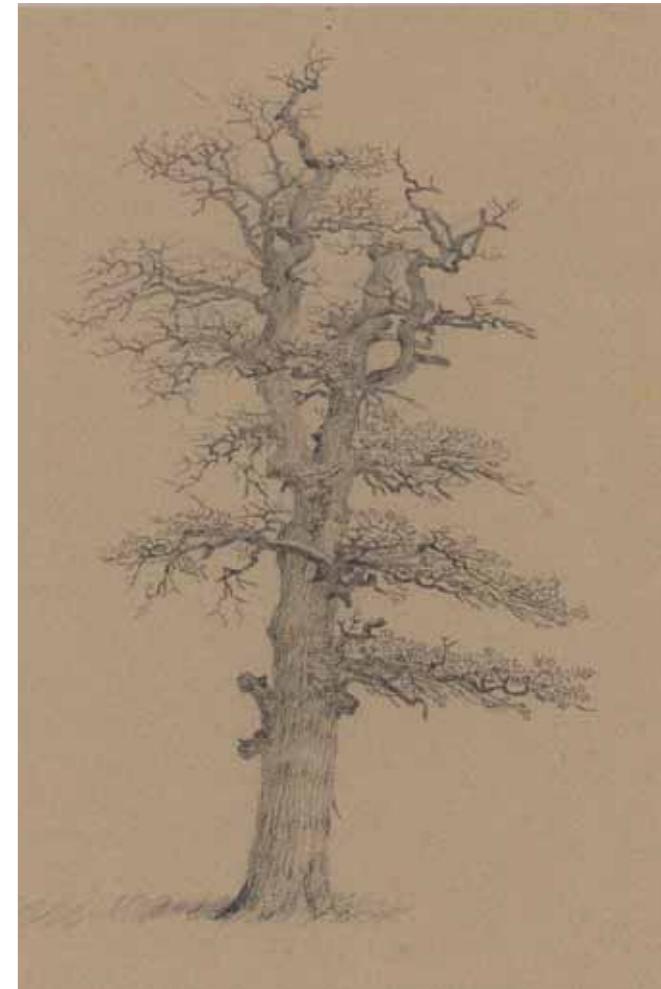
rechts: *Distel und zwei Baumstüdien*, 17./24. Juli 1799, Feder in Schwarz über Bleistift, laviert, 23,8 x 18,9 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



Alte Eiche mit Storchenbett, 23. Mai 1806, Bleistift, 20,5 x 28,6 cm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett



