

An der Grenze der Sichtbarkeit. Verbogene Wesen und Gestalten in Bildern Caspar David Friedrichs

Birgit Verwiebe

Die Idee zu diesem Beitrag entstand während der 2024 in der Alten Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin gezeigten Ausstellung »Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaften«, die von der Autorin kuratiert wurde. Die Ausstellung bot die Gelegenheit zum intensiven Studium der Werke Friedrichs. Auf den ersten Blick nicht erfassbare Bildelemente traten erst nach wiederholtem Betrachten hervor. Diese an der Grenze der Sichtbarkeit verorteten Details werden hier in einer Auswahl vorgestellt. Es handelt sich um Felsen und Bäume, die zu anthropomorphen Gestalten werden. Friedrichs Interesse am versteckten Detail, an Uneindeutigkeit und Ambivalenz bezeugt sein Streben, Spielräume für die Interpretation zu öffnen. Ihm kam es darauf an, das Sehen an sich erfahrbar zu machen und den Wahrnehmungsprozess, der über das Sehen hinausgeht, anzuregen.

Eindeutige Sichtbarkeit

Caspar David Friedrich (1774–1840) ist oft bis an die Grenze des Sichtbaren gegangen. Dabei hat er diese Grenze unterschiedlich ausgereizt. Er schuf Werke, in denen er Motive, trotz deren eindeutiger Existenz, kaum erkennbar darstellte. Hierzu gehört die frühe, 1808 gemalte Landschaft *Morgennebel im Gebirge* (Abb. 1). Der aufsteigende Nebel verbüllt den Berg, zugleich wird der Eindruck erweckt, als würden sich die Schwaden bewegen und später lichten. Eigenes Erleben von Prozesshaftigkeit und stetigem Wandel in der Natur sorgt für die starke Wirkung des Gemäldes. Im Laufe der Betrachtung wandert das Auge zum Gipfel, auf dem überraschend und leicht zu übersehen ein winziges Kruzifix erscheint (Abb. 2). Wie in einem geöffneten Wolkenauge leuchtet hinter dem Kreuz der blaue Himmel. Der Bedeutung dieses für Friedrich zentralen religiösen Motivs wird mit dem Wolkenauge Nachdruck verliehen.

Auch das ein Jahr zuvor entstandene Bilderpaar *Meeresstrand mit Fischer* (Abb. 3) und *Meeresstrand im Nebel* (Abb. 4) zeigt mit vom Dunst fast verborgenen Schiffen Motive an der Grenze des Sichtbaren. Besonders im *Meeresstrand im Nebel* scheint das Segelschiff nahe des Ufers im Nebel beinahe zu verschwinden. Anlässlich der Ausstellung in Dresden 1808 schrieb das »Morgenblatt für gebildete Stände«: »[...] im Hintergrunde endlich aber schwelt ein Schiff im dicken Nebel auf der hohen See, das wunderschön gelungen ist. Nicht das Täuschende allein macht, nicht die ungemeine hohe Wahrheit der Nebelgestalt, sondern auch und mehr noch der Geist, der in diesem Nebel, auf diesen Gewässern zu ruhen scheint, gehüllt in geheimnisvolle Stille und in zaube-

rischen Augenbetrug.«¹ Der Dresdner Kunstschriftsteller Christian August Semler (1767–1825) zählt zu jenen Zeitgenossen Friedrichs, die dessen Werk am tiefgründigsten und treffendsten reflektiert haben. Auch er äußerte sich zu den 1808 in Dresden präsentierten Gemälden: Es sei nicht vorstellbar, wie »Bilder, die so wenig Gegenstände enthalten, einen so tiefen Eindruck machen können. [...] Gleichwohl kann man sich von diesen Bildern nicht losreißen; sie scheinen einen unerschöpflichen Sinn zu haben. [...], wie in den meisten Friedrich'schen Bildern, ziehen schon das Unbestimmte und Schwebende der Umrisse nebst dem heimlichen Dunkel der Beleuchtung, jeden, der nicht bloß an der Sinnenwelt hängt, fast unwillkürlich vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, von der Körper- zur Geisterwelt, vom Endlichen zum Unendlichen hin.«²

Schon zur Entstehungszeit von *Meeresstrand im Nebel* wurde bemerkt, dass Friedrich bei diesem Werk die Grenze zwischen Sichtbarkeit und Verbogenheit auf subtile Weise bewusst gemacht hat. Wie Hilmar Frank 2024 ausführte, wäre wahrnehmungspsychologisch hier vom »ebenmerklichen Unterschied«³ zu sprechen, den der Maler meisterhaft darzustellen wusste. Friedrich folgte damit der seit langem bekannten Einsicht, dass der Reiz eines Werkes steigt, wenn der Phantasie ein Spielraum gegeben wird. Vor allem dem Nebel schrieb er dabei eine besondere Rolle zu: »Wenn eine Gegend sich in Nebel hüllt erscheint sie größer, erhabener und erhöht die Einbildungskraft und spannt die Erwartung; gleich einem verschleierten Mädchen. Auge und Phantasie fühlen sich im allgemeinen mehr von der duftigen Ferne angezogen [als] von dem so nah und klahr vor Augen liegt.«⁴

In Friedrichs sommerlicher *Landschaft mit Eichen und Jäger* von 1811 (Abb. 5) stehen im Vordergrund kräftige Eichen, dahinter erstreckt sich bis zum Waldrand eine hellgrüne Wiese. Im Gebüsch zwischen den Eichen ist als winziges Detail ein Jäger mit angelegtem Gewehr

1 Morgenblatt für gebildete Stände 33, 8.2.1808, S. 132.

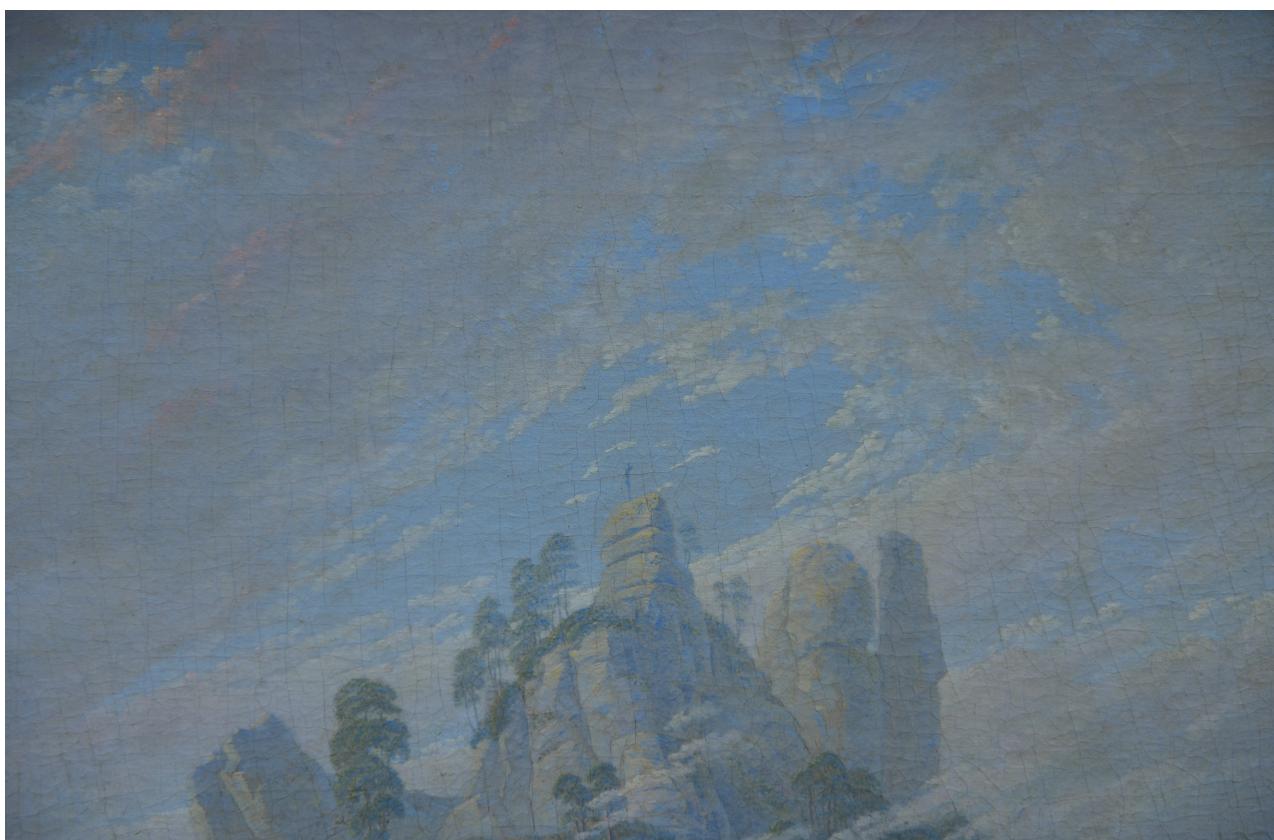
2 Christian August Semler, Klinsky's allegorische Zimmerverzierungen und Friedrichs Landschaften in Dresden, in: Journal des Luxus und der Moden 23, III, 1808, S. 182–183.

3 Der »ebenmerkliche Unterschied« (EMU) ist ein wahrnehmungspsychologischer Begriff, der die kleinste Differenz zwischen zwei Reizen, die noch wahrgenommen werden kann, bezeichnet, vgl. u.a. Hilmar Frank, Caspar David Friedrichs Bildpaare im Kontext, in: Birgit Verwiebe, Ralph Gleis (Hg.), Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaften, Ausst.-Kat. [Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 19.4.2024–4.8.2024], München 2024, S. 65.

