

Friedrich, Caspar David ♂ Maler, Zeichner, Radierer, Professor an der Dresdner Kunstakademie, ★ 05.09.1774 Greifswald, † 07.05.1840 Dresden, ☞ Dresden (Trinitatisfriedhof).

Vater: Adolf Gottlob (1730–1809), Lichtgießer und Seifensieder in Greifswald; **Mutter:** Sophie Dorothea, geb. Bechly (1747–1781); **Geschwister:** Catharina Dorothea, verh. Sponholz (1766–1808); Maria Dorothea, verh. Praefke (1768–1791); Johann Christian Adolf (1770–1838), Kaufmann in Neubrandenburg, später Seifensieder in Greifswald; Johann David (★† 1772); Johann Samuel (1773–1844), Huf- und Waffenschmied-Amtsmeister in Neubrandenburg; Johann Christoffer (1775–1787); Johann Heinrich (1777–1844), Lichtgießer und Seifensieder in Greifswald; Christian Joachim (1779–1843), Kunsttischler; Barbara Elisabeth Johanna (1780–1782); ☞ 1818 Christiane Caroline, geb. Bommer (1793–1847); **Sohn:** Gustav Adolf (1824–1889), Tiermaler; **Töchter:** Emma Johanna, verh. Krüger (1819–1845); Agnes Adelheid, verh. Krüger (1823–1889).

Der heute als bedeutendster deutscher Künstler der Romantik gefeierte Caspar David Friedrich erregte bereits zu Lebzeiten mit den von ihm produzierten Bildwelten die allgemeine Aufmerksamkeit des intellektuellen Publikums, das seine Werke heftig - und zum Teil auch kontrovers - diskutierte. V.a. mit den von ihm kreierten romantischen Leitbildern wie dem „Tetschener Altar/Das Kreuz im Gebirge“ (1807/1808) oder dem Bilderpaar „Mönch am Meer“ (1808-1810) und „Abtei im Eichwald“ (1809/1810) füllte er namentlich im ersten und zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die Kunstkritiken der Gazetten im In- und Ausland, weil er mit seinen Bildfindungen ein Lebensgefühl visualisierte, in dem sich der Zeitgeist spiegelte. Das betrifft zentrale Elemente der Romantik wie die Sehnsucht und Mystifizierung der Natur, die zum Ausdruck gebrachten Existenzängste in einer im Umbruch befindlichen Welt sowie die Hoffnung und den Trost in religiöser Geborgenheit. Überdies bilden sich in seinen Landschaften auch die politischen Geschehnisse seiner Zeit ab: die Erfahrungen zwischen der Erhebung gegen die napoleonische Fremdherrschaft, gefolgt von einer spürbar werdenden Resignation aufgrund der um sich greifenden Re-

striktionen in der Restaurationszeit sowie neuen Signalen der Zuversicht im politischen Vormärz. Es gibt daher wohl kaum einen bedeutsamen Literaten oder Kunstkritiker dieser Epoche, der sich nicht in der einen oder anderen Form mit Friedrichs Schaffen auseinandergesetzt hätte. Friedrichs Darstellungen sächsischer, böhmischer und pommerscher Landschaften verweisen dabei auf die enge Verbindung zu seinem Geburtsort Greifswald und seinem Lebensmittelpunkt in Dresden, wo er seine Hauptwerke schuf und mit dem dort ansässigen romantischen Kreis von Literaten und Malern verkehrte. Doch schon ab den 1820er-Jahren begann sich mit dem Wirksamwerden der Restauration nach den Karlsbader Beschlüssen das Interesse an Friedrichs Kunst, die weiterhin patriotische Gefühle und verinnerlichte Glaubensgewissheiten zum Ausdruck brachte, allmählich zu verflüchtigen. Weil er inzwischen mit seinen mystisch-metaphorischen Bildern wie aus der Zeit gefallen schien, geriet er noch während seiner letzten, von Krankheit gezeichneten Lebensjahre immer mehr in Vergessenheit. – Friedrich wuchs als sechstes von zehn Kindern in der Familie von Adolf Gottfried Friedrich und dessen Ehefrau Sophie Dorothea Friedrich in der zu Schwedisch-Pommern gehörenden Universitätsstadt Greifswald auf. Hier betrieb der Vater in der Langen Gasse 28 seit 1765 eine Seifensiederei und Lichtzieherei als Monopol. Aufgrund des frühen Todes der Mutter übernahm 1781 die Haushälterin, „Mutter Heiden“ genannt, die Fürsorge über die Kinder, die von einem Hauslehrer unterrichtet wurden. Der Tod der Mutter und mehrerer Geschwister in jungen Jahren sowie das Kindheitstrauma des Ertrinkens seines Bruders Johann Christoffer beim Versuch, ihn aus dem Eis zu retten, hinterließen in Friedrichs Gemüt nachhaltige Spuren, die sich später in seiner Kunst in Gestalt einer verinnerlichten Religiosität niederschlugen. Den ersten Unterricht im Zeichnen erteilte ihm 1790 bis 1794 der Architekt und Universitätszeichnermeister Johann Gottfried Quistorp. Gemeinsam mit dessen Freund, dem Theologen und Dichter Ludwig Gotthard Kosegarten, machte er Friedrich auf die Schönheiten der Natur in der Landschaft Schwedisch-Pommerns - besonders Rügens - aufmerksam. Durch das Zeichnen in freier Natur sowie die Fertigung von Architekturrissen übte sich Friedrich in einer präzisen Naturbeobachtung als unabdingbare Voraussetzung für seine späteren Landschaftskompositionen, die in ihren Konstruktionen tief durchdacht, sensibel emp-