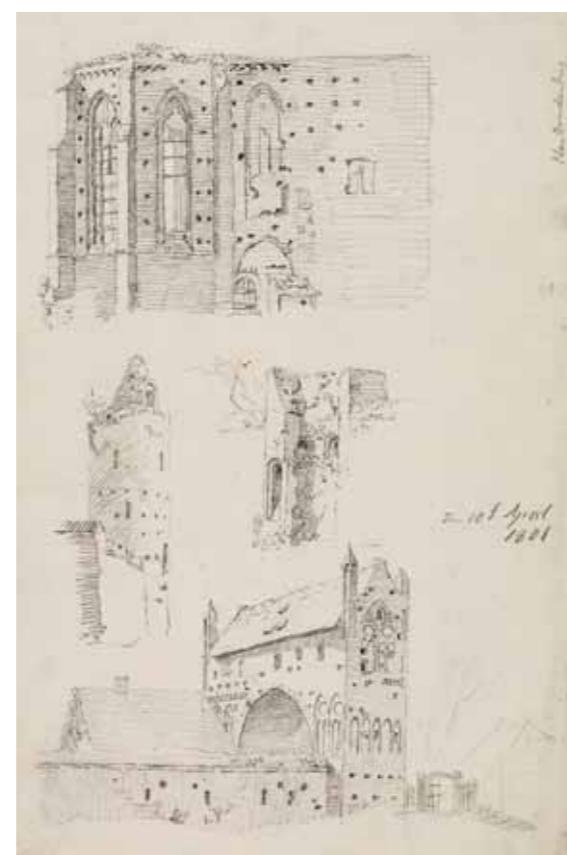
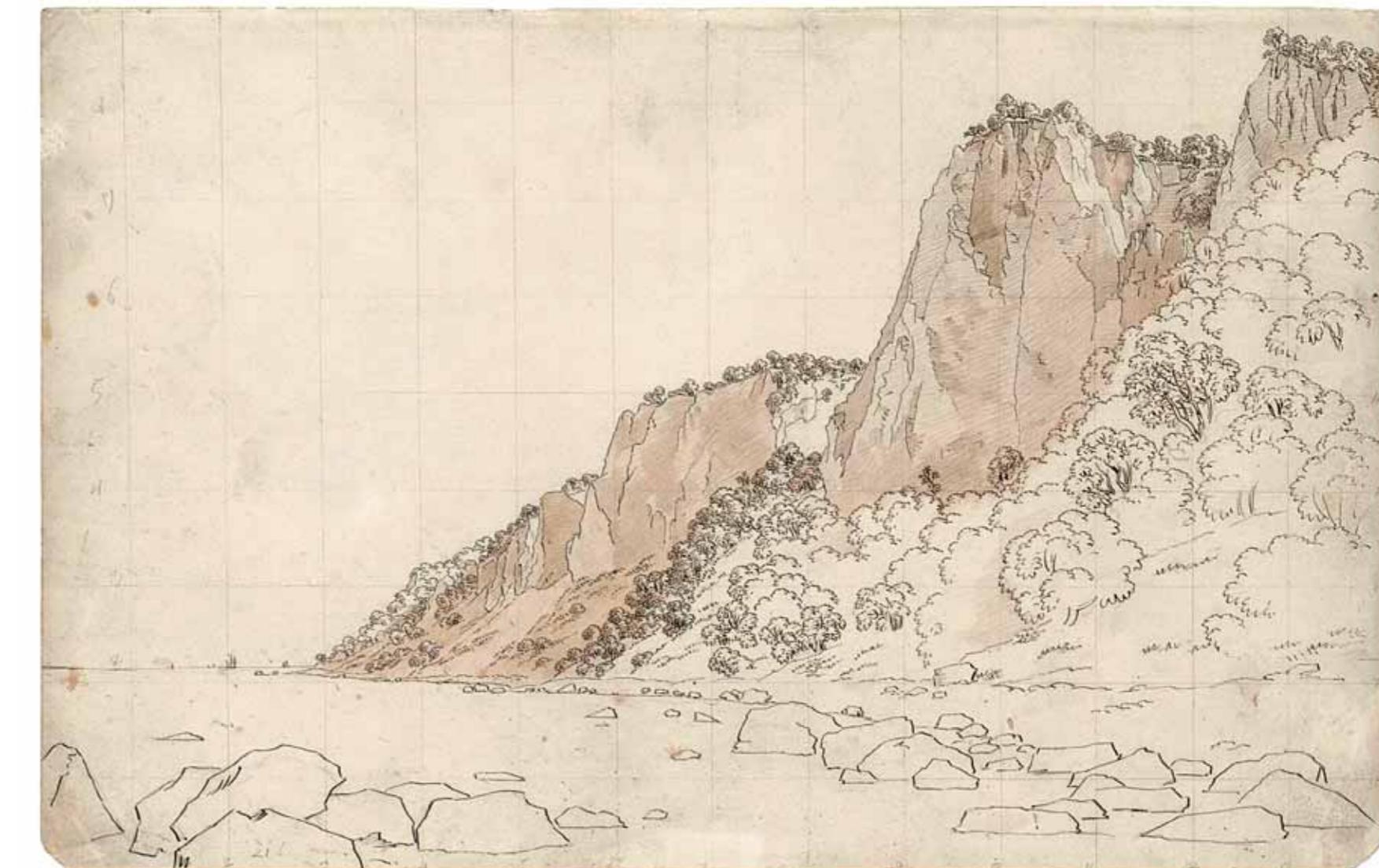
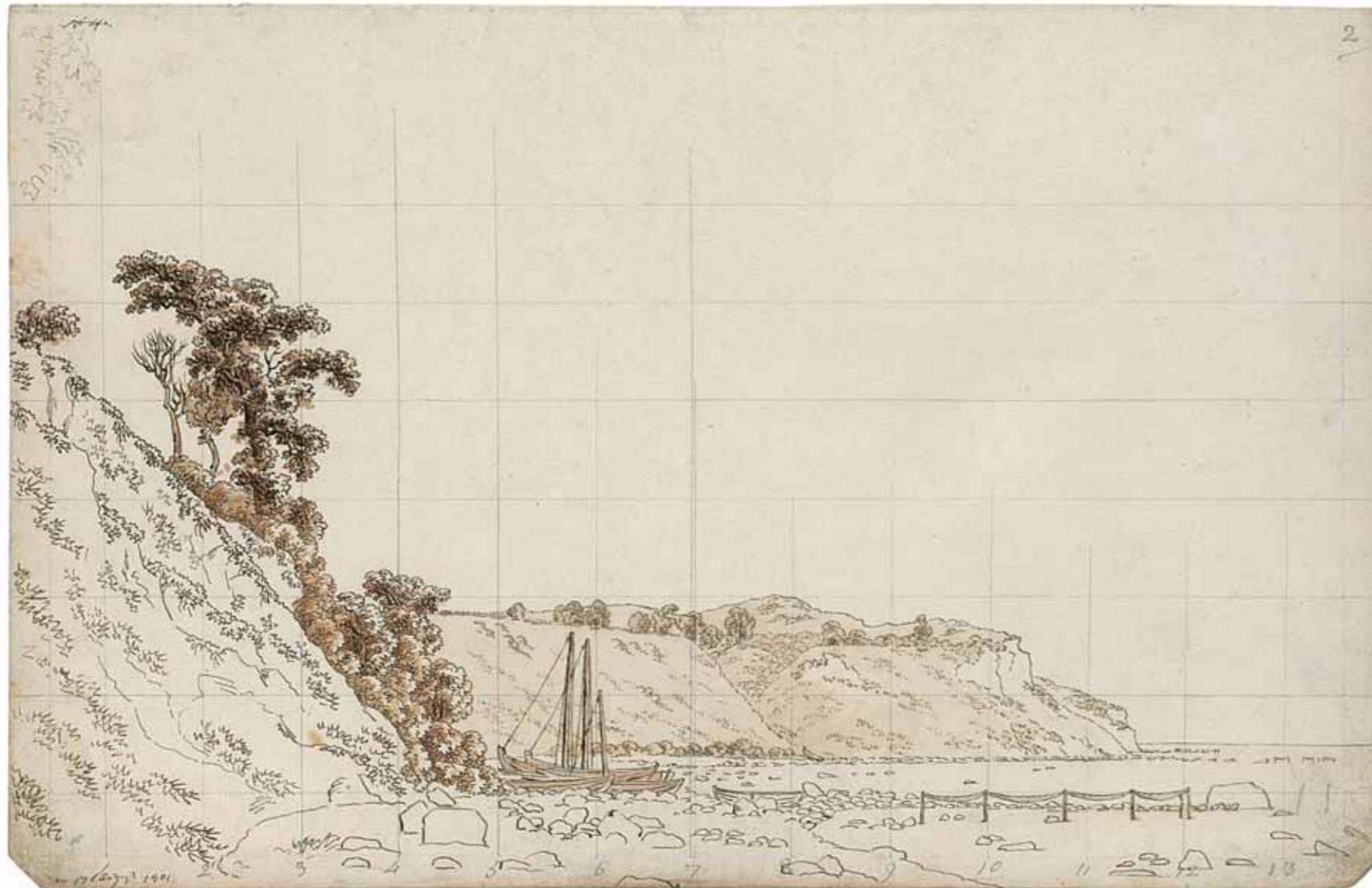
Dürrer Baum, 26. Mai 1806, Bleistift, 19,1 x 28,1 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Studie einer Eiche, um 1806, Bleistift, 35,9 x 25,9 cm, Nationalmuseum, Oslo



Hünengrab am Meer, 1806/07, Pinsel in Braun und Grau-schwarz über Bleistift, 64,5 x 95 cm, Klassik Stiftung Weimar



oben: *Blick vom Göhrener Südstrand zum Nordperd*, 17. August 1801, Feder in Braun über Bleistift, in Bleistift quadriert, 36,7 x 23,7 cm, Kupferstich-Kabinett, Dresden

unten links: *Auf einem Felsen sitzende Frau*, 5. Oktober 1801, Feder in Braun, Pinsel in Braun über Bleistift, 11,9 x 18,6 cm, Kupferstich-Kabinett, Dresden

unten rechts: *Architekturstudien in Neubrandenburg*, 10. April 1801, Bleistift, 37,6 x 23,7 cm, Nationalmuseum, Oslo

Aststudie zurück, die Friedrich am 25. Juni 1799 ausgeführt hatte. Die große Eiche mit absterbenden Ästen übernahm Friedrich von einer Skizze vom 25. September 1799. Anstelle des Hauses fügte er eine Baumgruppe ein.*

Im Februar oder März 1801 verließ Friedrich überraschend Dresden in Richtung seiner Heimat Pommern. Er hielt sich ab spätestens 1. April in Neubrandenburg bei seinen Brüdern Adolf und Johannes sowie in Breesen bei der Schwester Catharina Dorothea und ab 5. Mai in Greifswald im Elternhaus auf. Die Gründe, weshalb Friedrich seiner Wahlheimat Dresden für etwa 16 Monate bis Juli 1802 den Rücken kehrte, sind unbekannt. Da er im Herbst eine Serie mit melancholischen Motiven von Frauen und Männern malte, darunter das in Brauntönen ausgeführte Aquarell **Auf einem Felsen sitzende Frau** (Abb. links), werden in der Kunsthistorik eine psychische existenzielle Krise bis hin zum Selbstmordversuch oder eine unglückliche Liebesbeziehung als Ursache diskutiert. Hans Dickel verweist auf die Verwandschaft der figürlichen Themen zum Motivkreis einer Liebesgeschichte, die der Pfarrer

von Altenkirchen auf Rügen, Ludwig Gotthard Kosegarten (1758–1818), verfasste,** der den Mythos der Insel begründete und ein Freund von Friedrichs Lehrer Quistorp war. Friedrich suchte ihn in seiner Pfarrgemeinde auf Rügen 1801 auf. 1808 wurde Kosegarten Professor an der Universität Greifswald.