4 Zit. n. Johannes Grave, Petra Kuhlmann-Hodick, Johannes Rößler (Hg.), Caspar David Friedrich. Sämtliche Briefe und Schriften, München 2024, S. 305. Vgl. auch Hilmar Frank, Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich, Berlin 2004, besonders das Kapitel »Spielräume der Phantasie«, S. 111–117.



1 Caspar David Friedrich, Morgennebel im Gebirge, um 1808, Öl auf Leinwand, 71 × 104 cm, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Rudolstadt



2 Caspar David Friedrich, Morgennebel im Gebirge, Detail aus Abb. 1



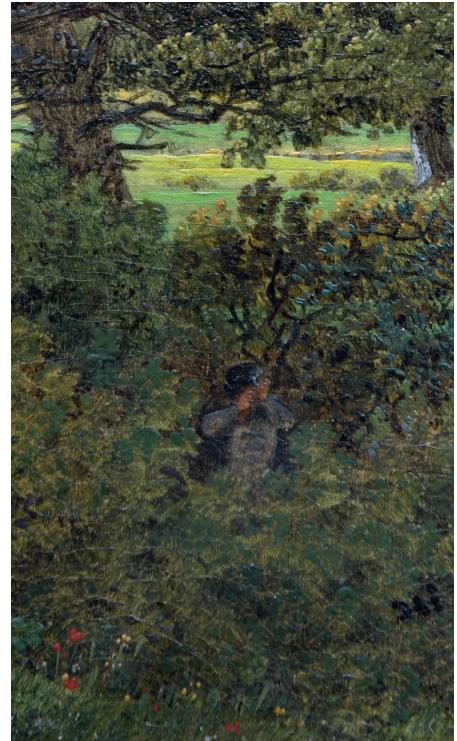
3 Caspar David Friedrich, Meeresstrand mit Fischer, um 1807, Öl auf Leinwand, 33,5×51cm, Österreichische Galerie, Belvedere, Wien



4 Caspar David Friedrich, Meeresstrand im Nebel, um 1807, Öl auf Leinwand, 34,2×50,2 cm, Österreichische Galerie, Belvedere, Wien



5 Caspar David Friedrich, Landschaft mit Eichen und Jäger, 1811, Öl auf Leinwand, 32×44,5 cm, Kunstmuseum Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart



6 Caspar David Friedrich, Landschaft mit Eichen und Jäger, Detail aus Abb. 5

dargestellt. Verriete der Bildtitel nicht dessen Existenz, würde das Auge sich nicht auf die Suche danach machen. Die Figur ist kaum zu identifizieren, Friedrich hat sie gleichsam versteckt (Abb. 6).

Das Bilderpaar der beiden Fensterausblicke (Abb. 7, 8) aus dem Atelier Friedrichs von 1805/06 thematisiert das Sehen an sich. Verschiedene Perspektiven der Aussicht auf die Elbe werden geboten. Auf dem Fensterbrett des linken Fensters liegt ein Brief, auf dem in kleiner, kaum lesbare Schrift steht: »Dem Herrn C. D. Friedrich in Dresden vor dem Pirnaischen Thor...«.⁵ Die im rechten Fenster fragmentarisch sichtbaren Dinge wie der Mast und die Seile eines Segelbootes werden vom Auge ergänzt. Dort sind links vom Fenster erst nach mehrmaligem Hinsehen in einem Ausschnitt eines kleinen Spiegels der Haarschopf und die Augen des Künstlers als winziges Detail zu bemerken – ein wichtiges, aber leicht zu übersehendes Bildelement, dessen Bedeutung durch den Prozess des Entdeckens gesteigert wird. Das gilt auch für das im rechten geöffneten Fensterflügel sich spiegelnde Fensterkreuz, bei dem sich erst allmählich erschließt, dass Friedrich hier mehr als das faktische Spiegelbild gemeint haben könnte, nämlich ein religiöses Kreuz. Hinzu kommt, dass sich die Himmelsspartien im unten geöffneten und oben geschlossenen Fenster unterscheiden. Bereits die zeitgenössische Kritik hatte diese kaum wahrnehmbare Differenz beschrieben, wie eine Besprechung in der »Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung« anlässlich der Ausstellung der Zeichnung in Weimar 1808 deutlich macht: »Der einfache, glücklich gewählte Gegenstand, die Gewandtheit in der Ausführung und besonders die bis zur Täuschung getriebene Wahrheit, womit unser Künstler den Unterschied zwischen der Aussicht in die freye Luft und der kaum merklichen trüberen Durchsichtigkeit des Glases darzustellen hat, verschaffen dieser

Zeichnung den ungeheilten Beyfall aller, denen sie zu Gesicht gekommen ist.«⁶

Ambivalente Sichtbarkeit

Neben den Bildern mit den kaum sichtbaren, dennoch eindeutig identifizierbaren Motiven schuf Friedrich zahlreiche Werke, in denen die Sichtbarkeit bestimmter Details ambivalent bleibt. Diese Details können sowohl gesehen als auch übersehen werden. Hier spielen die Aufmerksamkeit des betrachtenden Auges und die Bereitschaft zur Phantasie eine entscheidende Rolle. Die in diesem Aufsatz behandelten Darstellungen von Motiven mit ambivalenter Sichtbarkeit sind in der Friedrich-Literatur bisher weitgehend unbeachtet geblieben. Erst in jüngerer Zeit wurden sie vereinzelt thematisiert.⁷

Im Werk Friedrichs lassen sich wiederholt anthropomorphe Gestalten, Augen, Gesichter aber auch Fabelwesen finden. Beim Studium der Natur, etwa von Felsen und Bäumen, ließ er seine eigene schöpferische Phantasie einfließen. Damit reiht sich der Künstler in eine weit zurückreichende Tradition ein, in der amorphe Gebilde von der künst-

5 Zit. n. Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, S. 285.

6 Programm zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung, 1809, S. IV.

7 Vgl. Nina Amstutz, Caspar David Friedrich. *Nature and the Self*, New Haven, London 2020, S. 68–71; Alison Hokanson, Joanna Sheers Seidenstein (Hg.), Caspar David Friedrich. *The Soul of Nature*, Ausst.-Kat. [New York City, The Metropolitan Museum of Art, 8.2.–11.5.2025], New Haven/London 2025, S. 252.



7 Caspar David Friedrich, Blick aus dem Atelier des Künstlers in Dresden auf die Elbe (linkes Fenster), 1805/06, Sepia, 31,4×23,5 cm, Österreichische Galerie, Belvedere, Wien



8 Caspar David Friedrich, Blick aus dem Atelier des Künstlers in Dresden auf die Elbe (rechtes Fenster), 1805/06, Sepia, 31,2×23,7 cm, Österreichische Galerie, Belvedere, Wien

lerischen Phantasie aufgegriffen und ins Gestalthafte gesteigert wurden. Hier sei auf die kunsttheoretischen Schriften Leon Battista Albertis (1404–1472) über die Anfänge der Bildhauerkunst oder auf Leonardos (1452–1519) Empfehlung, Flecken auf Mauern und Gestein als Anregung für die Malerei zu nutzen, verwiesen.⁸ Die Phantasie des Menschen als deutende und präzisierende Potenz galt nach Johann Georg Sulzer (1720–1779) als »Mutter aller schönen Künste«.⁹ Für Novalis (1772–1801) war die produktive Einbildungskraft »das größte Gut«,¹⁰ und Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) betrachtete die Phantasie als »innere productive Kraft«.¹¹ Seit jeher wurde sie von Naturformen beflügelt. In Wolken, Bäumen, Felsen wurden Gesichter, Gestalten und Gesten gesehen und in der Kunst festgehalten.¹² Zahlreiche Beispiele ließen sich finden, etwa in Werken von Andrea Mantegna¹³ (1431–1506),

Albrecht Dürer¹⁴ (1471–1528), Jacob van Ruisdael¹⁵ (1628–1682), Johann Heinrich Wilhelm Tischbein¹⁶ (1751–1829), Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.¹⁷ (1757–1835), Johann Erdmann Hummel¹⁸ (1769–1852), Carl Blechen¹⁹ (1798–1840), Moritz von Schwind²⁰ (1804–1871), Friedrich Nerly²¹

8 Vgl. Karl Möseneder, Blickende Dinge. Anthropomorphes bei Albrecht Dürer, in: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst 44, München 1986, S. 15–23, hier S. 15.

9 Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig 1778, Bd. 2, S. 10.

10 Novalis, Werke, hg. von Hermann Friedemann, 3. Teil, Fragmente I: Psychologische Fragmente, Berlin/Leipzig 1908, S. 114.

11 Johann Wolfgang von Goethe, Das Sehen in subjektiver Hinsicht, von Purkinje. 1819, in: Ders., Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abt., Bd. 25: Schriften zur Allgemeinen Naturlehre, Physik und zur Farbenlehre nach 1810, hg. v. Wolf von Engelhardt, Manfred Wenzel, Frankfurt am Main 1989, S. 817–827, hier S. 826.

12 Vgl. Ernst H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, englische Erstausgabe 1960, 6. Aufl. Berlin 2002; Rudolf Arnheim, Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin 1965; James Elkins, Why are our Pictures Puzzles, New York/London 1999.

13 Andrea Mantegna, *Hl. Sebastian*, um 1457/59, Öl auf Holz, 68×30 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.

14 Albrecht Dürer, *Sechs Kissen*, 1493, Feder, 28×20 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York; ders., *Das Tal von Arco in Tirol*, um 1495, Aquarell, 22,3×22,3 cm, Musée du Louvre, Paris (Abb. 12).