funden und zumeist mathematisch-geometrisch konstruiert sind, um die romantischen, fiktionalen Bilder, die er mit seinem „inneren Auge“ geschaut hatte, dann mit seinem Pinsel auf die Leinwand bannen zu können. Inspirierend wirkte zudem die geistige Atmosphäre der Universitätsstadt Greifswald und der vorpommerschen Landpfarreien auf die Entwicklung seiner Weltanschauung und Kunstphilosophie. Neben Quistorp und Kosegarten waren es vornehmlich die Professoren Thomas Thorild und Carl Schildener, aber auch die Pastoren Friedrich Sponholz, Theodor Schwarz und Adolph Wilhelm Picht, denen Friedrich wesentliche Impulse zur Betrachtung der Natur, Kunst, Religion und Geschichte verdankte. – 1794 bis 1798 besuchte Friedrich die Königliche Kunstakademie in Kopenhagen, die seinerzeit als eine der fortschrittlichsten in Europa galt. Hier wurde er während der vier Studienjahre zunächst von Jørgen Dinesen, Ernst Heinrich Löffler und Carl David Probsthayn im Freihandzeichnen geschult, bevor er von der Gipsklasse (seit dem 3.10.1796) bis zum Studium am lebenden Modell in der Malklasse (ab 2.1.1798) das gewöhnliche akademische Curriculum in der Kunstausbildung durchlief. Zu seinen namhaftesten Lehrern zählte Nicolai Abildgaard, der ihn auch anregte, sich als Möbeldesigner, Architekt und Raumausstatter zu betätigen, von dem er aber ebenso Anregungen zur Beschäftigung mit der nordischen Geschichte und Literatur, den Gesängen „Osians“ sowie der nationalen Kultur erhielt. Der Landschafts- und Porträtmaler Jens Juel hinterließ v.a. mit den poetischen Lichteffekten seiner Mondschein- und Parklandschaften – aber auch mit dem Verweis auf das Studium der niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts, wie Jacob van Ruisdael, Meindert Hobbema, Abraham Hondius oder Aert van der Neer – nachhaltigen Eindruck bei Friedrich. Das erste erhalten gebliebene Ölbild des Studenten, „Schiff im Eismeer“ (1797), scheint eine Frucht dieser Lehre zu sein. Desgleichen übten die in Kopenhagen noch immer zu sehenden Werke des bereits verstorbenen Landschaftsmalers Erik Pauelsen selbst noch nach dessen Tod eine andauernde Wirkung auf Friedrich aus, was sich u.a. in der späteren Bearbeitung solcher Motivgruppen wie Denkmäler, Wasserfälle, Schluchten, Häfen, vorzeitliche Grabhügel usw. bemerkbar macht. Bekräftigt wurde außerdem diese Tendenz der besonderen Aufmerksamkeit für Gedenksteine in der Landschaft, wie sie durch die Verbreitung des empfindsamen,

englischen Landschaftsgartens nach den Vorgaben von Christian Cay Lorenz Hirschfelds „Theorie der Gartenkunst“ überall in den Parks und verschönerten Landschaften Europas zu finden waren, v.a. durch den klassizistischen Bildhauer Johannes Wiedewelt, dessen Unterricht Friedrich gleichfalls folgte. Überdies scheint Friedrich vom Landschafts- und Genremaler Christian August Lorentzen zur Illustration von Theaterstücken - z.B. Friedrich Schillers „Räuber“ - ebenso angeregt worden zu sein, wie von dessen dramatischen Chiaroscuro, mit dem er die Bildgründe voneinander schied. Neben diesem konstruktiven Element der Bildsprache übernahm Friedrich auch die fein abgestimmten atmosphärischen Wirkungen der Stimmungslandschaften in den Aquarellen und Gouachen von Elias Meyer in sein Schaffen. Von den Kopenhagener Studienfreunden Conrad Christian August Böhndel, Nils Wergmann und Johann Ludwig Lund war es Letzterer, mit dem ihn ähnliche Interessen verbanden und zu dem er über Jahre hinweg enge freundschaftliche Kontakte pflegte. – Nachdem Friedrich im Mai 1798 nach dem Abschluss seiner Studien Kopenhagen verlassen hatte, übersiedelte er nach kurzen Zwischenaufenthalten in Greifswald und Berlin nach Dresden, wo er seit Oktober desselben Jahrs nachweisbar ist und - abgesehen von Reisen in die Heimat, nach Rügen, in den Harz sowie in die Bergwelt Nordböhmens und Schlesiens - bis zum Ende seines Lebens ansässig blieb. Vor Verlassen der pommerschen Heimat fertigte er vom Vater, der „Mutter Heiden“ und von einigen seiner Geschwister Bildniszeichnungen an, in denen er sein Geschick als einfühlsamer Porträtist unter Beweis stellte. – Zu Beginn seines Aufenthalts in Dresden, seinerzeit eines der bedeutendsten Kunstzentren in Deutschland, fühlte sich Friedrich noch nicht als fertig ausgebildeter Künstler, weshalb er zunächst am Aktstudium in der Kunstakademie teilnahm. Gleichzeitig fühlte sich Friedrich von der schönen Umgebung der sächsischen Hauptstadt angezogen, die ihn lebenslang zu zahlreichen Wanderungen veranlasste und sich in vielen Zeichnungen und Skizzenbüchern niederschlug. Abgesehen von Versuchen in der Ölmalerei war es v.a. die von Jakob Josephus Crescentius Seydelmann entwickelte Sepiatechnik, mit deren Hilfe er eine fein strukturierte, einfühlsam poetische Bildsprache kreierte, die in den Folgejahren für Friedrichs romantische Ausdrucksweise bestimmend wurde. Fortan blieb die Natur das wichtigste Vorbild für sein Schaffen. 1799 beteiligte