Es bleibt offen, ob der poetische Text Kosegartens, der melancholische Zustand Friedrichs oder beides die Themen anregten. Drei der schwermütigen Motive ließ Friedrich Ende 1801 oder Anfang 1802 durch seinen Bruder Christian in Holzschnitten vervielfältigen. Die Grafiken kombinieren Gedanken an den Tod, die Vergänglichkeit, Trauer und Verzweiflung. Im Fall der links abgebildeten, auf einem Felsblock sitzenden Frau stellt Friedrich die Dame im Melancholiegestus – den Kopf auf die Hand gestützt – als Verkörperungen von Weltschmerz und Sehnsucht dar, in ihrer Rechten eine Efeuranke haltend, als immergrünes, Hoffnung verheißendes Zeichen. Es stellt sich die Frage: Plante Friedrich, die Motive zur Illustration von Gedichten oder des Textes von Kosegarten zu verwenden? 1804 zeigte er die Druckgrafiken in der

Stubbenkammer auf Rügen, 21. Juni 1801, Feder in Schwarz, braun laviert über Bleistift und in Bleistift quadriert, 36,6 x 23,6 cm, Kupferstich-Kabinett, Dresden

* Frank Richter: Caspar David Friedrich. Der Landschaftsmaler, Petersberg 2024, S. 32, 43.

** Dickel, Hans: Caspar David Friedrich in seiner Zeit. Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier, Weinheim 1991, S. 31.

den Seiten beschnitten wurde. Friedrich zeigt eine Sakrallandschaft, dessen zentrales Bildmotiv ein schlichtes Gipfelkreuz ist, das durch das Gegenlicht und die Anordnung der Bäume betont wird. Die Landschaft wiederholt eine Studie, die Friedrich im Juli 1806 auf Mönchgut, der großen Halbinsel im Südosten der Insel Rügen, gezeichnet hatte. Das „Baumportal“, das das Kreuz umgibt, entspricht einer Baumgruppe auf einer Zeichnung vom 24. Mai 1806, die Friedrich in Breesen bei Neubrandenburg zeichnete (Abb. S. 74). Die Statue einer Trauernden im Vordergrund der Sepia ist nicht näher bestimmbar.

Die zuletzt beschriebenen Werke deuten an, dass Friedrich seine Landschaften im Laufe des Jahres 1806 immer weniger als vedutenhaftes Abbild ausführte und stattdessen diese immer häufiger mit mystischen bzw. religiösen Themen überfrachtete, wie bereits die Bildtitel verraten: Kreuz an der Ostsee, Kreuz im Gebirge, Hünengrab am Meer.

Künstlerisch vollzog Caspar David Friedrich im Jahr 1807 einen Wechsel von der Sepiatechnik hin zur Ölmalerei und somit von der tonalen Abstufung hin zur farbigen Gestaltung. Vielleicht spielte dabei der Tetschener Altar eine Rolle und damit die gestalterische Weiterführung des Motivs, das er mit seiner Sepiazeichnung „Das Kreuz im Gebirge“ (Abb. S. 63) entwickelt hatte. Ebenso entwickelte er die Zeichnung „Hünengrab am Meer“ zum Ölbild **Hünengrab im Schnee** (Abb. rechts) weiter. Es handelt sich um eines der ersten Ölgemälde des Malers! Das Motiv der Megalitharchitektur manifestierte Friedrich deutlicher als in der Sepia „Hünengrab am Meer“, da er ein Großsteingrab mit einem Deckstein nach dem Vorbild des Gütkower Hünengrabs (Abb. S. 48) darstellte und auf einen schneebedeckten Hügel plazierte, weshalb die Megalitharchitektur leicht von unten gesehen wird. Ihn umstellen drei blattlose, mit Schnee bedeckte Eichen, die auf Studien aus dem Karlsruher Skizzenbuch von 1804 zurückgehen (Abb. S. 20, 21, 55). Die aufrecht stehenden Eichen wurden an mehreren Stellen durch Menschenhand beschnitten. Ihre Kronen sind ausgebrochen. Der mittlere Baum wuchs in schräger Form. Rückwärtig fällt das Gelände ab,

Hünengrab im Schnee, 1807, Öl auf Leinwand, 62 x 80 cm, Galerie Neue Meister, Dresden



rechte Seite: Ansicht eines Hafens, 1815/16, Öl auf Leinwand, 90 x 71 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

rechts: Schonerbrigg im Hafen, 1815, Bleistift, aquarelliert, 35,7 x 25,3 cm, Kunsthalle, Mannheim

unten rechts: Zweimaster im Greifswalder Hafen, 1815, Bleistift, aquarelliert, 24,5 x 34,9 cm, Kupferstich-Kabinett, Dresden

unten: Segelschiff, um 1815, Öl auf Leinwand montiert auf Sperrholz, 72,3 x 51 cm, Kunstsammlungen, Chemnitz



mer, bei dem in regelmäßigen Abständen Künstlertreffen stattfanden und der Friedrich die Unterkunft bei Verwandten in Krippen vermittelte hatte. Für die Rückenwanderung vom 1. bis 14. August wählte er die altbekannten Routen. Beim Kreidefelsen kam es zu einem Unfall, da sich Kummer beim Herumklettern verstieß und gerettet werden musste. Mitte Oktober kehrte Friedrich nach Dresden zurück.

Die Reise hatte auf die Motivwahl von Friedrichs Gemälden eine Auswirkung, denn nachfolgend bestimmten wieder Seestücke das Werk des Malers. Von Interesse ist die Beobachtung, dass sich Friedrich während dieser Reise verstärkt für die Darstellung von Schiffen mit ihrer Takelage interessierte. In Öl malte er das mittelgroße Seestück **Segelschiff** (Abb. unten). Es zeigt einen dänischen Dreimaster, wie die Flagge am Heck

belegt. Friedrich führte das Bild in der für ihn typischen Präzision und Detailliertheit als stimmungsvolles Seestück mit besonderen Lichteffekten aus, die das Objekt hervorheben und ihm eine gewisse Dramatik verleihen. Das in der Marinemalerei häufig gewählte und sinnfreie Motiv wird in der Literatur zu Friedrich oft weitergehend interpretiert, etwa in religiös-spiritueller Hinsicht: Die Fahrt ins Ungewisse sei als Sinnbild des Lebens zu verstehen.