15 Vgl. Jacob van Ruisdael, *Der Wasserfall*, um 1650, Öl auf Leinwand, 100×87 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel.

16 Vgl. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Baumstudie*, 1777, Feder und Pinsel in Braun und Grau, 43,7×29,6 cm, Landesmuseum Oldenburg; ders., *Zur Physiognomik der Bäume*, 1781, Kreide, Sepia, 50×34,9 cm, Klassik Stiftung Weimar; ders., *Baumwurzeln, als Tierköpfe gesehen*, 1806, Aquarell, 28×40,5 cm, Landesmuseum Oldenburg.

17 Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., *Phantastische tote Eiche mit Storchenbett*, 1830–35, Radierung, 35,4×49,5 cm, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau (Abb. 55).

18 Johann Erdmann Hummel, *Felsen und Blätter*, um 1795, Öl auf Pappe, 47,4×37,5 cm, Angermuseum Erfurt.

19 Carl Blechen, *Im Ottewalder Grund*, 8.8.1823, Feder, Tusche, 42,6×34,7 cm, SZ Blechen 7; ders., *Dürre Kamnitz Grund*, 17.8.1823, Feder, Tusche, 24,6×41,9 cm, SZ Blechen 11; ders., *Baumstumpf mit freiliegenden Wurzeln*, Bleistift, 17,3×22,1 cm, SZ Blechen 606; ders., *Kapelle im Wald*, Bleistift, 17,7×23,9 cm, SZ Blechen 541. Alle Werke befinden sich im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin.

20 Moritz von Schwind, *Das organische Leben in der Natur*, Illustration in: Fliegende Blätter 6, 144, München 1847, S. 185; ders., *Rübezahl*, 1851, Öl auf Leinwand, 111×70 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien; ders., *Zwei Wanderer im Gebirgstal*, um 1852/56, Öl auf Leinwand, 40×34,5 cm, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt.

21 Friedrich Nerly, *Felsengestein mit Bewuchs*, Bleistift, Aquarell, 41×28,4 cm, Angermuseum Erfurt, Inv.Nr. 4145.



9 Caspar David Friedrich, Wasserfall, September 1798, Bleistift, 27,4 × 23,2 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung (mit Markierung)



10 Caspar David Friedrich, Granitformation bei Teplitz, 12. September 1835, Bleistift, 19,7 × 12,6 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, C 1930-53 (mit Markierung)

(1807–1878) oder Gustave Courbet²² (1819–1877), um nur eine Auswahl zu nennen.

Wie den bildenden Künstlern war auch den Dichtern das Gestaltsehen in der Natur wohlvertraut. So enthält Goethes Gedicht *Willkommen und Abschied* (1771) die Zeilen »Schon stand im Nebelkleid die Eiche, / Ein aufgetürmter Riese, da, / Wo Finsternis aus dem Gesträuche / Mit hundert schwarzen Augen sah« sowie »Die Nacht schuf tausend Ungeheuer«.²³ In Goethes Drama *Faust*, erschienen 1808, heißt es in der »Walpurgisnacht«: »In die Traum- und Zaubersphäre / Sind wir, scheint es, eingegangen. [...] / Seh' die Bäume hinter Bäumen, / Wie sie schnell vorüberecken, / Und die Klippen, die sich bücken, / Und die langen Felsennasen, / Wie sie schnarchen, wie sie blasen!«²⁴ Vergleichbares ist in Heinrich Heines (1797–1856) 1841 verfasstem Versepos *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* zu lesen: »Riesenartige Felsenblöcke, / Mißgestaltet und verzerrt, / Schau'n mich an, gleich Ungetüm, / Die versteinert, aus der Urzeit. / Seltsam! Graue Wolken schwieben / Drüber hin wie Doppelgänger; / Sind ein blödes Conterfey / Jener wilden Steinfiguren«.²⁵ Eduard Mörike (1804–1875) ließ sein *Mährchen vom sichern Mann* (1838) mit den Versen beginnen: »Soll ich vom sicheren Mann ein Mährchen erzählen, so höret! / – Etliche sagen, ihn habe die steinerne Kröte geboren. / Also heißtet ein mächtiger Fels in den Bergen des Schwarzwalds, / Stumpf und breit, voll Warzen, der häßlichen Kröte vergleichbar.«²⁶

Nachdem Friedrich sein Studium an der Kopenhagener Akademie im Frühjahr 1798 beendet hatte, ging er zunächst in seine Heimatstadt Greifswald zurück und brach anschließend nach Berlin auf, wo er einige Sommermonate verbrachte. Danach, im Herbst 1798, traf er in Dresden ein. Die Kunstakademie, die bedeutenden Kunstsammlungen Dresdens und die landschaftlichen Schönheiten der Umgebung bewogen ihn, sich dort niederzulassen. Der angehende Landschaftsmaler richtete seine Interessen bald ganz auf das Studium der Natur, Felsen und Bäumen schenkte er dabei besonderes Augenmerk.

Fast sein gesamtes Schaffen hindurch hat Friedrich in der Natur anthropomorphes oder zoomorphes Gestaltsehen betrieben. Von seiner Frühzeit an bis hin zum Spätwerk ist Organisch-Wesentliches in

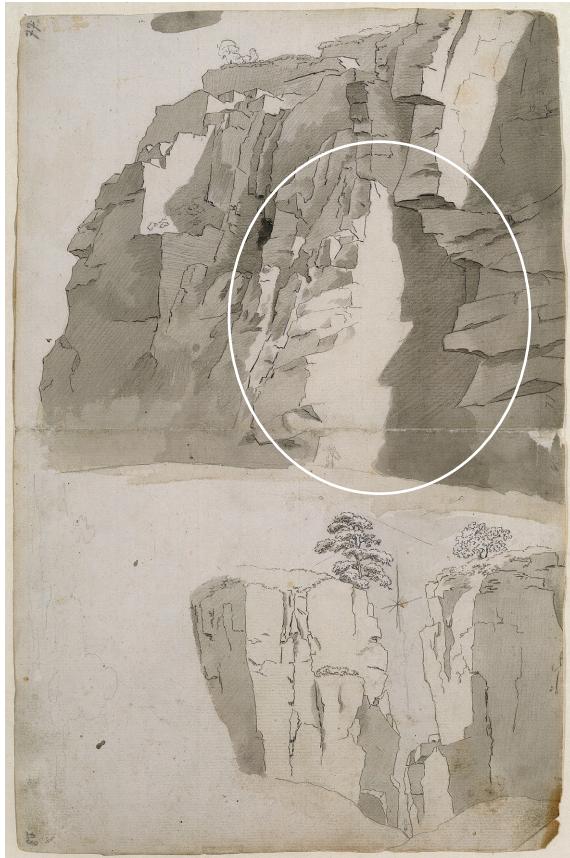
22 Gustave Courbet, *Le Ruisseau du Puits noir* (Der Bach des Schwarzen Brunnens), um 1865, Öl auf Leinwand, 80 × 100 cm, Musée des Augustins, Toulouse; vgl. Michael Fried, Courbet and Anthropomorphism, in: ders., Courbet's Realism, Chicago/London 1990, S. 238–254.

23 Johann Wolfgang von Goethe, Willkommen und Abschied, in: Ders., Werke, Hamburger Ausgabe, München 1998, Bd. 1, S. 28.

24 Johann Wolfgang von Goethe, Faust. Erster Teil. Walpurgisnacht, Faust, Mephistopheles, Irrlicht im Wechselgesang, in: Ders., ebd., Bd. 3, S. 122.

25 Heinrich Heine, Atta Troll. Ein Sommernachtstraum, Hamburg 1847, S. 74.

26 Eduard Mörike, Mährchen vom sichern Mann, in: Ders., Gedichte, Stuttgart/Tübingen 1848, S. 87.



11 Caspar David Friedrich, Zwei Felswände, 1799, Feder, Bleistift, 36,8×24 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SZ CD. Friedrich 81 recto (mit Markierung)



12 Albrecht Dürer, Das Tal von Arco in Tirol, um 1495, Aquarell, 22,3×22,3 cm, Louvre, Paris

Friedrichs Bildern zu finden, so auch in Zeichnungen von Felsen. Bereits in der Skizze *Wasserfall* vom September 1798, die lokal nicht zugeordnet werden kann (Abb. 9), lässt sich in den Schattenschraffuren des größten, mittig platzierten Gesteinsbrockens ein Gesicht mit zwei Augen, Ohren, Nase und Mund ausmachen. Und noch über 30 Jahre später, in der am 12. September 1835 während seiner Kur in Teplitz entstandenen Studie *Granitformen bei Teplitz* ist unten am Sockel der rechts außen positionierten Felspartie ein Gesichtsprofil mit einem deutlich sichtbaren Auge sowie Nase und Kinn zu erkennen (Abb. 10).