sich Friedrich erstmals an den Kunstaussstellungen der Dresdner Kunstakademie, trieb 1800 vorübergehend Studien in der Dresdner Gemäldegalerie und begab sich im Frühjahr 1801 über Neubrandenburg und Greifswald auf seine erste Rügenreise. Neben Architekturstudien in Neubrandenburg und Zeichnungen von Kindern im Hof seines Bruders in Greifswald („Hofmusikanten“) entstanden erste Darstellungen der Landschaft Rügens, die u.a. im inzwischen aufgelösten „Kleinen Mannheimer Skizzenbuch“ ihren Niederschlag fanden. Friedrich blieb bis zum Sommer 1802 in seiner alten Heimat. In Greifswald kam es im Frühjahr 1801 zur Begegnung mit Philipp Otto Runge, mit dem er sich freundschaftlich verband. Gemeinsam mit Runge verkehrte er ab 1802 in Dresden im romantischen Dichterkreis um Ludwig Tieck und Novalis. Zu dessen Umfeld gehörten u.a. auch Friedrich August von Klinckowström, Christian Ferdinand Hartmann, Gerhard von Kügelgen, die Brüder Johannes und Franz Riepenhausen und Ferdinand Olivier. Bevor sich Friedrich im Juli 1802 gemeinsam mit Klinckowström auf die Rückreise nach Dresden begab, besuchte er im Mai noch einmal Rügen, in dessen Ergebnis mehrere Federzeichnungen, Gouachen und Sepien entstanden. – In der Zeit um 1802/1803 schuf Friedrich eine Serie von vier Gouachen mit Ansichten aus dem Plauenschen Grund, die solitär in Friedrichs Werk stehen und die eine gewisse Nähe zu Anton Graffs vier Landschaftsbildern mit Ansichten aus Dresdens Umgebung (um 1800) zu verschiedenen Tageszeiten zeigen. Der Berliner „Jahreszeitenzyklus“ von 1803 scheint diesen Gedanken der Zeitlichkeit – gewiss auch im Diskurs mit Runges gleichzeitigem „Tageszeitenzyklus“ – erneut aufgegriffen zu haben und setzt damit den Beginn von Friedrichs lebenslanger Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Zeit. Deren Dimension des Unendlichen suchte er, mit Hilfe der Räumlichkeit, auch in Verbindung mit den Lebensstufen des Menschen, auszudrücken. Das äußert sich nicht zuletzt im um 1804 entstandenen Bilderpaar der beiden Weimarer Sepien, einer „Landschaft bei Sonnenaufgang“ und einer „Gebirgslandschaft mit Kreuz“, die, gleichwie die beiden großformatigen Sepien „Wallfahrt bei Sonnenuntergang“ und „Herbstabend am See“, später in Johann Wolfgang von Goethes Sammlung gelangten. Der Künstler hatte Letztere 1805 an den Dichturfürsten geschickt, der sie wiederum mit in die Konkurrenz seiner „Weimarer Preisaufgaben“ einbezog und aufgrund

ihrer sorgfältigen Ausführung in der Beachtung eines treuen Naturstudiums mit einem halben Preis honorierte. – 1803 bezog Friedrich im nahe gelegenen Loschwitz eine Sommerwohnung und befreundete sich mit Gerhard von Kügelgen, der sich 1805 in Dresden niedergelassen hatte. Diese Freundschaft wurde für Friedrich auch insofern bedeutsam, als sich im Zusammenhang mit dem „Ramdohr-Streit“ um den „Tetschener Altar“ („Das Kreuz im Gebirge“), für den der Künstler vom Bildhauer Christian Gottlieb Kühn einen passenden Rahmen hatte anfertigen lassen, eine akademische Kontroverse um die Landschaft als neues religiöses Historienbild erhob. Friedrich hatte das Gemälde, das Franz Anton Graf von Thun-Hohenberg für seine Hauskapelle im Schloss zu Tetschen (tschech. Děčín) erwarb, im Dezember 1808 in seinem Atelier der Öffentlichkeit präsentiert. Mit dieser revolutionären Komposition, einer Verschmelzung von Landschaft und religiösem Historienbild, rief Friedrich die heftige Kritik des sächsischen Kammerherrn Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr hervor, der 1809 in einem Artikel in der „Zeitung für elegante Welt“ den Vorwurf erhob, dass sich mit diesem Sinnbild des festen Glaubens und Zeichens der Hoffnung auf transzendente Erlösung „die Landschaftsmalerei in die Kirchen schleiche und auf Altäre kriechen will“ (Hinz 1968). Doch stärkten die Freunde Kügelgen, Hartmann und Johann Jakob Otto August Rühle von Lilienstern mit ihren Entgegnungen Friedrich den Rücken im öffentlichen Disput und lenkten damit zugleich die allgemeine Aufmerksamkeit auf dessen Kunstschaffen. Schon 1805/1806 war diese gewachsen, nachdem er 1806 auf der Dresdner Kunstaussstellung die nach der Natur gefertigte große Sepiazeichnung „Blick auf Arkona mit aufgehendem Mond“ ausgestellt hatte, die in der damaligen Presse auf große Beachtung stieß und ihm erste Anerkennung und Verkaufserfolge brachte. In dieser und anderen Darstellungen Rügens offenbarten sich bereits mit dem stimmungsvollen Spiel von Licht und Schatten, dem Dualismus von Nähe und Ferne sowie von Gegenwart und transzendenter Zukunft Wesenszüge der frühromantischen Poetisierung in Friedrichs Kunst, die einem unterschwelligen Verlangen nach Erlösung in der Unendlichkeit Ausdruck verlieh. Ihm ging es bei der Gestaltung der Weite des Himmels und der schieren Endlosigkeit des Meers um die Erfassung der Unermesslichkeit des Raums als eine romantische Dimension der Natur. Ähnliche Vorstellungen