Mit der **Ansicht eines Hafens** (Abb. rechts) gelang Friedrich wieder ein Meisterwerk, bei dem er geschickt





Carl Gustav Carus:
Wanderer auf Bergeshöh, Öl auf Leinwand,
43,2 x 33,7 cm, 1818,
Art Museum, Saint Louis

rechts: *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818, Öl auf Leinwand, 98 x 74 cm, Hamburger Kunsthalle

Frau vor der untergehenden Sonne, 1817/18, Öl auf Leinwand, 22 x 30 cm, Essen, Museum Folkwang



ausstellung präsentierte, würdigte die Presse die originelle Komposition und die Zauberhaftigkeit der Darstellung. Das Abendrot und die Uferatmosphäre verleihen der Szene eine romantisch-poetische und beruhigende Stimmung.

Friedrich kleidete die auf Ufersteinen stehenden Rückenfiguren in eine altdeutsche Tracht, die sich an der Kleidung der Lutherzeit orientiert: ein Barett als Kopfbedeckung und einen oft dreiviertellangen Umhang. Die Mode kam in der Zeit der Befreiungskriege gegen Napoleon 1811 bis 1815 auf. Sie verband ihre Träger mit dem Freiheitsgedanken, der Einschränkung der Fürstenmacht und der Gewährung der Pressefreiheit. Die „Gesinnungstracht“ war unter den Studenten verbreitet und wurde u. a. von den Mitgliedern der 1815 in Jena gegründeten Burschenschaft getragen. Leitfaden der Studentenvereinigung waren Ehre, Freiheit und Vaterland. Die Burschenschaftler trugen eine mittellange schwarze Jacke, ein Hemd mit weißem Kragen und ein Barett. Die Haare waren schulterlang. Das Motiv der deutschen Tracht griff Friedrich in diesem Bild erstmals bei einer bildprägenden Person auf.

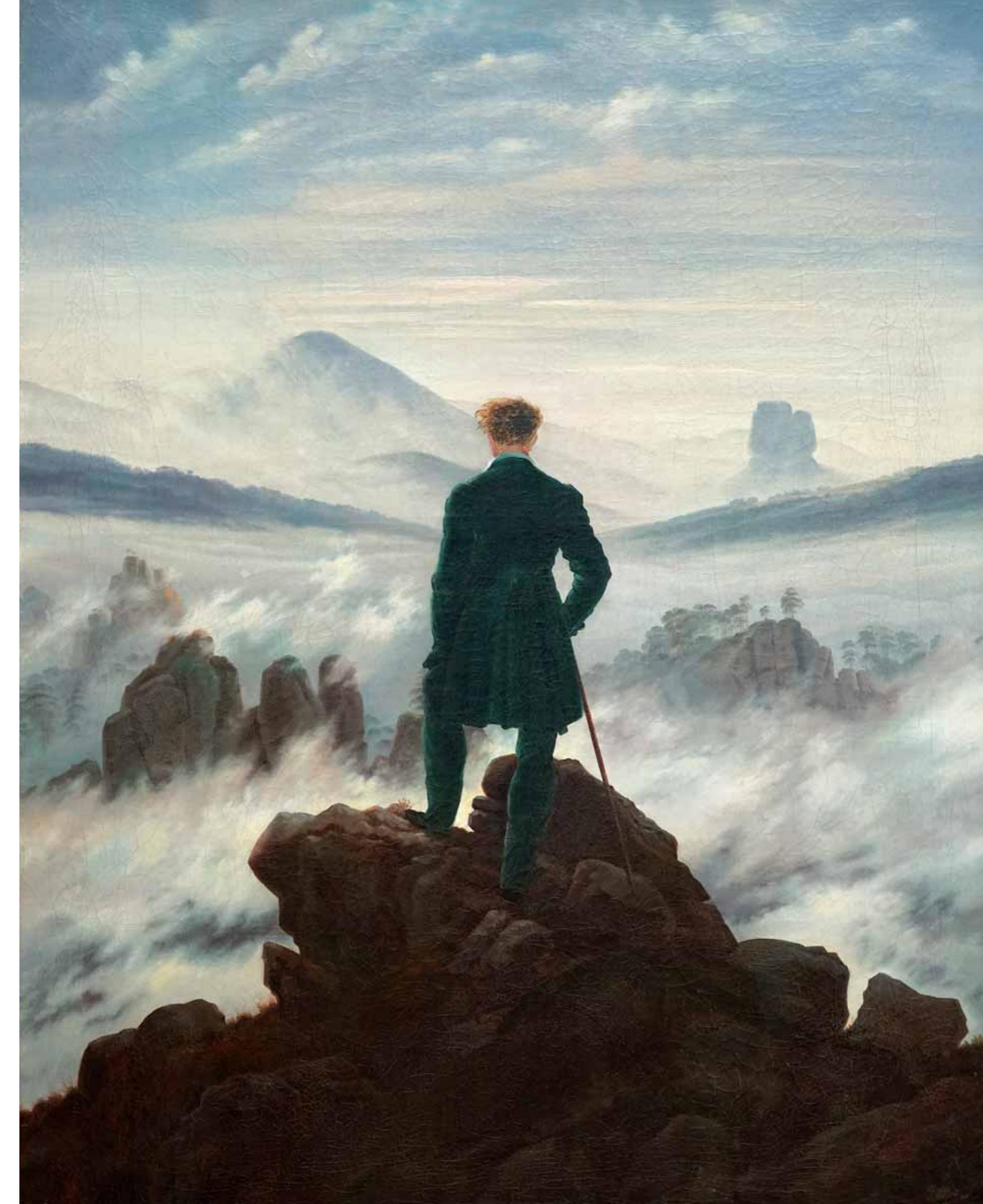
Nach den Befreiungskriegen gegen Napoleon herrschte an den deutschen Höfen Revolutionsangst. Die Ermordung des Schriftstellers August von Kotzebue (1761–1819) am 23. März 1819 durch den radikalen Burschenschafter Karl Sand (1795–1820) nahmen die Herrscher noch im selben Jahr zum Anlass für die Karlsbader Beschlüsse mit Maßnahmen zur Überwachung und Bekämpfung liberaler und nationaler Tendenzen. Dabei sprachen sie auch ein allgemeines Verbot der altdeutschen Kleidung aus. Am 1. Dezember

1821 wurde die Tracht für die Studenten der Dresdner Akademie verboten. Friedrich malte sie aber weiterhin.

Das Motiv der von hinten gesehenen Hauptperson führte Friedrich in seinem kleinen Nachstück **Frau vor der untergehenden Sonne** (Abb. unten) in einer Abwandlung weiter. Die Rückenfigur steht als elegant in der Empire-Mode gekleidete Frau mit Ohrringen und mit einer ausgebreiteten Armhaltung in der Bildmitte, umgeben von Felsblöcken, die an frühzeitliche Steinsetzungen erinnern. Sie blickt in Richtung eines Sonnenuntergangs. Die Sonnenstrahlen sind wie beim Tetschener Altar – kaum wahrnehmbar – als gefächerte Segmente ausgeführt. Für die Landschaft wählte Friedrich die Ansicht auf den böhmischen Hohen Schneberg, vom Waldrand bei Mühlendorf aus gesehen. Die Interpretation des Bildes ist unklar und nicht eindeutig. So ist in der Literatur umstritten, ob es sich um einen Sonnenuntergang (= Tod) oder um einen Sonnenaufgang (= Hoffnung) handelt. Börsch-Supans interpretiert die Frau als ein Symbol des Glaubens. Eher überzeugt jedoch eine patriotische Deutung, da die Dame in einer vorzeitlichen Steinsetzung steht und wie eine Priesterin ihre Hände zur Sonne ausbreitet.