1799 begann Friedrich die Gegend westlich von Dresden für sich zu entdecken. Im Liebethaler Grund nahe der Sächsischen Schweiz faszinierten ihn die Felswände des Sandsteinabbaus in den Mühlsteinbrüchen.²⁷ Auf einer Doppelseite seines Skizzenbuches hielt er in der Federzeichnung *Zwei Felswände* von 1799 die schroffen, kantigen Bruchwände mit ihren Ausbuchtungen, Öffnungen und Vorsprüngen fest (Abb. 11). Im oberen Part der Zeichnung hat Friedrich in der Felswand eine freie Fläche mit einer winzigen Figur am unteren Rand belassen. Rechts daneben stellte er ein im Vergleich zur Figur riesenhaft wirkendes Schattengebilde dar, das er mit dunklen Schraffuren stark betonte. Der Umriss dieses Gebildes erscheint wie ein nach links blickendes menschliches Gesicht. Mit seiner vorkragenden Stirn, der Augenhöhle und der markanten Nase ähnelt das Profil dem Felsen-gesicht in Dürers Aquarell *Das Tal von Arco in Tirol*, das - auf den zwei-

ten Blick – in der linken Hälfte des Burgberges von Arco zu sehen ist (Abb. 12).²⁸

Im Sommer 1800 durchwanderte Friedrich den Uttewalder Grund, der bei ihm bleibende Eindrücke hinterlassen sollte. Das Tal mit seinen faszinierenden Felsgebilden gehört zu den berühmten Schluchten des Elbsandsteingebirges. Am 28. August zeichnete er das dortige Felsentor (Abb. 13). In der nach dieser Zeichnung entstandenen großformatigen Sepia *Felsentor im Uttewalder Grund* (Abb. 14) fügte Friedrich im Durchgang des Felsentores zwei Figuren mit erhobenen, auf die Felswände deutenden Armen hinzu.²⁹ Schon in der Bleistiftzeichnung, aber vor allem in der Sepia verlieh Friedrich der rechten Felswand wesen-hafte Züge, die an einen Tierkopf mit Auge, Nase und Maul, vielleicht sogar an ein »Löwenhaupt«³⁰ erinnern.

27 Vgl. Frank Richter, Caspar David Friedrich. Der Landschaftsmaler, Petersberg 2024, S. 37.

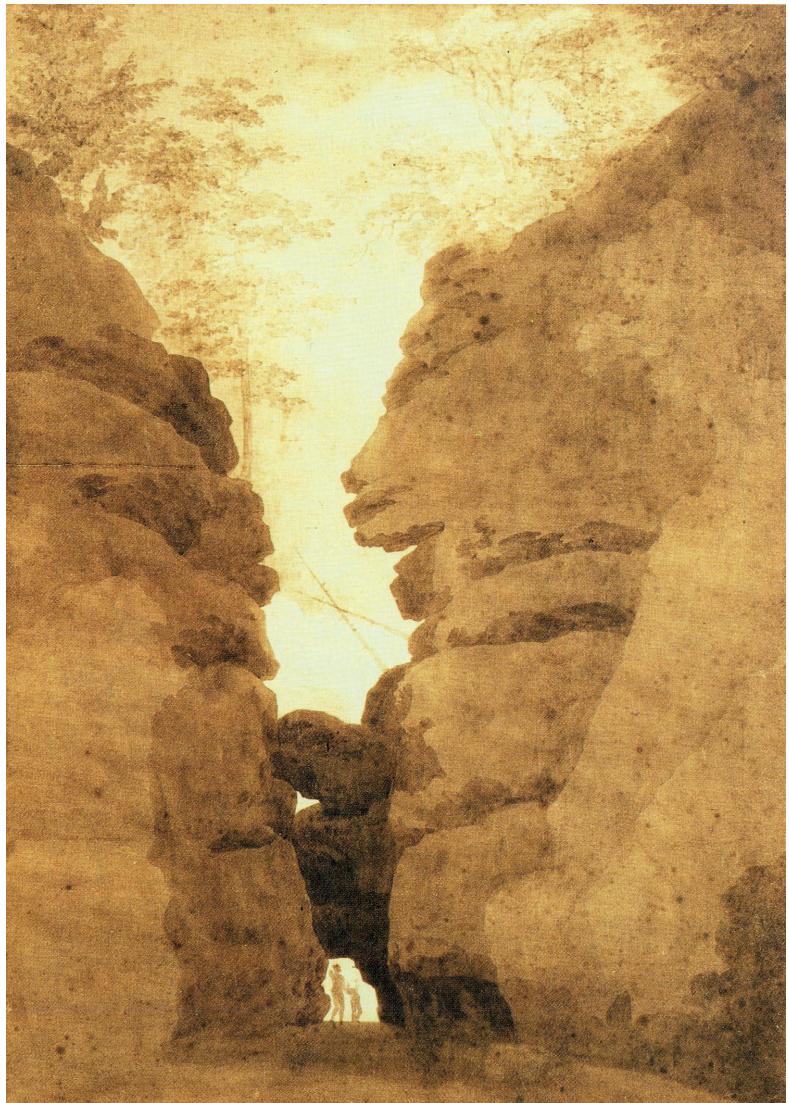
28 Möseneder 1986, wie Anm. 8, S. 16.

29 Vermutlich lieferte eine Radierung von Christian August Günther aus Johann Jakob Brückners *Pitoreskische Reisen durch Sachsen* (1800) dafür die Anregung, vgl. Holger Birkholz u.a. (Hg.), Caspar David Friedrich. Wo alles begann, Ausst.-Kat. [Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, 24.8.2024–5.1.2025], Dresden 2024, S. 135.

30 Heinz Ladendorf, Zur Frage der künstlerischen Phantasie, in: Ders., Horst Vey (Hg.), Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster, Köln 1960, S. 21–35, S. 30, Anm. 38.



13 Caspar David Friedrich, Felsentor im Utewalder Grund, 28. August 1800,
Bleistift, 38 × 47,2 cm, Kunsthalle Mannheim, Inv. G 433



14 Caspar David Friedrich, Felsentor im Utewalder Grund, um 1801, Sepia, 70,6 × 50 cm,
Museum Folkwang, Essen, Inv. C 21/36

Einer Überlieferung des mit Friedrich befreundeten russischen Dichters, Staatsrats und Prinzenziehers Wassili Schukowski (1783–1852) zufolge hat der Maler einmal »eine ganze Woche im Utewalder Grund zwischen Felsen und Tannen« gewohnt und in dieser Zeit »keinen einzigen lebenden Menschen« getroffen. In diesem Zusammenhang habe Friedrich geäußert: »Ich muß mich dem hingeben, was mich umgibt, mich vereinigen mit meinen Wolken und Felsen, um das zu sein was ich bin. Die Einsamkeit brauche ich für das Gespräch mit der Natur.«³¹ Wann genau dieser Aufenthalt im Utewalder Grund war, ist nicht bekannt. Dass die bizarren Felsformationen dieses Tals nicht nur Friedrich faszinierten, zeigt sich in zahlreichen Äußerungen der Zeit. »Welche hohe[n] Gefühle werden hier rege, wenn man in diese dunkle und enge Schlucht tritt!«,³² schrieb der Theologe und Erforscher der Sächsischen Schweiz Wilhelm Lebrecht Götzinger (1758–1818) über den Utewalder Grund: »Die wohl 60 bis 80 Ellen hohen Wände sind nicht mit lieblichen Gestalten, sondern mit ungeheuern riesenmäßigen Figuren besetzt, an welchen die Einbildungskraft manche auffallende Aehnlichkeit findet.«³³ Vergleichbare Beschreibungen existieren von

Carl von Voß (1778–1856), Karl Immermann (1796–1840) oder Mary Shelley (1797–1851).³⁴

Als Carl Blechen 1823 von Berlin nach Dresden reiste, um Johan Christian Dahl (1788–1857) und Caspar David Friedrich zu treffen, besuchte er auch die Sächsische Schweiz. Wie Friedrich durchwanderte Blechen den Utewalder Grund. Als hätte er Friedrichs Blätter gekannt, verlieh auch er in der Zeichnung *Im Ottewalder Grund* vom 8. August 1823 der oberen Partie des rechten Felsens ein blickendes Gesichtsprofil, wodurch der vorkragende Stein wie ein Tierkopf wirkt. Mehr noch als Friedrich hat Blechen das Auge besonders betont. Ein weiteres Gesicht

31 Zit. n. Sigrid Hinz, Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, Berlin 1974, S. 227.

32 Wilhelm Lebrecht Götzinger, Schandau und seine Umgebungen oder Beschreibung der sächsischen Schweiz, Dresden 1812, S. 64.

33 Ebd.

34 Vgl. Frank Richter, Der Historische Malerweg. Die Entdeckung der Sächsischen Schweiz im 18./19. Jahrhundert, Dresden 2023, S. 30–31.



15 Carl Blechen, Im Ottewalder Grund, 8. August 1823, Feder, Tusche, 42,6 × 34,7 cm Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SZ Blechen 7 (mit Markierung)



16 Caspar David Friedrich, Küstenlandschaft mit Kreuz und Statue, um 1806/07, Sepia, 40,2 × 58,1 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SZ CD. Friedrich 111

mit Auge, Nase, Mund und Kinn lässt sich am linken Felshang unterhalb zweier kahler Bäume finden. Profil und Blick richten sich zum Grund der Schlucht (Abb. 15). Nicht nur in diesem Werk, auch in anderen Zeichnungen, etwa von Bäumen mit »Augen« und anthropomorpher Gestalt, bezeugen Blechens Fähigkeit, der faktischen Naturform eine bedeutsamere organische Gestalt zu geben.³⁵

Zu den frühen Sepien Friedrichs gehört die *Küstenlandschaft mit Kreuz und Statue* (Abb. 16), die eine bergige Landschaft mit üppigem Baumbestand zeigt. Auf dem Hügel in der Bildmitte bilden die einander zugeneigten Wipfel einer Baumgruppe die hoheitsvolle Form eines Rundbogens, unter dem ein Kreuz steht. Links in der dunstigen Ferne

erstreckt sich eine Meeresküste. Im Vordergrund ist die Figur einer verhüllten Trauernden auf einem Sockel dargestellt. Links neben dem Sockel liegt ein Felsbrocken im Gras, dem Friedrich allem Anschein nach Gesichtszüge verliehen hat: Stirn, Augenhöhle, Nase, Mund und Kinn scheinen bei näherer Betrachtung tatsächlich angelegt zu sein, jedoch so dezent, dass sie übersehen werden können (Abb. 17).