eines Gegensatzes zwischen irdischer Existenz und Sehnsucht nach Geborgenheit in einer überirdischen Welt kommen auch in den beiden Fensterbildern zum Tragen, die der Künstler um 1805/1806 als Reflexion in den Sepien „Blicke aus dem Atelierfenster“ schuf. – Eine dritte Reise nach Rügen schloss sich von Mai bis Juli 1806 an. Es galt, auf der Insel nach neuen Motivgruppen zu suchen, die in Einklang mit seinen Empfindungen und seiner religiösen Weltansicht standen. Mit der Sepiazeichnung „Hünengrab am Meer“ von 1806/1807 zeichnete sich vor dem Hintergrund der damaligen politischen Ereignisse der sich anbahnenden Befreiungskriege während der ersten französischen Besetzung seiner schwedisch-pommerschen Heimat ein neues Themenfeld in Friedrichs Schaffen ab, das sich mit seinem patriotischen Bekenntnis deckte. Immer wieder nutzte er fortan das Hünengrab und andere Zeugnisse einer heroischen Vergangenheit und Gegenwart Deutschlands als Metaphern politischer Überzeugungen, die er aufgrund der vorherrschenden Zensur mehr oder minder versteckt in seine Kompositionen einarbeitete. Mit seinem Streben nach Tiefe und Weite, nach Klarheit und Unermesslichkeit in der Landschaft suchte Friedrich die Großartigkeit der Schöpfung Gottes im Kontrast zur Nichtigkeit des Menschen sichtbar zu machen. Seit 1807 schien ihm zunehmend die Ölmalerei als kongeniales Mittel, diese Gegensätze zum Ausdruck zu bringen. In der Folgezeit entstanden deshalb zunehmend Ölgemälde, bei denen er subtil konkrete atmosphärische Erscheinungen in der Landschaft wie Nebel, Dunst, Schneegestöber, aber auch Stimmungsmomente, die durch wechselndes Tageslicht hervorgerufen werden, als Ausdrucksträger eigener Empfindungen zu nutzen wusste. Wanderungen durch Sachsen, die Sächsische Schweiz und Nordböhmen (1808), nach Neubrandenburg und Greifswald (1809), ins Riesengebirge (gemeinsam mit Georg Friedrich Kersting im Juli 1810) und in den Harz (1811) erweiterten das Spektrum seiner Landschaftserfahrungen. – Spektakulär und wohl zugleich Gipfel seines künstlerischen Ruhms war im Herbst 1810 die Präsentation des Bilderpaars „Der Mönch am Meer“ und „Abtei im Eichwald“ auf der Ausstellung der Berliner Kunstakademie, die mit dem Ankauf beider Bilder durch den preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm und mit der Wahl zum Mitglied der Berliner Kunstakademie am 10.11.1810 ihren Höhepunkt fand. Diesem Triumph war der Tod zweier Familienmitglieder, das Hinschei-

den der Schwester Catharina am 22.12.1808 und der Verlust des Vaters am 6.11.1809, vorausgegangen. Nach den traumatischen Kindheitserfahrungen mit dem Tod beförderten diese dramatischen Familienereignisse die melancholische Weltsicht Friedrichs und führten zur religiösen Selbstbefragung bezüglich der menschlichen Existenz und ihrer permanenten Gefährdung, wie sie im Berliner Bilderpaar eindrucksvoll verarbeitet wurden. So lenkte der Künstler die Blicke des Betrachters vom „Mönch am Meer“ in den Abgrund einer kosmischen Unendlichkeit: in das Reich des Todes, das dem Einsamen in der Welt als Zukunft bevorsteht. Diese Vision wird in der „Abtei im Eichwald“ durch eine weitere Visualisierung des „Geheimnis[es] des Grabes und der Zukunft“ (Zschoche 2005) ergänzt, bei der die bevorstehende Zeit der Erlösung im christlichen Glauben mit den verflochtenen religiösen Riten der altkirchlichen Vergangenheit in Verbindung gebracht wird, deren Ruinen in winterlicher Kälte kaum Trost zu spenden vermögen. Hierbei diente ihm die Ruine des einstigen Zisterzienserklosters Eldena vor den Toren Greifswalds als sinnfällige Metapher zur Charakterisierung des Bedeutungsverlusts der Institution Kirche im Verhältnis zum subjektiven Glaubenserlebnis des Mönchs angesichts der gewaltigen, erhabenen Natur. Das Motiv der Kirchenruine Eldena (wie auch anderer gotischer Kirchen Greifswalds, die Friedrich z.T. sogar entgegen der Realität, wie etwa den Chor der Jakobikirche, zur Ruine umformte) sollte dem Künstler mehrere Jahrzehnte lang in unterschiedlichen Bedeutungsformen als Sinnbild einer für immer vergangenen Zeit dienen. Man begegnet solch antizipatorischer Transformation von sakraler gotischer Architektur z.B. im ambitioniertesten und monumentalsten Gemälde des Künstlers, dem 1945 verlorengegangenen „Klosterfriedhof im Schnee“. Diese vertiefende Version von ca. 1817 bis 1819 zur „Abtei im Eichwald“ bezeugt das andauernde Interesse Friedrichs an der beständigen existenziellen Gefährdung des Menschen und der Rätselhaftigkeit des Todes. – Nicht ohne Bedeutung für Friedrich war am 18.9.1810 die Begegnung mit Goethe während dessen Aufenthalts in Dresden. Obwohl sich Goethe gegenüber Friedrichs romantischer Kunst sehr reserviert verhielt und v.a. dessen Todesthematik ablehnte, zeigte sich das Verhältnis zwischen beiden von gegenseitigem Interesse und Respekt geprägt, ungeachtet der Tatsache, dass der Dichter in der Romantik „das Kranke“ und im Klassizismus „das Gesunde“