Am 21. Januar 1818 heiratete Friedrich die 19 Jahre jüngere Caroline Bommer (1793–1847) in der Dresdner Kreuzkirche. Das Ereignis fand ohne seine Verwandtschaft statt, die erst später brieflich unterrichtet wurde. Caroline war die Tochter des Blaufärbers Christoph Bommer, den Friedrich spätestens seit 1804 kannte. Caspar David Friedrich und Caroline Bommer kamen sich wohl seit dieser Zeit und verlobten sich im Jahr 1816. Aus der Ehe gingen drei gemeinsame Kinder hervor. Sohn Gustav Adolf Friedrich (1824–89) wurde ebenfalls Maler. Die Familie bezog 1820 eine größere Wohnung an der Elbe 33 in Dresden.

Eine „Ikone“ der Romantik ist Friedrichs Gemälde **Der Wanderer über dem Nebelmeer** (Abb. rechts). Das Hauptmotiv knüpft als Rückenfigur an die zuvor besprochenen Werke an. Das wohl im Herbst 1818 ausgeführte Gemälde steht singulär während dieser Schaffensperiode, da Friedrich seit seiner Heimatreise im Sommer 1815 Sonnenauf- oder -untergänge sowie Seestücke als Motive bevorzugte. Es ist daher anzunehmen, dass Friedrich von den Bildern seines Freunden Carl Gustav Carus beeinflusst war, der im Sommer 1818 das kleine Gemälde „Wanderer auf Bergeshöh“ (Abb. links oben) malte, von dem Friedrich begeistert war. Carus beschrieb sein Bild wie folgt: „Tritt denn hin auf den Gipfeln des Gebirges, schau hin über die



als Zeugnis einer materiellen Unzerstörbarkeit und daher als geistiger Bedeutungsträger der die Jahrhunderte überdauerten Epoche galt. Friedrich bezog hier politisch Stellung: Die Dynamik der Szene konnte als Aufruf zum Handeln und der über dem Monument aufreißende Himmel als Zeichen der Hoffnung gedeutet werden.

Neben den mittelgroßen Gemälden schuf Friedrich etliche kleinformative stimmungsvolle Landschaftsbilder. Bei der düsteren Ansicht **Nebelschwaden** (Abb. S. 112) zieht Nebel über den Horizont und kriecht über die Felder. An wenigen Stellen durchdringt das Abendlicht die Wolken. Vogelschwärme kreisen, während vor einer kleinen Strohhütte ein Mann sitzend ausharrt und das Naturschauspiel verfolgt. Auch beim Bild **Flussufer im Nebel** (Abb. S. 112) machte Friedrich den Nebel zum Hauptthema. Hier jedoch lässt er ganze Bildpartien fast farblos weiß erscheinen, da dieser Teil von der diffusen Atmosphäre des Nebels überdeckt ist. Friedrich gelingt es, den Eindruck aufsteigender Nebelschwaden in Verbindung mit den zur Seite weichenden Sträuchern so zu gestalten, dass der Eindruck der Bewegung entsteht, während das Schiff fast bewegungslos auf dem Fluss zu verweilen scheint.

Durch einen Brief vom 3.5.1819 von Carl Gustav Carus an Gottlob Regis ist bekannt, dass Friedrich sein bis dahin größtes Bild **Klosterfriedhof im Schnee** (Abb. rechts) im Format von 120 x 170 m fast vollendet hatte und in der Dresdner Akademieausstellung ab 3. August ausstellen könnte. Das imposante, wohl von 1817 bis 1819 ausgeführte Gemälde – ein Hauptwerk der Romantik – wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört, ist aber durch eine hervorragende formatgleiche zeitgenössische Kopie überliefert. Es beeindruckt durch sein Format und schließt unmittelbar an das zehn Jahre zuvor entstandene Gemälde „Abtei im Eichwald“ (Abb. S. 80/81) an.

Klosterfriedhof im Schnee, 1819, Kopie eines unbekannten Meisters des 19. Jahrhunderts nach dem seit 1945 verschollenen Werk Friedrichs, Öl auf Leinwand, 120 x 173 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin



Bild den Titel „Harzlandschaft“. Das Gemälde vereinigt typische Motive Friedrichs. Die Zusammensetzung der Einzelmotive ist dagegen singulär. Das Hauptmotiv bildet eine alte knorrige Eiche mit ihrem Blattbewuchs. Nur die Krone ist abgestorben. Die Eiche malte Friedrich nach einer Zeichnung vom 23. Mai 1806 (Abb. S. 19, 57). Das Motiv verwendete er in Auszügen mehrfach. Es diente als Hauptmotiv für die Sepiazeichnung „Hünengrab am Meer“ (Abb. S. 64/65). Die große Eiche steht in einer grünen Landschaft, während im Hintergrund die Berge eines Mittelgebirges in violetten Tönen schimmern und Brandstellen erkennbar sind. Als Vorlage diente eine Studie vom 6. Juli 1810 mit dem Blick zum Jeschkengebirge in Nordböhmen.* Ein Schäfer, der am Stamm der Eiche lehnt, weidet seine Herde in der Wiese, an die sich Wasserflächen mit Vögeln, Baum- und Buschgruppen anschließen. Zwei Dörfer, bei denen aus den Schornsteinen der Häuser Rauch aufsteigt, liegen hinter Büschen und Bäumen versteckt, ebenso eine Stadt im Hintergrund, von der nur die Spitzen gotischer Kirchtürme zu sehen sind.

Friedrich schuf eine freundliche und friedvolle Szene voller Harmonie. Das gilt sowohl für die ruhige Komposition als auch für die frohe unaufdringliche, aber differenzierte Farbigkeit von gelb bis violett. Der Baum in der Mitte, der in der Senke zweier Gipfel angeordnet und durch den hellen Himmel hervorgehoben wird, und die Eichen im Mittelgrund, die auf Studien aus dem Jahr 1809 zurückgehen, sind von außerordentlicher Ästhetik und Originalität.

Die Eiche war im Umfeld von Caspar David Friedrich nicht nur ein Baum von außergewöhnlicher Ästhetik, sondern es wurde ihm auch eine besondere Bedeutung zugeschenen: 1798 interpretierte Ludwig Gotthard Kosegarten in seinen Poesien die Eiche als „Baum Gottes“, und 1786 hielt sie Christian Friedrich Daniel Schubart in seinem Gedicht für ein nationales Freiheitssymbol.