Ähnlich verfuhr Friedrich in seinem Gemälde *Ausblick ins Elbtal* (Abb. 18). Darin erstreckt sich hinter einer Anhöhe eine sommerliche Flusslandschaft. In zarten Gelb- und Blautönen wölbt sich darüber der MorgenhimmeL Auf der Anhöhe im Vordergrund platzierte Friedrich imposante Felsbrocken, neben denen kleinere und größere Fichten aufragen. Auch in diesen Felsen können nach links blickende Gesichter gesehen werden. Der einem Quader ähnelnde untere Felsen hat links oben dunkle Flecken, die wie zwei Augenhöhlen erscheinen. An der linken Außenkante weiter abwärts folgen eine nasenartige Erhebung und ein an ein Maul erinnernder Felsspalt. Der sich darüber befindende größere Felsen weist links eine gezackte Kante auf, in der man Auge, Nase, Mund und Kinn erkennen könnte (Abb. 19).

Friedrich weilte vom Frühjahr bis zum Sommer 1813 in Krippen, einem beschaulichen Ort an der Elbe in der Sächsischen Schweiz. Er hatte dort Zuflucht vor dem Kriegsgeschehen und dem erneuten Einmarsch französischer Truppen in Dresden gesucht. Von Krippen aus wanderte er auf die ungefähr sechs Kilometer entfernte Kaiserkrone, wo er am 3. Juni eine *Felsige Kuppe* zeichnete (Abb. 20). Im oben abschließenden Stein hat Friedrich wohl ein nach links gerichtetes Gesicht mit Augen, Nase, Mund und Kinn gesehen, das er in seiner Zeichnung entsprechend festhielt. Dieses Felsengesicht hat Nina Amstutz in ihrem Buch *Caspar David Friedrich. Nature and the Self* ebenfalls be-



17 Caspar David Friedrich, Küstenlandschaft mit Kreuz und Statue, Detail aus Abb. 16

35 Vgl. Zeichnungen von Carl Blechen, wie Anm. 19.



18 Caspar David Friedrich, Ausblick ins Elbtal, 1807, Öl auf Leinwand, 61,5×80 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum



19 Caspar David Friedrich, Ausblick ins Elbtal, Detail aus Abb. 18



20 Caspar David Friedrich, Felsige Kuppe (Kaiserkrone), 3. Juni 1813, Bleistift, 11,3×18,6 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, C 1930-48 (mit Markierung)



21 Caspar David Friedrich, Mondnacht am Strand mit Fischern, um 1818, Öl auf Leinwand, 21 × 30 cm, Museum Behnhaus Drägerhaus, Lübeck



22 Caspar David Friedrich, Mondnacht am Strand mit Fischern, Detail aus Abb. 21

schrieben.³⁶ Das Blatt bildete später die Vorlage für den Aussichtsgipfel im Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1817, Hamburger Kunsthalle).

Die um 1818 gemalte *Mondnacht am Strand mit Fischern* (Abb. 21) weist am Felsbrocken rechts unten gesichtsähnliche Formen auf. Zu sehen sind an der oberen Kante des Felsens zwei dunkle »Augenhöhlen«, rechts daneben eine nasenähnliche Erhebung sowie eine sich anschließende Mund-Kinn-Partie (Abb. 22).

Das um 1825 entstandene Gemälde *Nordische Frühlingslandschaft* (Abb. 23) zeigt eine noch winterliche, weite, kahle, sich bis an eine Berg-

kette erstreckende Ebene. Der Schnee ist bereits teilweise geschmolzen, sodass braune Erdhügel sichtbar geworden sind. In den Hügel links im Vordergrund hat Friedrich ein Gesicht mit zwei Augen, Nase, Mund und Kinn hineingemalt (Abb. 24). Die Physiognomie dieses recht gut erkennbaren Erd-Gesichts mit finstrem, fast dämonischem Ausdruck erinnert an ein Fabelwesen. Möglicherweise wollte Friedrich damit

36 Vgl. Amstutz 2020, wie Anm. 7, S. 70.



23 Caspar David Friedrich, Nordische Frühlingslandschaft, um 1825, Öl auf Leinwand, 35,5×49,1 cm, National Gallery of Art, Washington, Inv. 2004.113.1.



24 Caspar David Friedrich, Nordische Frühlingslandschaft, Detail aus Abb. 23 (mit Markierung)



25 Caspar David Friedrich, *Mondaufgang am leeren Strand*, ca.1835–38, Sepia, 25,2×39,5 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C., Inv. 1992.11.1

deutlich machen, dass auch die Erde für ihn ein Lebewesen ist, das, wie der Mensch, zum Organismus der Natur gehört.³⁷

Bis zum Ende seines künstlerischen Wirkens hat Friedrich Gesichter in Felsen dargestellt. In der späten Sepia *Mondaufgang am leeren Strand* (Abb. 25) ist in die Mitte der Komposition ein großer Gesteinsbrocken platziert. Weitere kleinere Steine liegen am Strand, einige im Wasser in Ufernähe. Am rechten Rand des großen Steines sind ein Auge mit Pupille sowie darunter eine seltsam platte Nase, ein wie ein



26 Caspar David Friedrich, *Mondaufgang am leeren Strand*, Detail aus Abb. 25

Fischmaul geformter Mund und ein Kinn auszumachen. Das Felsenauge blickt in den Himmel, zum aufgehenden Mond, wodurch der aus Urzeiten stammende Steinriese in die Unendlichkeit zu schauen scheint.

Friedrich hat in seinen Bildern häufig zwei aufeinander bezogene Steine wiedergegeben, die sich gegenüberstehen. Das Motiv geht zurück auf eine Wanderung mit dem Freund und Lehrer, dem Greifswalder Universitätszeichenlehrer und Architekten Johann Gottfried Quistorp (1755–1835), in das ca. 20 Kilometer südlich von Greifswald gelegene Gützkow. Dort sah Friedrich erstmals ein Hünengrab, das er am 19. März 1802 skizzierte (Abb. 27). »Als Friedrich das Grab zeichnete«, berichtete Quistorp, »lag ich oben auf dem Decksteine und rauchte ein Pfeifchen, und so hat er mich in sein Studienbuch mitaufgenommen«.³⁸ Friedrichs Skizze zeigt zwei verschiedene Ansichten, einmal befindet sich der kleine Deckstein links und einmal rechts vom großen Deckstein. Die erstgenannte Variante hat der Künstler danach in andere Werke übertragen, beispielsweise in sein Gemälde *Hünengrab im Schnee* (Abb. 42) oder in das Bild *Spaziergang in der Abenddämmerung* (Abb. 28). In der späten Sepia *Hünengrab bei Gützkow* (Abb. 29) erfährt das Gegenüber zweier Steine seinen stärksten Ausdruck. In der rechten Seite des kleinen Decksteins hat Friedrich ein Gesicht mit Augen, Nase, Mund und Kinn angelegt. Es scheint schräg nach oben zum großen

37 Vgl. Horst Bredekamp, Die Erde als Lebewesen, in: *Kritische Berichte* 9, 4/5, 1981, S. 5–37.

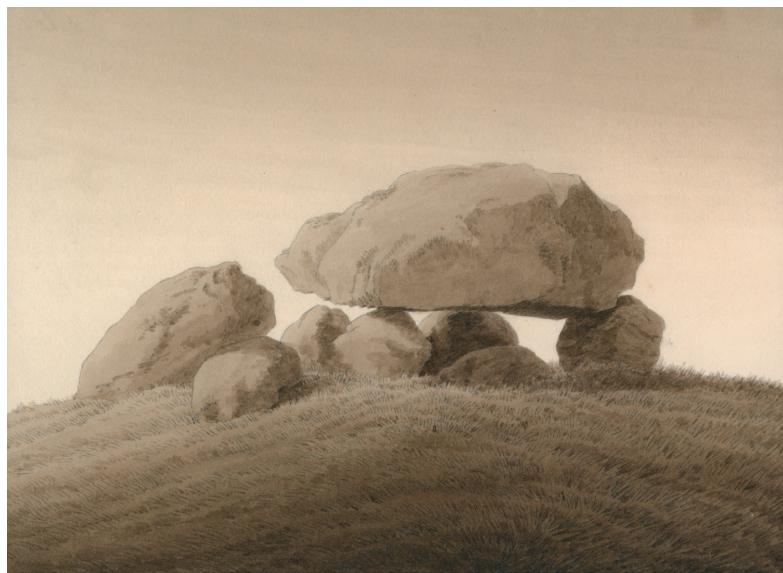
38 Zit. n. Christina Grummt, Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das gesamte Werk, München 2011, S. 295.



27 Caspar David Friedrich, Zwei Ansichten des Gützkower Hünengrabs, 19. März 1802, Bleistift, 22,6×36,3 cm, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Graphische Sammlung, Inv. 1934/10



28 Caspar David Friedrich, Spaziergang in der Abenddämmerung, um 1830-35, Öl auf Leinwand, 33,7×43,2 cm, The Jean Paul Getty Museum, Los Angeles, Inv. 93.PA.14



29 Caspar David Friedrich, Hünengrab bei Gützkow, um 1837, Sepia, 23,4×30,4 cm, The Royal Danish Collection, Kopenhagen, Inv. I, 3 a-1

Deckstein zu blicken. Die dem kleinen Deckstein zugewandte Seite des großen Steins ähnelt im Umriss wiederum einem Tierkopf.