sah (Gespräch mit Johann Peter Eckermann am 2.4.1829) und damit den Dualismus in der Kunst dieser Epoche verkannte. Schon die Preisverleihung an Friedrich bei den „Weimarer Preisaufgaben“ 1805 hatte die Beziehungen nach Weimar geebnet. Diese erlebten durch den Atelierbesuch des Herzogs Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach im April 1810 mit dem Erwerb von fünf Gemälden einen Höhepunkt. Zu einer weiteren Begegnung mit Goethe kam es am 9. und 10.7.1811 in Jena auf dem Rückweg von einer Harzwanderung mit dem Bildhauer Kühn. 1812 trübte jedoch Goethes Empfehlung zur Aufnahme des nach Friedrichs Meinung ungeeigneten Schülers Karl Wilhelm Lieber in sein Atelier das Verhältnis zum Dichter in Weimar. Aufgrund der Unvereinbarkeit des Kunst- und Weltverständnisses des Lehrers mit jenem des Schülers sah sich Friedrich genötigt, diesen bald wieder davonzujagen. Später potenzierten sich die Unstimmigkeiten zwischen Friedrich und Goethe, nachdem der Dichter Friedrich um wissenschaftliche Illustrationen von Wolkenstudien nach dem Modell von Luke Howard bat, die der Künstler allerdings abschlug, da deren Ausführung im Gegensatz zu seinem eigenen Kunstverständnis stand, weil sie für ihn zur Entmystifizierung der Landschaft geführt hätte. – Mit Friedrichs wachsender Anerkennung nahmen Besuche, die Prominente seiner Zeit in sein Atelier führten, zu. Von den vielen Bekanntschaften, die er in jenen Jahren machte, seien pars pro toto nur folgende Begegnungen genannt: Johanna Schopenhauer, der Jenenser Verleger Karl Friedrich Frommann (beide Herbst 1810), Ernst Moritz Arndt (Frühjahr 1813), der schwedische Dichter Per Daniel Atterboom (1817), Prinz Christian Frederik von Dänemark (12.7.1819), Peter Cornelius und Karl Förster (19.4.1820), Großfürst Nikolaus von Russland (2. und 19.12.1820), der russische Dichter Wassili Andrejewitsch Schukowski (25.6.1821), Friedrich de la Motte Fouqué (1822), Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen (1830), der französische Bildhauer Pierre Jean David d’Angers (7.11.1834). – Unter dem Eindruck der zunehmenden Bedrohung durch die französische Fremdherrschaft widmete sich Friedrich im wachsenden Widerstand dagegen patriotischen Bildthemen und finanzierte – gemeinsam mit Hartmann – für Kersting die Ausrüstung zu dessen Teilnahme an den Befreiungskriegen 1813. Es entstanden Gemälde wie „Gräber gefallener Freiheitskrieger/Grabmale alter Helden“ (1812), „Grab des Arminius“ (1813) und „Tannenwald mit Ritter“,

ein heute verschollenes Sepiabild, die alle am 24.3.1814 in Dresden in der vom russischen Generalgouverneur Nikolai Grigorjewitsch Fürst Repnin-Wolkonski eröffneten „Ausstellung patriotischer Kunst“ zu sehen waren. Weitere Bilder patriotischen Gehalts wie „Der Chasseur im Walde“ (um 1813) oder „Huttens Grab“ (1823/1824) entstanden sowohl gleichzeitig als auch selbst noch lange Zeit nach dem endgültigen Sieg über Napoleon. Während der Besetzung Dresdens durch die Napoleonische Armee im Sommer 1813 zog sich Friedrich ins Elbsandsteingebirge zurück. – Nach dem Wiener Kongress und der Neuordnung Europas in nachnapoleonischer Zeit fiel Friedrichs alte Heimat an Preußen. Auch gegen die nun erwachenden restauratorischen Bestrebungen der alten Feudalgesellschaft leistete Friedrich durch Festhalten an demokratischen und patriotischen Forderungen Widerstand, indem er weiterhin unverhohlen eine Vielzahl der Figuren in seinen Bildern mit der seit 1819 durch die Karlsbader Beschlüsse verbotenen altdeutschen Tracht als Zeichen seiner politischen Gesinnung ausstattete. Möglicherweise spiegeln diese Empfindungen auch die beiden Eismeerbilder von 1822 (verschollen) bzw. 1823/1824 (Hamburg, Kunsthalle) wider: Sinnbilder totaler Erstarrung und des Scheiterns, die vielfach als Zeichen der Resignation des Künstlers angesichts zunehmender politischer Restriktionen nach den Karlsbader Beschlüssen gedeutet wurden. – Nachdem Friedrich 1816 zum Mitglied der Dresdner Kunstakademie mit einem jährlichen Gehalt von 150 Talern ernannt wurde, besaß er – ergänzt durch bezahlte Grabentwürfe für Persönlichkeiten der Dresdner Stadtgesellschaft – die finanzielle Sicherheit, sich mit Caroline Bommer zu verloben und sie am 21.1.1818 zu heiraten. Die Hochzeitsreise führte das Paar von Juni bis August 1818 zu den Verwandten nach Pommern mit Besuchen in Greifswald, Wolgast, Stralsund und Rügen. In deren Ergebnis entstanden die wohl hoffnungsfrohesten Werke des Künstlers, Sinnbilder einer gemeinsamen Lebensfahrt des Ehepaars: „Auf dem Segler“ (1818/1819) und „Kreidefelsen auf Rügen“ (1818). – Schon 1817 hatte Friedrich in Dresden die Bekanntschaft des Arztes und Malers Carl Gustav Carus gemacht, der seit 1814 die dortige Hebammenschule leitete und mit dem ihn bald eine feste Freundschaft fruchtbringender gegenseitiger Bereicherung verband. Viele Gedanken und kunsttheoretische Überlegungen Friedrichs flossen in Carus’ „Neun Briefe über Landschaftsmalerei“ (1815-1824) ein