* Frank Richter: Caspar David Friedrich. Der Landschaftsmaler, Petersberg 2024, S. 445.

Der einsame Baum, 1822, Öl auf Leinwand, 55 × 71 cm, Alte Nationalgalerie Berlin





Als Pendant zum „Einsamen Baum“ malte Friedrich im selben Jahr die Abendlandschaft **Mondaufgang am Meer** (Abb. links). Im April 1823 lautete der Bildtitel bei einer Sonderausstellung „Der Abend, der Strand bei Stubbenkammer auf der Insel Rügen“. Als Gegenstück zur Morgenansicht arbeitete Friedrich signifikante Unterschiede zwischen der Morgen- und Abendlandschaft heraus: hell und dunkel, Gebirge und Meer, Steine und Wiesenlandschaft, Schäfer und Stadtmensch.

Beim Bild „Mondaufgang am Meer“ handelt es sich um eine Variante des großformatigen Gemäldes „Mondaufgang über dem Meer“ (Abb. S. 122/123). Im jüngeren und kleineren Bild rückte Friedrich die Hauptmotive Vollmond, Schiffe und Rückenfiguren eng aneinander. Ihm gelang dabei eine außergewöhnlich harmonische und romantische Anordnung. Der Mann und die zwei Frauen sitzen durch die Fokussierung optisch nahe am Mond und dem erleuchteten Himmel. Um diese Wirkung zu erzielen, musste Friedrich die Rückenfiguren auf einem riesigen Findling am Ufer der Ostsee platzieren. Die Personen beobachten gespannt das Schauspiel des Mondaufgangs und die großen Schiffe. Das hintere Segelschiff fährt auf das Ufer zu. Das vordere liegt wahrscheinlich bereits auf Reede. Zumindest haben die Matrosen bereits begonnen, die Segel einzuholen. Der Mann trägt die altdeutsche Tracht, bestehend aus einem braunen Mantel, einem weißen Hemd und einem grünen Barett. Vertraut und schützend drückt sich die rechte junge Dame an ihre Begleiterin im roten Kleid mit blaugrünem Umhang. Das Lichtspiel des Mondes, das sich auf dem Meer spiegelt, wirkt besonders malerisch. Die flirrenden

Mondaufgang am Meer, 1822,
Öl auf Leinwand, 55 x 71 cm,
Alte Nationalgalerie, Berlin



Blick auf die Ostsee, 1820–25, Öl auf Leinwand, 34,5 x 44 cm, Kunstmuseum Düsseldorf

Schwäne im Schilf, um 1820, Öl auf Leinwand, 44 x 34,5 cm, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe Museum, Frankfurt am Main



tracht durch Dresden gezogen, um mit dem Theologen Friedrich Schleiermacher seinen Jugendfreund Caspar David Friedrich aufzusuchen, der wie sie antinapoleonisch gesinnt war. Sie sannen auf politische Reformen auf der Basis religiöser Erneuerung. Trotz oder gerade aufgrund des Verbots tragen Friedrichs Männer in seinen Gemälden häufig die altdeutsche Tracht.

In den frühen 1820er Jahren malte Friedrich parallel an Meeres- und Gebirgsbildern. Beim **Blick auf die Ostsee** (Abb. links) kombinierte er die Hochlagen der Mittelgebirge unmittelbar mit dem Meer. Dazu spiegelte er seine Zeichnung vom 14. Juli 1810 mit dem Riesengebirgskamm zwischen Schneegruben und Reifträger und steigerte die Höhenentwicklung. Erneut zeigt sich: Die großen Gemälde setzen sich beinahe alle aus mehreren Einzelstudien zusammen.

Eine Ausnahme bildet das Ölbild **Felsenlandschaft im Elbsandsteingebirge** (Abb. S. 131). Hier war die Naturvorlage so spektakulär, dass es keiner Hinzufügung bedurfte. Die imposante Felsgruppe des Neurathener Felsentors, dessen Elbsandsteinfelsen wie die Finger einer Hand nach oben weisen und deren Gipfel z. T. von Bäumen bewachsen sind, vereint sinnbildhaft Geheimnisvoll-Unergründliches mit bedrohlicher Naturgewalt. Mit der Darstellung der Felsenschlucht, für die Caspar David Friedrich die dramatischste Ansicht fand, gelang ihm das romantischste Landschaftsbild des Elbsandsteingebirges. Um die Wirkung zu steigern, unterließ er die Wiedergabe des schlichten hölzernen Brückenstegs, der als Zugang zum Tor dient. Um die Wildheit der Schlucht zu veranschaulichen, fügte er umgestürzte Bäume und bedrohlich wirkendes schlängelartiges Wurzelwerk in den Vordergrund. Der Betrachter soll sich vor der gefahrhaften Natur erschaudern, weshalb er zusätzlich die verborgene und fast unzugängliche Attraktion in Nebelschwaden hüllte. Das Gemälde belegt zudem Friedrichs meisterhaften Pinselstrich, seine außerordentliche Begabung in der Entwicklung einer spannungsgeladenen Komposition und der Wiedergabe der Natur und ihrer Wetterbeschaffenheit. Selbst bei der Wiedergabe einer unspektakulären Architektur, wie bei der **Kirchhofpforte** (Abb. S. 130), fand er einen ungewöhnlichen, aber harmonisch-delikaten Bildausschnitt, der seinesgleichen sucht. Spektakulär ist die Beleuchtungssituation, die den neugotischen Grabstein in Szene setzt und die linke Kante der Portalrahmung streiflichtartig anleuchtet. Durch die Untersicht überspannen die kahlen Bäume wie ein Netz den Weg zur Kirchhofpforte. Am schönen Frühlingstag zeigen sich an einigen Zweigen erste Triebe.



Abend am Fluss, 1820–25, 44 x 34,5 cm, Öl auf Leinwand, Wallraf-Richartz-Museum, Köln

Carl Gustav Carus berichtet, Friedrich habe täglich Wanderungen in der freien Natur unternommen und besonders die Zeit der Dämmerung am Morgen und am Abend geliebt. Friedrich widmete sich deshalb in vielen seiner Bilder den Übergängen vom Tag zur Nacht. Seine Vorliebe galt den Landschaften im Mondchein. In den Hauptwerken fand dabei der Vollmond zentral über dem Meer eine besondere Aufmerksamkeit. Seltener malte Friedrich Bilder, die einen ab- oder zunehmenden Mond zeigen, wie beim **Abend am Fluss** (Abb. links unten), bei dem er mit dem offenen Feuer, das sich im Wasser und im Glas des Fensters

spiegelt, eine weitere Lichtquelle einbrachte. Bei seinen zwei **Schwänen im Schilf** (Abb. links Mitte) malte Friedrich zwei leuchtende Gestirne: den Mond als schmale Sichel und den Abendstern. Es dominiert ein rotvioletter Dämmerlicht. Tilman Allert bringt das Motiv mit dem tödlichen Unglück aus Kindertagen in Zusammenhang, als am 8. Dezember 1787 Friedrichs jüngerer Bruder, beim Versuch ihn zu retten, ertrank.* Geschickt hinter Wolkenfetzen verdeckt, schildert Friedrich die **Nordische See im Mondlicht** (Abb. oben). Das kleine Bild zeigt eine Bucht mit einer abwechslungsreichen Steilküste mit Blick aufs Meer und ein

Nordische See im Mondlicht, Öl auf Leinwand, 1823/24, 22 x 30,5 cm, Nationalgalerie, Prag

* Tilman Allert: Caspar David Friedrich: Schwäne im Schilf: Ein Bild und seine Geschichte, München 2024.



bungen geht hervor, dass es eine eindrucksvolle Schiffbruchszene vor der Küste Grönlands darstellte, bei der sich die Eismassen auftürmten und unter sich das Schiff mit dem Namen „Hoffnung“ begruben. Deshalb war das Bild auch unter dem Titel „Gescheiterte Hoffnung“ bekannt.