Während seiner Harzwanderung, die Friedrich 1811 mit seinem Freund Christian Gottlob Kühn (1780–1828) unternahm, zeichnete er am 26. Juni mit Bleistift den *Marmorbruch bei Rübeland* (Abb. 30). Einen Tag später, am 27. Juni hielt er das Motiv in seiner *Studie zur*

Felsenschlucht mit zwei kleinen Figuren am Höhleneingang (Abb. 31) erneut fest, diesmal mit Bleistift und Aquarell. Im Unterschied zur ersten, sachlich wirkenden Skizze nutzte Friedrich im Aquarell einzelne an Gesichtsprofile erinnernde Felsenformen, um darin dezent und kaum wahrnehmbar Augen einzulegen (Abb. 32). Das vor Ort Ge-sehene ergänzte er spielerisch durch die eigene Phantasie, vermutlich



30 Caspar David Friedrich, Marmorbruch bei Rübeland, 26. Juni 1811, Bleistift, 23,2 × 32,8 cm, Pommersches Landesmuseum Greifswald, Inv. Gr164/1970.B



31 Caspar David Friedrich, Studie zur ›Felsenschlucht‹ mit zwei kleinen Figuren am Höhleneingang, 27. Juni 1811, Aquarell, 19,2 × 24,5 cm, Albertina Wien, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 28628



32 Caspar David Friedrich, Studie zur ›Felsenschlucht‹ mit zwei kleinen Figuren am Höhleneingang, Detail aus Abb. 31 (mit Markierung)

ein für ihn vergnüglicher kreativer Akt verbunden mit dem Wunsch, sich mit der Natur eins zu fühlen.³⁹

Das Wiener Aquarell wurde zur Vorlage für weitere Werke Friedrichs. Bald nach der Reise entstand das Gemälde *Felsenschlucht im Harz* (um 1811, Pommersches Landesmuseum Greifswald). Ein Jahr später stellte Friedrich die Schlucht in seinem patriotischen Bild *Gräber*

gefallener Freiheitskrieger dar (1812, Hamburger Kunsthalle). 1813 folgte das *Felsental (Das Grabmal des Arminius)* (Abb. 33) mit ebenfalls antinapoleonischer Aussage. Auch dieses Bild zeigt eine Schlucht, allerdings unterscheidet sie sich von den beiden zuvor genannten Werken,

39 Vgl. Schukowski über Friedrich, in diesem Aufsatz S. 78, zit. n. Hinz 1974, wie Anm. 31.



33 Caspar David Friedrich, Das Felsental (Das Grab des Arminius), um 1813, Öl auf Leinwand, 49,5 × 70,5 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen



34 Caspar David Friedrich, Das Felsental (Das Grab des Arminius), Details aus Abb. 33 (mit Markierung)

unter anderem durch große vorgelagerte Felsbrocken und zahlreiche am Fuß der Gesteinswand aufragende Fichten. Während im Greifswalder und im Hamburger Gemälde die Felsen-Augen der zugehörigen Aquarellstudie (Abb. 31) nicht übernommen wurden, ist hingegen in der Bremer Komposition am unteren Ende des Felsspaltes links und rechts jeweils ein Auge zu erkennen (Abb. 34).

In seiner späten Sepia *Harzhöhle* (Abb. 35) hat Friedrich sein Phantasiespiel mit Felsenaugen und Gesichtern noch weiter getrieben. Hier nun sind die anthropomorphen Formen und Gestalten nicht mehr zu übersehen. An der linken Höhlenwand ist unten, wie schon im Wiener Aquarell von 1811, vor dem Schwarz des Höhleninneren, ein menschliches Profil mit einem vergleichsweise großen, deutlich sichtbaren Auge sowie Nase und Kinn zu finden (Abb. 36). Das Profil ähnelt dem Haupt einer Sphinx. In der rechten oberen Ecke des Bildes richtet ein fratenartiges Felsengesicht seinen Blick in die Höhe (Abb. 37). Nina Amstutz hat 2020 diese beiden anthropomorphen Details beschrieben und abgebildet.⁴⁰ Darüber hinaus sei hier auf ein drittes, bisher übersehenes Detail hingewiesen: Über dem »Sphinx«-Profil vor schwarzem Grund erscheint an einer Felskante ein überraschend vollständig gezeichnetes menschliches Gesicht mit Auge und Augenbraue, Nase und Nasenflügel sowie einem geöffneten Mund (Abb. 38). Dieses Phantasie-Gesicht hatte Friedrich ebenfalls in der aquarellierten Vorstudie von 1811 – wenn auch kaum merklich – bereits angelegt (Abb. 31, 32). Zwei Jahrzehnte später werden in der Sepia *Harzhöhle* dieses Gesicht, wie auch die anderen beiden bereits genannten, signifikant (Abb. 35–38). Möglicherweise hatte sich der um 1837 von Alter und Krankheit geplagte Friedrich gern an die inspirierenden Naturerlebnisse im Harz erinnert, zumal sie ihm auf Grund seines gesundheitlichen Zustandes inzwischen versagt waren. In der 2025 im Metropolitan Museum, New

York präsentierten Ausstellung »Caspar David Friedrich. The Soul of Nature« wurde Friedrichs Anthropomorphismus am Beispiel der dort gezeigten *Harzhöhle* thematisiert. Im zugehörigen Katalog betrachtet Joanna Sheers Seidenstein die anthropomorphen Details in Friedrichs Sepia als Ausdruck seines Strebens, von zufällig in der Natur gefundenen Formen zur künstlerischen Erfindung zu gelangen.⁴¹

Bereits seit der Antike hat sich das Gestaltsehen der menschlichen Phantasie auf die pflanzliche Welt, vor allem auf die Bäume gerichtet. Man denke nur an Ovids *Metamorphosen*, in denen sich Daphne während ihrer Flucht vor Apoll, um dem Verfolger zu entkommen, in einen Baum verwandelt. Im Dresdner Kreis um Friedrich schrieb der bereits erwähnte Kunstschriftsteller und Friedrichverehrer Christian August Semler den Bäumen »Persönlichkeit« zu. In seinen 1800 veröffentlichten *Untersuchungen über die Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey* betrachtete er landschaftliche Gegenstände, »an deren Formen sinnliche Gefühle assoziiert sind«. Solche Gefühle würden besonders Bäume auslösen, »da wir wegen ihrer Ähnlichkeit mit lebendigen Wesen geneigt sind, ihnen Persönlichkeit beizulegen. Sie sind wie wir anfangs jung und schwach; sie wachsen, verstarken, vermehren sich, sammeln eine Familie um sich her, altern, werden krank und sterben, wie wir. Diese Ähnlichkeiten sind so auffallend, daß man kein Dichter zu seyn braucht, um sie zu bemerken.«⁴²

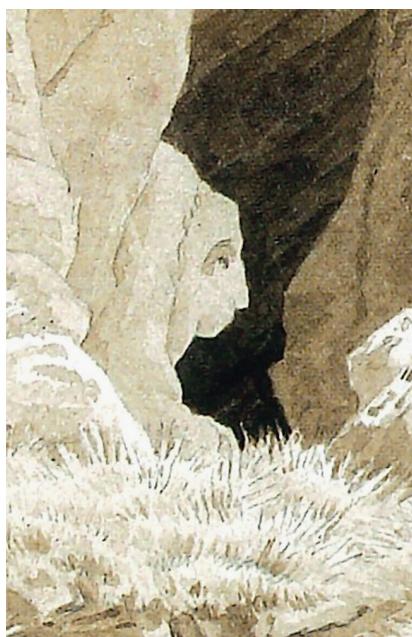
40 Amstutz 2020, wie Anm. 7, S. 70.

41 Hokanson, Seidenstein 2025, wie Anm. 7, Kat. 76, S. 252–253.

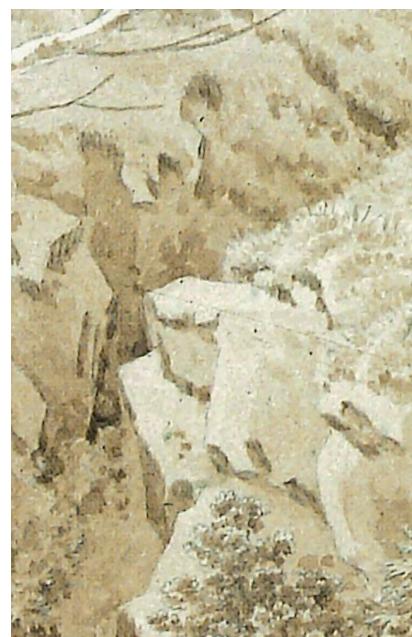
42 Christian August Semler, *Untersuchungen über die Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey. Für Freunde der Kunst und der schönen Natur*, Bd. 1, Leipzig 1800, S. 218–219.