und fixierten damit die theoretischen Positionen der romantischen Kunstauffassung bei der Maler. Wichtig waren in diesem Zusammenhang v.a. die Gedankengänge über ihre romantische Reflexion des Sehens mit der Bestimmung der Rückenfigur als Identifikationsmodell für die Bildbetrachter zur kontemplativen Vertiefung in die Natur und Kunst. „Der Wanderer über dem Nebelmeer“ (um 1817/1818), „Frau vor aufgehender/untergehender Sonne“ (um 1818), „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ (1819), „Die Schwestern auf dem Söller“ (um 1820), „Frau am Fenster“ (1822) u.v.a.m. sind Ausdruck dieser Weltbetrachtung. Desgleichen kreisten in dieser Zeit ihre Ideen um die Frage der Widerspiegelung des Erhabenen einer vermeintlich übermächtigen Natur in der Malerei als Antipode zur Darstellung des Schönen in beinahe idyllisch-pastoralen Szenen. Dieser Dualismus wird in erster Linie in Darstellungen von unzugänglich erscheinenden Gebirgen und nordischen Winter- und Meereslandschaften wie z.B. bei „Der Morgen im Riesengebirge“ (1810/1811), „Nordische Gebirgslandschaft bei Mondschein“ (um 1822-1825), „Nordische See im Mondlicht“ (um 1823), „Der Watzmann“ (1824/1825), „Hochgebirge“ (1824) und „Felsenriff am Meeresstrand“ (um 1824) im Kontrast zu den idyllisch wirkenden „Wiesen bei Greifswald“ (um 1820-1822) bzw. dem Bilderpaar „Ländliche ebene Gegend“ und „Landschaft mit Windmühlen“ (beide 1822-1824) sichtbar. 1819 unternahmen Friedrich und Carus eine gemeinsame Rügenreise, auf der sie ihre theoretischen Überlegungen in der Praxis der Natur überprüfen konnten. – Eine ähnlich große Bedeutung und intensive gegenseitige Wirkung auf ihr Kunstschaffen sollte die Begegnung und enge Freundschaft mit dem norwegischen Maler Johan Christian Clausen Dahl mit sich bringen, der am 28.9.1818 aus Kopenhagen kommend in Dresden eintraf und alsbald den Kontakt zu Friedrich suchte. In mancher Hinsicht ersetzte er den Malerfreund Kügelgen, der am 27.3.1820 ermordet wurde. Diese Freundschaft zum norwegischen Kollegen festigte sich besonders nach der Rückkehr Dahls von einer zehnmonatigen Studienreise 1820/1821 nach Italien, als er am 2.4.1823 zu Friedrich in das Haus An der Elbe 33 zog und so dessen Hausgenosse wurde. Die zahlreichen Schüler, die Dahl besuchten, versäumten es ebenso wenig, auch Friedrich eine Visite abzustatten, um von beiden Landschaftsmalern zu lernen, vertraten sie doch innerhalb der romantischen Landschaftsmalerei unter-

schiedliche künstlerische Positionen. Beide wurden am 17.1.1824 zu außerplanmäßigen Professoren an die Dresdner Kunstakademie berufen. Friedrichs Hoffnung, auf die durch den Tod von Johann Christian Klengel am 19.12.1824 vakant gewordene Professur für Landschaftsmalerei an die Akademie berufen zu werden, ging nicht in Erfüllung, da inzwischen neue ästhetische Richtlinien Platz ergriffen hatten, die von der Düsseldorfer Schule und den aus Rom zurückgekehrten Nazarenern ausgingen. – Obwohl Friedrichs Kunst besonders seit der zweiten Hälfte der 1820er-Jahre beim Publikum zunehmend auf Unverständnis, ja Ablehnung stieß, erfuhr er Unterstützung durch den in Dresden weilenden russischen Dichter Schukowski. Dieser besaß ausgezeichnete Verbindungen zum Petersburger Hof und erwarb als Kunstagent eine Vielzahl von Friedrichs Werken für die Zarenfamilie. Das trug Friedrich wichtige Finanzmittel ein, die er dringend für seine gewachsene Familie und die Heilung von Krankheiten benötigte, die ihn seit 1826 zu verfolgen begannen. Um seine angeschlagene Gesundheit wieder aufzurichten, nahm Friedrich von Mai bis Juni 1826 einen Kuraufenthalt auf Rügen. Auch die Reise nach Böhmen, die er im Mai in die Umgebung von Teplitz (tschech. Teplice) unternahm, sollte der Wiederherstellung seiner Gesundheit dienen. Seit 1828 Mitglied des Sächsischen Kunstvereins beschickte Friedrich Ausstellungen in Bremen (1829), Hamburg (1826, 1831) und Königsberg (russ. Kaliningrad) (1833), um sich mit seinen Werken auch außerhalb Sachsens und Berlins bekannt zu machen. Doch ungeachtet dieser Bemühungen war die Zeit inzwischen über seine Kunst, die kaum noch Anklang beim Publikum fand, hinweggegangen. Treffend bemerkte Carus im Rückblick seiner Erinnerungen dazu: „... selbst einiges von Friedrich nahm sich damals schon etwas wunderlich aus“ (Carus 1966, Bd. 2, S. 92). Lediglich der französische Bildhauer d’Angers, der am 7.11.1834 Friedrich in seinem Atelier besuchte, wusste die Verdienste dieses großen Meisters der deutschen Romantik gebührend zu würdigen: „Voilà un homme, qui a découvert la Tragédie du paysage!“ / „Hier ist ein Mann, der die Tragödie der Landschaft entdeckt hat!“ (Carus 1966, Bd. 2, S. 172). In seinem letzten Schaffensjahrzehnt 1825 bis 1835, noch vor seinem Schlaganfall am 26.6.1836 schuf Friedrich einige späte Hauptwerke wie „Der Friedhofseingang“ (1825), „Das Große Gehege“ (um 1832), „Rast bei der Heuernte“ (1834) oder auch „Die