Schiffbruchdarstellungen waren in der Romantik ein beliebtes Thema. Großformatige dramatische Seestücke sind mehrfach u. a. im Werk von William Turner vertreten. Théodore Géricaults Hauptwerk „Das Floß der Medusa“ wurde 1819 im Pariser Salon ausgestellt. Auch Friedrich malte mehrere Schiffsunglücke: 1817 „Nach dem Sturm“ (Abb. S. 104), 1822 das oben beschriebene Gemälde „Gescheitertes Schiff auf Grönlands Küste“ und in dessen motivischer Nachfolge 1823/24 sein berühmtes Polarbild **Eismeer** (Abb. links). Friedrich hielt es zu Recht für eines seiner Meisterwerke. Er stellte es 1824 in Prag unter dem Titel „Ideale Scene eines arktischen Meeres, ein gescheitertes Schiff unter den aufgetürmten Eismassen“ und in Dresden als „Das Eismeer“ aus. Darüber hinaus präsentierte er es zwei Jahre später in Berlin und in Hamburg. Vermutlich weil es anfänglich keinen Käufer fand, blieb es bis zu Friedrichs Tod in dessen Besitz und wurde 1843 von Dahl aus dem Nachlass erworben. Im Nachlassverzeichnis trug es den Titel „Eisbild. Die verunglückte Nordpol-Expedition“.

Das 96,7 x 126,9 cm große Polarbild ist eine kompositorische Meisterleistung, bei der die Schollen wie zufällig rhythmisch und harmonisch auf- und hintereinandergeschichtet sind. Das Licht auf den verschneiten Eisscheiben und die Farbigkeit mit dem Hellblau im Hintergrund unterstützen die Wirkung.

Das Eismeer, 1823/24, Öl auf Leinwand, 96,7 x 126,9 cm, Hamburger Kunsthalle



Abendlandschaft mit zwei Männern, 1830/35, Öl auf Leinwand, 25 x 31 cm, Ermitage, St. Petersburg

rechts: Zwei Jünglinge bei Mondaufgang, 1836/37, Sepia, 23,4 x 35,1 cm, Puschkin Museum, Moskau

* Gerd-Helge Vogel (wie S. 164), S. 114, 115, 270–275.

** Sabine Rehwald (Hg.): Caspar David Friedrich: Gemälde und Zeichnungen aus russischen Museen, München 2024.

tian Dahl (Abb. S. 113). Für die erste Replik aus der Zeit um 1824 ersetzte Friedrich die zwei Männer durch ein Ehepaar – wohl Friedrich und seine Frau – und hellte den Nachthimmel leicht auf (Abb. S. 145). Die dritte Fassung für Fritz von Rosenberg ist motivgleich zur ersten Version. Friedrich steigerte lediglich die Ausleuchtung der Szene, wodurch die Landschaft mit ihren Details, den Grashalmen und Blättern der Bäume, deutlicher erkennbar ist. Eine vierte Version, die sich in Hamburger Privatbesitz befindet, malte Friedrich in den 1830er Jahren vermutlich für seinen Freund und Sammler Wassili Schukowski.* Es liegt nahe, dass der russische Dichter an dem Freundschaftsbild gefallen gefunden hatte und sich zu Recht mit Friedrichs Begleiter auf dem Bild hat identifizieren können, denn Caspar David Friedrichs große Anerkennung in Russland beruht in erster Linie auf dessen Initiative. Wassili

Andrejewitsch Schukowski (1783–1852) traf sich Anfang Dezember 1820 erstmals mit Friedrich in dessen Dresdner Atelier und arrangierte noch für denselben Monat den Atelierbesuch mit dem Großfürsten Nikolaus von Russland, dem späteren Zaren Nikolaus I., in Begleitung seiner Frau Alexandra Fjodorowna, einer Tochter der 1810 verstorbenen preußischen Königin Luise. Aus dem Treffen resultierte der Verkauf der Bilder „Auf dem Segler“ und „Die Schwestern auf dem Söller am Hafen“ (Abb. S. 105 und 108). Auch später erwarb das russische Herrscherhaus bedeutende Werke, die sich heute in der Gemäldegalerie der Eremitage in St. Petersburg befinden.** Auch Schukowski, der ab 1817 Russischlehrer der Großfürstin Alexandra Fjodorowna war, deutsche und englische Balladen ins Russische übersetzte und Gedichte schrieb, betätigte sich als Friedrich-Sammler.

Er war im Besitz von mindestens neun Ölgemälden und etlichen Zeichnungen des Malers. Zwischen ihm und Friedrich entstand eine enge Freundschaft. Nach Friedrichs Tod kümmerte sich Schukowski um die finanzielle Unterstützung der mittellosen Malerwitwe durch den Zaren.

Das Gemälde **Die Brüder Turgenjew und W. A. Schukowski** (Abb. rechts) ist ein Erinnerungs- und Freundschaftsbild, das Schukowski mit dem russischen Dichter und Diplomaten Alexander Turgenjew und dessen Bruder Sergej auf der Brühlschen Terrasse in Dresden in einer Rückenansicht zeigt. Die Hintergrundlandschaft geht auf ein Rügen-Motiv zurück. Die Turgenjew-Brüder besuchten Friedrich im Jahr 1825. Nach dem zweiten Treffen in Dresden 1827 reisten sie mit Schukowski weiter nach Paris. Dort verstarb Sergej. Nach der Rückkehr bestellte Alexander Turgenjew



Die Brüder Turgenjew und W. A. Schukowski, Öl auf Leinwand, 25 x 30,5 cm, um 1827, Puschkin Museum, Moskau

das Gemälde als Freundschaftsbild für Schukowski. Im oberen Teil des Geländers findet sich die Widmung an Wassili Schukowski in russischen Buchstaben. Das Gemälde gehört in die Reihe von Freundschafts-





439.