35 Caspar David Friedrich, Harzhöhle, um 1837, Sepia, 34,5×43,7 cm, The Royal Danish Collection, Kopenhagen, Inv. I, 3 a-3



36 Caspar David Friedrich, Harzhöhle, Detail aus Abb. 35



37 Caspar David Friedrich, Harzhöhle, Detail aus Abb. 35



38 Caspar David Friedrich, Harzhöhle, Detail aus Abb. 35



39 Caspar David Friedrich, Trauerszene, 26. Mai 1799, Pinsel in Graubraun, 18,7 × 23,7 cm Kunsthalle Mannheim, Graphische Sammlung

Für Friedrich spielten – neben den Felsen – die Bäume als Bildgenstand eine zentrale Rolle. Das Erleben des Waldes und das Betrachten der Bäume waren essenziell für ihn. Der lebendige Ausdruck von Eichen, Fichten, Tannen oder Weiden beflogelte seine gestaltsehende, kreative Phantasie. Mit Akribie studierte er jedes Detail der gewachsenen Strukturen, sowohl lebender als auch abgestorbener oder gefällter Bäume. Es entstanden gleichsam Porträts, in denen er deren jeweilige Individualität genau erfasste. Friedrichs Bäume zeichnen sich durch eine außerordentliche Präsenz aus. Einmal, am 30. April 1807, skizzierte er eine Tanne dreieinhalb Stunden lang, für die Studie einer Fichte benötigte er am 1. Mai 1807 fünfeinhalb Stunden.⁴³ Mit Demut versenkte sich Friedrich in jedes Detail, um damit der Natur nahe zu sein, sich mit ihr zu »vereinigen«,⁴⁴ sie als Wunder der Schöpfung zu würdigen und zu begreifen. Nina Amstutz zufolge entsprach er damit den Auffassungen romantischer Naturphilosophen, wie etwa Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854), nach denen jedes Detail der Natur im Verhältnis zum Ganzen studiert werden müsse, um das Ganze verstehen zu können.⁴⁵

Am 26. Mai 1799 zeichnete Friedrich als Pendant zu einer *Abschiedsszene* (1799, Kunsthalle Mannheim) eine *Trauerszene* (Abb. 39). Das Blatt gehört zu seinen frühen erzählerischen Kompositionen. Zu sehen sind drei Figuren an einem Ufer, deren Haltung Trauer und Verzweiflung ausdrücken, wahrscheinlich weil eine geliebte Person auf dem Meer den Tod fand. Hinter dem sitzenden trauernden Paar steht eine Weide, der Friedrich eine anthropomorphe Gestalt gab. Wie flehende Menschenarme ragen ihre Äste in den Himmel und verstärken die Stimmung der Trauernden. Wie bereits in dieser Szene hat Friedrich auch später Weidenköpfen phantastische Formen verliehen. In den Gemälden *Verschneite Hütte* (1827, Nationalgalerie Berlin) und *Weidengebüsche bei tiefstehender Sonne* (1830–1835, Frankfurter Goethe-Mu-

seum) erinnern Löcher, Wulste und Astbrüche an aufgerissene Mäuler und Augen sowie an knollige oder spitze Nasen. Wie Gliedmaßen mit geballten Fäusten recken sich die Äste nach oben, so dass »Erlkönigsstimmung«⁴⁶ aufkommt, die an Goethes gleichnamige Ballade (1782) denken lässt. Darin werden vom fiebenden Kind die Weiden als Erlkönigs Töchter wahrgenommen: »Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort / Erlkönigs Töchter am düstern Ort? / Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau; / Es scheinen die alten Weiden so grau.«⁴⁷ Moritz von Schwind hat Goethes Phantasiespiel aufgegriffen und in seinem der Ballade gewidmeten Gemälde in die Weiden geisterhafte Züge mit schwarzen Augen, Mündern und spitzen Nasen hineingemalt.⁴⁸

Die Eiche wird seit jeher als mächtiger, starker Baum verehrt. Sie verkörpert eindrucksvoll die Idee von Langlebigkeit und Beständigkeit. Im 18. und 19. Jahrhundert wurde die Eiche immer stärker zum Symbol deutscher Identität. Dazu trugen auch die von James Macpherson

43 Caspar David Friedrich, *Fichte*, 30.4.1807, Bleistift, 36,7 × 24,1 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, Inv. NG.K&H.B.16070-010, Grummt 540; Caspar David Friedrich, *Fichte*, 1./2.5.1807, Bleistift, 36,7 × 24,1 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, Inv. NG.K&H.B.16070-012, Grummt 542.

44 Vgl. Schukowski über Friedrich, in diesem Aufsatz S. 78, zit. n. Hinz 1974, wie Anm. 31.

45 Nina Amstutz, Die Physiognomie der Bäume, in: Birkholz u.a. 2024, wie Anm. 29, S. 258–263, hier S. 263.

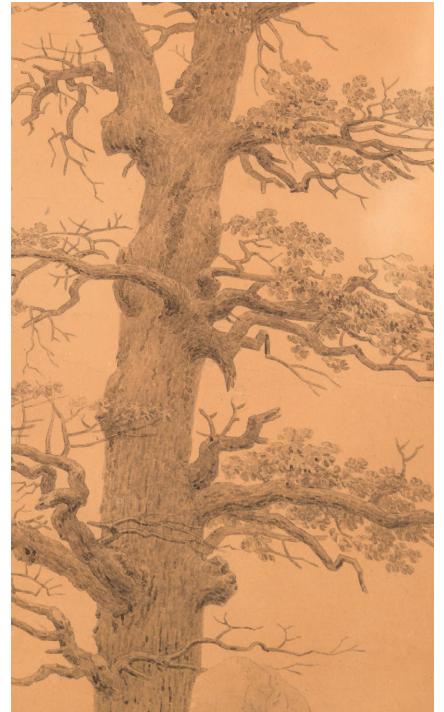
46 Werner Sumowski hat »Erlkönigsstimmung« in Landschaften vom Friedrich-Schüler Carl Julius von Leypold wahrgenommen, z.B. in *Bäume im Mondschein* (1824, Wallraf-Richartz-Museum, Köln) und in *Weiden im Mondschein* (1825/26, Kunstmuseum Winterthur), vgl. Werner Sumowski, Caspar David Friedrich und Carl Julius von Leypold, in: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst, 29, 6, 1971, S. 497–504, hier S. 500.

47 Goethe, Erlkönig, in: Ders., wie Anm. 23, Bd. 1, S. 155.

48 Moritz von Schwind, *Der Erlkönig*, um 1830, Öl auf Holz, 32 × 44,5 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



40 Caspar David Friedrich, *Hünengrab am Meer*, 1806/07, Pinsel in Braun, 64,5×95 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museen



41 Caspar David Friedrich, *Hünengrab am Meer*, Detail aus Abb. 40 (rechter Baum 3 Astbrüche unten)

(1736–1796) 1762/63 veröffentlichten, in Deutschland bereits 1774 durch Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werther* bekannt gewordenen »ossianischen« Gesänge bei, in denen Heldenhum häufig mit dem Symbol der Eiche verbunden wurde. Verschiedene Dichter knüpften daran an und besangen die Eiche als Sinnbild für deutschen Freiheitsgeist, Kraft und Standhaftigkeit.

So würdigte Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) in seiner Ode *Fürstenlob* die »Eiche, die dem Orkane steht«.⁴⁹ Ludwig Gotthard Kosegarten (1758–1818), Pastor in Altenkirchen auf Rügen, dessen Lyrik Friedrich gekannt haben dürfte, verband in seinem Gedicht *Das Hünengrab* die Eiche mit dem Gedanken an eine heldenhafte Vorzeit: »Über die vier moosbewachsnen Steine, / Über die drey rauschenden Eichen Fried' und Ruh! / Die ihr schlummert drunten, Helden, Herrliche.«⁵⁰ Für Friedrich Hölderlin (1770–1843) symbolisierten die Eichbäume in seinem gleichnamigen Gedicht Stärke, Emanzipation und Freiheit: »Aber ihr, ihr Herrlichen! steht, wie ein Volk von Titanen / [...] Und ihr drängt euch fröhlich und frei, aus der kräftigen Wurzel, / Unter einander herauf und ergreift, wie der Adler die Beute, / Mit gewaltigen Armen den Raum, und gegen die Wolken / Ist euch heiter und groß die sonnige Krone gerichtet.«⁵¹ Und Theodor Körner (1791–1813), der mit Friedrich befreundet war und 1813 im Freiheitskampf gegen Napoleon sein Leben verlieren sollte, besang ein Jahr zuvor mit patriotischem Gegenwartsbezug die Standfestigkeit der Eichen: »Deutsches Volk, du herrlichstes von allen, / Deine Eichen stehn, du bist gefallen!«⁵²

Caspar David Friedrich hat keinem Baum so viel Aufmerksamkeit zuteil werden lassen wie der Eiche. Von dem ausgeprägten Charakter einzelner Eichen war er besonders fasziniert. Oft tragen sie kein Laub, wodurch Friedrich sich ganz auf die Strukturen des Stamms und der Äste konzentrieren konnte, die er mitunter gebärdensartig und physiognomisch interpretierte. Zunächst präzise nach der Natur gezeichnet,

stellte er sie später mehrmals in verschiedenen Gemälden dar, häufig verknüpft mit patriotischem Denken. Meist umstehen die Eichen gotische Ruinen, Friedhöfe oder Hünengräber, oft ist es Spätherbst oder Winter. Die Bäume haben ein langes Schicksal hinter sich, sie haben Wind und Wetter standgehalten, sind von Stürmen gezeichnet oder vom Blitz getroffen. Ihr hohes Alter zeigt sich in abgestorbenen Ästen. Mit Respekt hat Friedrich die Individualität dieser Eichen festgehalten.

Friedrichs frühes, mit Sepia gezeichnetes Hauptwerk *Hünengrab am Meer* (Abb. 40) war 1808 in Weimar ausgestellt und wurde im gleichen Jahr vom Herzogshaus erworben. Darin umstehen drei Eichen ein vorzeitliches Hünengrab. Beide Motive sind vor dem Hintergrund der napoleonischen Besatzung sowohl von Friedrich selbst als auch von seinen Zeitgenossen als Zeichen einer ehemals großen Vergangenheit Deutschlands gedeutet worden, beispielsweise vom Weimarer Verleger und Schriftsteller Carl Bertuch (1777–1815).⁵³ Nach seinem Besuch in Friedrichs Atelier 1807 beschrieb er das *Hünengrab am Meer*: »Drei mächtige Eichen auf einem Stück Gestade im Vordergrund stehend, haben schon durch die vielleicht hundertjährigen Stürme ihre schönsten

49 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Fürstenlob*, in: Ders., *Oden. Zweiter Band*, <http://www.zeno.org/Literatur/M/Klopstock,+Friedrich+Gottlieb/Gedichte/Oden.+Zweiter+Band/F%C3%BCrstenlob> [letzter Zugriff: 9.5.2025].