Lebensstufen“ (um 1835), die die große schöpferische Erfindungsgabe des Künstlers bis zu jenem Zeitpunkt bezeugen, als er aufgrund seiner Krankheit seine Tätigkeit als Maler einstellen musste. Ein durch Zar Nikolaus I. ermöglichter Kuraufenthalt in Teplitz von Mitte August bis Ende September 1835 vermochte die Lähmung des Künstlers zumindest insoweit zu lindern, dass ihm fortan noch das Arbeiten in Sepia und Aquarell gelang. Doch der große Wurf seiner Schaffenskraft war mit der Krankheit gebrochen. Die letzten, nach dem Schlaganfall entstandenen Werke setzen sich weiterhin mit dem Grundthema seines romantischen Schaffens, der Frage nach Tod und Wiedergeburt, auseinander. Friedrich starb am 7.5.1840 und wurde drei Tage später auf dem Dresdner Trinitatiskirchhof beigesetzt. Die Grabrede hielt sein Patensohn Johannes Benno Kummer. Als Zeichen der Wertschätzung für den Künstler sandte die Zarenfamilie zur Unterstützung der Nachkommen des Verstorbenen letztmalig 150 Taler. Mit der Versteigerung seines Nachlasses geriet Friedrich nahezu in Vergessenheit, hatte sich doch in der Zeit des Biedermeier und der Spätromantik längst der Kunstgeschmack so stark gewandelt, dass das Interesse an Friedrichs tiefsinnigen Bildkompositionen verlorengegangen war. – Eine Wiederentdeckung der Malerei Friedrichs fand erst durch den norwegischen Kunsthistoriker Andreas Aubert statt, der zu seinem Landsmann Dahl, in dessen Nachlass sich in beträchtlichem Umfang auch Werke des Freundes Friedrich befanden, Forschungen betrieb. Angeregt durch Auberts Arbeiten wurden 1906 auf der „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst“ in Berlin 36 Gemälde und 57 Zeichnungen, mithin insgesamt 93 Werke Friedrichs erneut einer breiten Öffentlichkeit zugänglich und bekannt gemacht. Die Fülle und Vielseitigkeit dieser Kunstwerke, die erstmals nach dem Tod des Künstlers einen repräsentativen Überblick über dessen Gesamtschaffen erlaubten, machten zugleich die außerordentliche Bedeutsamkeit dieses Landschaftsmalers im Kontext der übrigen mehr als 2.000 ausgestellten Gemälde, 70 Plastiken und 1.300 Zeichnungen, Aquarelle, Miniaturen usw. für die Malerei der deutschen Romantik bewusst. Entsprechend wurde damit ein neuerwachtes Interesse an dieser in Vergessenheit geratenen Kunst Friedrichs geweckt. Seither wuchs die kunsthistorische und publizistische Beschäftigung mit Friedrich ins Unermessliche und seine Werke wurden längst Teil des kulturellen Welterbes.

Quellen: Stadtarchiv Dresden, 6.4.25-1.4.2-22 Standesamt/Urkundenstelle, Standesamt I, Personenstandsbuch, Sterberegister 1889, Nr. 1430 (ancestry.de)[Link]¹. – Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Bd. 2, Leipzig 1836, S. 92; Carl Gustav Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten. Nach der zweibändigen Originalausgabe von 1865/66, hrsg. von Elmar Jansen, Weimar 1966; Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, hrsg. von Sigrid Hinz, Berlin 1968; Philipp Otto Runge, Briefe und Schriften, hrsg. von Peter Bethhausen, Berlin 1983; Caspar David Friedrich - unbekannte Dokumente seines Lebens, hrsg. von Karl-Ludwig Hoch, Dresden 1985; Caspar David Friedrich. Die Briefe, hrsg. von Hermann Zschoche, Hamburg 2005; Caspar David Friedrich, Sämtliche Briefe und Schriften, hrsg. von Johannes Grave/Petra Kuhlmann-Hodick/Johannes Rößler, München 2024.

Werke: Schiff im Eismeer, 1797, Öl auf Leinwand; Hofmusikanten in Greifswald, 1801, Zeichnung; Jahreszeitenzyklus, 1803, Sepiazeichnung; Landschaft bei Sonnenaufgang, um 1804, Sepiazeichnung; Gebirgslandschaft mit Kreuz, um 1804, Sepiazeichnung; Wallfahrt bei Sonnenuntergang, um 1805, Sepiazeichnung; Herbstabend am See, um 1805, Sepiazeichnung; Blick auf Arkona mit aufgehendem Mond, um 1805/1806, Sepiazeichnung; Blicke aus dem Atelierfenster, um 1805/1806, Sepiazeichnung; Hünengrab am Meer, 1806/1807, Sepiazeichnung; Das Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar), 1807/1808, Öl auf Leinwand; Der Mönch am Meer, 1808-1810, Öl auf Leinwand; Abtei im Eichwald, 1809/1810, Öl auf Leinwand; Der Morgen im Riesengebirge, 1810/1811, Öl auf Leinwand; Gräber gefallener Freiheitskrieger/Grabmale alter Helden, 1812, Öl auf Leinwand; Grab des Arminius, 1813, Öl auf Leinwand; Der Chasseur im Walde, um 1813, Öl auf Leinwand; Klosterfriedhof im Schnee,