184



Im Bildvordergrund fügte Friedrich als Zufahrt zur Stadt einen Weg ein, der entgegen der Leserichtung verläuft und den er nach einem Aquarell aus dem Jahr 1824 malte.* Durch das gegenläufige Motiv entsteht der Eindruck, der Weg führe zu einer höhergelegenen Stadt. Der Qualm, der durch die Straßen zieht, vermischt sich mit den Wolken, die sich in ihrer Struktur an den segmentförmig aufgefächerten Sonnenstrahlen des Sonnenaufgangs orientieren. Es ist zu vermuten, dass Friedrich das Feuer in einem späteren Bearbeitungsstadium in kräftigen Farben darstellen wollte, woraus sich besondere Lichteffekte ergeben hätten. Vermutlich war es Friedrichs Neugierde, das Thema eines Großbrands in einer Stadt zu bearbeiten. Er wollte vermutlich testen, welche

Effekte sich aus der Darstellung von Brandszenen ergeben. Wahrscheinlich blieb das Bild unvollendet, da Caspar David Friedrich am 26. Juni 1835 einen Schlaganfall erlitt. Der rechte Arm und das rechte Bein waren gelähmt. Er erholte sich rasch und begab sich Anfang September mit der Familie für 6 Wochen nach Teplitz in Böhmen zu einem Kuraufenthalt, den die Familie durch den Verkauf einiger Bilder an den Zarenhof finanzieren konnte. Ab dem 2. September begann Friedrich wieder mit dem Zeichnen. Am 4. September 1835 schuf er bereits ein qualitätvolles Aquarell: **Hügellandschaft mit Steinen bei Teplitz** (Abb. S. 183). In einem Brief vom 19. November 1835 bedankte sich Friedrich bei Schukowski für die Vermittlung des An-

*Meeresufer bei Mond-
schein, 1836, Öl auf
Leinwand, 134 x
169,2 cm, Hamburger
Kunsthalle*

*links: Klosterruine
Oybin (Der Träumer),
1835, Öl auf Lein-
wand, 27 x 21 cm,
Hermitage, St. Peters-
burg*

* Frank Richter: Caspar David Friedrich als Landschaftsmaler, Petersberg 2024, S. 510, 511.

185



Das Felsensteiner Neurathen, um 1837/40, Aquarell, 27,9 x 24,5 cm, Eremitage, St. Petersburg
Der Trudenstein, Aquarell, um 1837/40, verschollen



Wasserfläche und Ufersteine im Vordergrund zeigen. Von diesem Motiv schuf Friedrich mindestens vier Versionen, die sich durch die Anordnung der Steine im Vordergrund unterscheiden. Beim abgebildeten Werk türmen sich die Findlinge als Barriere zum Meer auf, zu denen ein schmaler Sandweg führt. Die homogene Gruppierung und unterschiedliche Größe der Findlinge dient der Steigerung der Dreidimensionalität. Zugleich wird der Blick auf das Meer seitlich begrenzt. Das Gesamtbild ist stimmungsvoll harmonisch inszeniert. Als Variante gehört das Blatt „Zwei Jünglinge bei Mondaufgang“ (Abb. S. 167) in diese Schaffensperiode.

In seinen letzten Lebensjahren schenkte Friedrich dem **Hünengrab bei Gützow** (Abb. rechts unten) erneut seine Aufmerksamkeit. Das harmonische, in einer leichten Untersicht heroisch als braune Pinselzeichnung wiedergegebene Grabdenkmal der Megalithkultur ist großartig durch die Beleuchtung von links in Szene gesetzt. Als Vorlage diente die Zeichnung vom 19. März 1802 (Abb. S. 48). Das Blatt verkaufte Friedrich um 1838/39 mit drei weiteren großformatigen Blättern dem dänischen Prinzen Christian Frederik, dem späteren König Christian VIII.

Ein Höhepunkt pittoresker Felsformationen bildet der **Trudenstein** im Harz (Abb. links unten), den Friedrich am 28. Juni 1811 (Abb. S. 152) gezeichnet hatte und den er prominent auf dem großen Alpengemälde „Der Watzmann“ (Abb. S. 150) wiedergab. Das verschollene Aquarell fasziniert durch die Detailgenauigkeit, die vor allem die Wiedergabe der Nadelbäume und die abgeholzten Baumstämme im Vordergrund betrifft. Das Aquarell hat den spektakulären, spannungsgeladenen und fokussierenden Bildausschnitt mit der Ansicht **Das Felsensteiner Neurathen** (Abb. links oben) gemeinsam. Auch hier wird der Blick auf die durch Erosion über Jahrtausende geformten Felsen durch vom Menschen gefällte Bäume ermöglicht. Wie schon beim motivgleichen Gemälde „Felsenlandschaft im Elbsandsteingebirge“ (Abb. S. 131) gelang Friedrich ein Postkartenmotiv von eindrücklicher Wirkung.

Wenngleich Friedrichs Aquarelle, die er seit dem Schlaganfall schuf, noch immer perfekt bis ins Detail ausgeführt waren, war er doch in seiner Handlungsfähigkeit eingeschränkt. Als Wilhelm von Kügelgen ihn im März 1836 besuchte, zeigte sich dieser schockiert vom Gesundheitszustand des Malers, der ein trauriges Bild ablieferte. Ab dem 14. Mai 1836 führte Friedrich, begleitet von seiner Familie, deshalb für mindestens einen Monat eine weitere Kur in Teplitz



durch. 1837 folgte ein weiterer Kuraufenthalt. Zur Finanzierung seiner Familie und seiner Krankheit beteiligte er sich an Ausstellungen in Dresden, Königsberg, Hannover, Halberstadt und Leipzig.

Im Juni 1838 starb Bruder Adolf, was ihn traf. Letztmalig förderte 1839 der Sächsische Kunstverein durch den Ankauf eines Gemäldes den gealterten Maler. Als Wassili Schukowski im März 1840 Friedrich letztmals besuchte, schrieb er in sein Tagebuch „Zu Friedrich. Traurige Ruine. Er weinte wie ein Kind.“

Am 7. Mai 1840 verstarb Caspar David Friedrich mit 65 Jahren – der beste deutsche Maler seit Dürer. Am 10. Mai fand er auf dem Altstädter Friedhof seine letzte Ruhestätte. Carus schrieb einen Nachruf.

Der Prophet gilt nichts im eigenen Land: Die Königliche Gemäldegalerie in Dresden besaß bis zum Tod Friedrichs kein Bild des großen Meisters. Wie im Vorwort dieses Buches auf Seite 8 bereits zitiert, brachte es dagegen der französische Bildhauer Pierre Jean David d'Angers 1834 auf den Punkt: „Friedrich! Der einzige Landschaftsmaler, der es bislang vermochte, alle Kräfte meiner Seele aufzurütteln, der Maler, der eine neue Gattung geschaffen hat: die Tragödie der Landschaft.“

Mondaufgang am Meer, um 1835–39, Sepia, 25,6 x 38,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Hamburg

Hünengrab in Gützow, um 1837, Sepia, 22,4 x 30,4 cm, Königliche Bibliothek, Kopenhagen