¹ <https://www.ancestry.de/>

1817-1819, Öl auf Leinwand; Der Wanderer über dem Nebelmeer, um 1817/1818, Öl auf Leinwand; Kreidefelsen auf Rügen, 1818, Öl auf Leinwand; Frau vor aufgehender/untergehender Sonne, um 1818, Öl auf Leinwand; Auf dem Segler, 1818/1819, Öl auf Leinwand; Zwei Männer in Betrachtung des Mondes, 1819, Öl auf Leinwand; Die Schwestern auf dem Söller, um 1820, Öl auf Leinwand; Wiesen bei Greifswald, um 1820-1822, Öl auf Leinwand; Frau am Fenster, 1822, Öl auf Leinwand; Ländliche ebene Gegend, 1822-1824, Öl auf Leinwand; Landschaft mit Windmühlen, 1822-1824, Öl auf Leinwand; Nordische Gebirgslandschaft bei Mondschein, um 1822-1825, Öl auf Leinwand; Huttens Grab, 1823/1824, Öl auf Leinwand; Das Eismeer, 1823/1824, Öl auf Leinwand; Nordische See im Mondlicht, um 1823, Öl auf Leinwand; Hochgebirge, 1824, Öl auf Leinwand; Felsenriff am Meeresstrand, um 1824, Öl auf Leinwand; Der Watzmann, 1824/1825, Öl auf Leinwand; Der Friedhofseingang, 1825, Öl auf Leinwand; Das Große Gehege, um 1832, Öl auf Leinwand; Rast bei der Heuernte, 1834, Öl auf Leinwand; Die Lebensstufen, um 1835, Öl auf Leinwand.

Literatur: Werner Sumowski, Caspar David Friedrich-Studien, Wiesbaden 1970; William Vaughan/Helmut Börsch-Supan/Hans Joachim Neidhardt, Caspar David Friedrich 1774-1840. Romantic Landscape Painting in Dresden, London 1972; Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973; Willi Geismeyer, Caspar David Friedrich, Leipzig 1973; Werner Hofmann (Hg.), Caspar David Friedrich. 1774-1840, München 1974; Caspar David Friedrich und sein Kreis. Ausstellung im Albertinum vom 24.11.1974 bis 16.2.1975, hrsg. von der Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden 1974; Jens Christian Jensen, Caspar David Friedrich. Leben und Werk, Köln 1974; Tina Grütter, Melancholie und Abgrund. Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich, Berlin 1986; John Leighton/Colin J. Bailey, Caspar David Friedrich. Winterlandscape, London 1990; Kurt Wettengl (Hg.), Caspar David Friedrich. Winterlandschaften, Heidelberg 1990; Sabine Rewald (Hg.), Caspar David Friedrich. Gemälde und Zeichnungen aus der UdSSR, München/Paris/London 1991; Kasper Mon-

rad/Colin J. Bailey, Caspar David Friedrich og Danmark, Kopenhagen 1991; Klaus Haese u.a., C. D. Friedrich und seine norddeutsche Heimat, Fischerhude 1992; Gerd-Helge Vogel, Die Bedeutung Ludwig Gotthard Kosegartens für die Herausbildung des frühromantischen Weltbildes bei Caspar David Friedrich, in: Wilhelm Kühnmann/Horst Langer (Hg.), Pommern in der Frühen Neuzeit. Literatur und Kultur in Stadt und Region, Tübingen 1994, S. 549-562; Thomas Kellein (Hg.), Caspar David Friedrich. Der künstlerische Weg, München/New York 1998; Joseph Leo Körner, Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt, München 1998; Im Lichte Caspar David Friedrichs. Frühe Freilichtmalerei in Dänemark und Norddeutschland, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2000; Werner Hofmann, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000; Christine Szkiot (Bearb.), Caspar David Friedrich und Umkreis, Hamburg 2006; Werner Busch, Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003; Hubertus Gäßner (Hg.), Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik, München 2006; Vincent Boele/Femke Foppema (Hg.), Caspar David Friedrich & the German Romantic Landscape, Zwolle 2008; Yuko Nakama, Caspar David Friedrich und die Romantische Tradition. Moderne des Sehens und Denkens, Berlin 2011; Christina Grummt, Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das gesamte Werk, 2 Bde., München 2011; Petra Kuhlmann-Hodick/Gerd Spitzer (Hg.), Dahl und Friedrich. Romantische Landschaften, Dresden 2014; Johannes Grave, Caspar David Friedrich, München/London/New York 2022 (Neuausgabe der Auflage von 2012); Wolf Eiermann/David Schmidhauser, Caspar David Friedrich und die Vorboten der Romantik, München 2023; Werner Busch, Romantisches Kalkül. Caspar David Friedrichs Kreuz an der Ostsee, Berlin 2023; Markus Bertsch/Johannes Garve (Hg.), Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit, Berlin 2024; Birgit Verwiebe/Ralph Gleis (Hg.), Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaften, München/London/New York 2024; Holger Birkholz/Petra Kuhlmann-Hodick/Stephanie Buck u.a. (Hg.), Caspar David Friedrich. Wo alles begann, Dresden 2024; Boris von Brauchitsch, Caspar David Friedrich. Eine Biografie, Berlin 2023; Annette Ludwig u.a. (Hg.), Caspar David Friedrich, Goethe und die Romantik in

Weimar, Weimar/Berlin 2024. – ADB 8, S. 64-66; DBA I, II, III; DBE II 3, S. 554f.; NDB 5, S. 602f.; Thieme/Becker, Bd. 12, S. 464-468.

Portrait: Bildnis des Malers Caspar David Friedrich, Caroline Bardua, 1810, Öl auf Leinwand, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Inventar-Nr. A I 1127 (Bildquelle)[Link]² [CC BY-NC-SA 4.0; dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Attribution Noncommercial Sharealike 4.0 International License][Link]³.

Gerd-Helge Vogel

2.12.2024

Empfohlene Zitierweise: Gerd-Helge Vogel, Friedrich, Caspar David, in:
Sächsische Biografie, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V.
Online-Ausgabe: <https://www.isgv.de/saebi/> (6.2.2026)

² <https://smb.museum-digital.de/object/143795>

³ <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.en>

Normdaten:

Permalink: <https://saebi.isgv.de/gnd/118535889>

GND: 118535889

SNR: 1522

Bild:



PDF-Erstellungsdatum: 6.2.2026

ℒ_AT_EX-PDF (LuaLaTeX)