50 Ludwig Gotthard Kosegarten, *Das Hünengrab*, in: Ders., *Poesieen*, Bd. 1, Leipzig 1798, S. 184–187, hier S. 185.

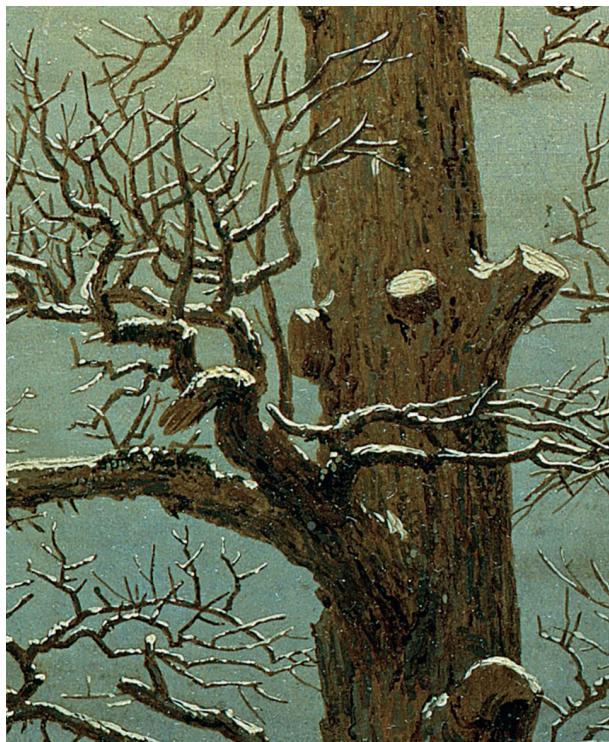
51 Friedrich Hölderlin, *Die Eichbäume*, in: Friedrich Schiller (Hg.), *Die Horen*, Tübingen 1797, 10. Stück, S. 101.

52 Theodor Körner, *Die Eichen*, in: ders., *Leyer und Schwerdt*, Berlin 1814, S. 4–5, hier S. 5.

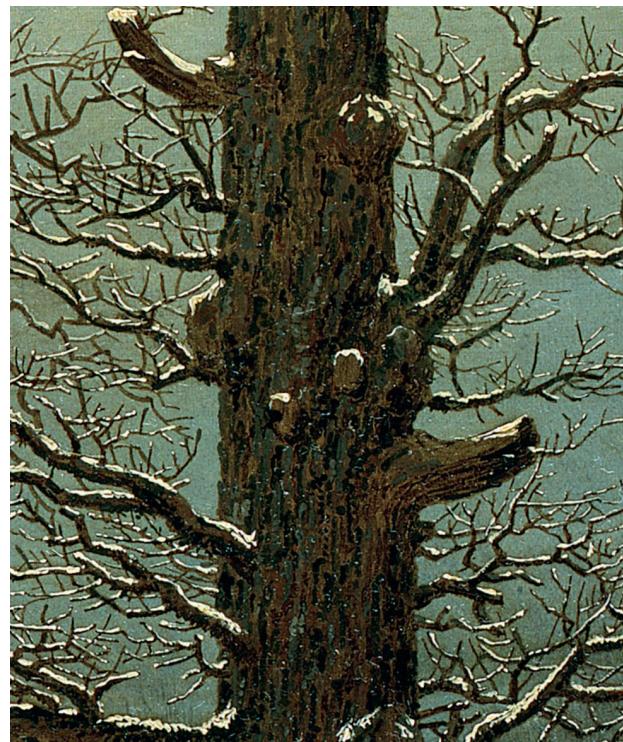
53 Vgl. Johannes Grave, Caspar David Friedrich, München 2012, S. 129–130; Annette Ludwig u.a. (Hg.), Caspar David Friedrich, Goethe und die Romantik in Weimar, Ausst.-Kat. [Klassik Stiftung Weimar, Schiller-Museum, 22.11.2024–2.3.2025], Berlin 2024, S. 158–159, Kat. 86.



42 Caspar David Friedrich, Hünengrab im Schnee, 1807, Öl auf Leinwand, 61 × 80 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum



43 Caspar David Friedrich, Hünengrab im Schnee, Detail aus Abb. 42



44 Caspar David Friedrich, Hünengrab im Schnee, Detail aus Abb. 42



45 Caspar David Friedrich, Abtei im Eichwald, 1809/10, Öl auf Leinwand, 110,4 × 171 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Äste verloren, doch wie drei große unerschütterliche Helden Charaktere, widerstehen sie selbst mit Kraft dem Element.«⁵⁴ Für die Sepia verwendete Friedrich Vorzeichnungen des Steingrabes bei Quoltitz und dreier Eichen von 1806.⁵⁵ Einige Astbrüche in der Sepia erinnern an schreiende Vogelköpfe (Abb. 41), die als Zeichen der Empörung oder der Verzweiflung gelesen werden könnten. Solche Astbrüche sind bei Friedrich bis in sein Spätwerk hinein immer wieder zu beobachten. In den Vorzeichnungen der hier dargestellten Bäume sind sie nicht ausgeführt. Erst im Atelier hat Friedrich seine Phantasiebegabung, sein gestaltendes Sehen in das Blatt einfließen lassen.

In dem ein Jahr später entstandenen *Hünengrab im Schnee* (Abb. 42) mit vergleichbarem gedanklichen Gehalt variierte Friedrich die Komposition. Es sind andere Eichen, ein anderes Hünengrab, nicht am Meer, sondern auf einer Anhöhe gelegen. Wie schon bei der Weimarer Sepia (Abb. 40) ist der im Gemälde sichtbare, an einen schreienden Vogelkopf erinnernde Astbruch am linken Baum in der zugehörigen Naturstudie der Eiche⁵⁶ nicht auf diese Weise ausformuliert (Abb. 43). Auch an der rechts stehenden Eiche⁵⁷ ist auf halber Höhe ein nach rechts gerichteter, einer Tierschnauze ähnelnder Aststumpf auszumachen. In der Mitte des Stammes auf gleicher Höhe könnten zwei Wülste als Auge oder Ohr interpretiert werden (Abb. 44).

Das Gemälde *Abtei im Eichwald* (Abb. 45) schuf Friedrich als Pendant zum *Mönch am Meer* (1808–1810, Staatliche Museen zu Berlin,

Nationalgalerie). Beide Bilder thematisieren existenzielle Fragen zum menschlichen Leben und seiner Endlichkeit. In der *Abtei im Eichwald* schreiten Mönche durch ein Gräberfeld. Sie tragen einen Sarg in eine verlassene gotische Ruine, um dort die Totenmesse zu halten. Der Friedhof mit seinen schiefen eingesunkenen Grabsteinen liegt verlassen, kahle Eichbäume greifen – wie schon oftmals von der Forschung bemerkt – wie mit klagender Gebärde in den Himmel. Sie umrahmen die Reste eines hohen Mauerstücks mit einem gotischen Spitzbogenfenster. Abendliches Dämmerlicht erscheint als ockrig-gelber Farb-

54 Zit. n. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 5, S. 68. Carl Bertuch wurde hier irrtümlich für Carl August Böttiger gehalten, vgl. Johannes Grave, Ästhetische Opposition gegen Napoleon. Caspar David Friedrich, der Dresdner Romantiker-Kreis und der Weimarer Hof, in: Napoleon und die Romantik. Impulse und Wirkungen, hg. v. Magistrat der Brüder-Grimm-Stadt Hanau, Fachbereich Kultur, Stadtidentität und Internationale Beziehungen/Städtische Museen Hanau, Marburg 2016, S. 37–57, hier S. 42–43; Ludwig u.a. 2024, wie Anm. 53, S. 158.

55 Vgl. Grummt 2011, wie Anm. 38, Nr. 481, 482, 491, 512.

56 *Eichenstudie*, 27.4.1804, Karlsruher Skizzenbuch, Bleistift, 18,4 × 11,8 cm, Ernst von Siemens Kunstmuseum, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett; Klassik Stiftung Weimar, Grummt 392; vgl. Ludwig u.a. 2024, wie Anm. 53, S. 163–165, Kat. 88.

57 Der Baum kommt in mehreren Gemälden vor: *Winter*, 1808, ehemals Bayerische Staatsgemäldesammlung München, 1931 durch Brand verloren; *Klosterfriedhof im Schnee*, 1819, ehemals Nationalgalerie Berlin, Kriegsverlust; *Eichbaum im Schnee*, 1829, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.



46 Caspar David Friedrich, Klosterfriedhof im Schnee, 1819, Öl auf Leinwand, 121 × 170 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie Berlin, Kriegsverlust

schleier über dem Horizont und überstrahlt die zarte Sichel des Neumondes. Die visionär leuchtende Himmelszone schwebt über dem im Dunkeln liegenden irdischen Bereich.

Verschiedene Zeichnungen von in der Natur studierten Eichen flossen in dieses Bild ein.⁵⁸ Die an menschliche Gesten erinnernden Äste und Zweige verbinden die Erde mit der Himmelssphäre. Diesen Gedanken drückte auch Friedrich selbst in einem in einer Abschrift überlieferten Brief an Johannes Schulze (1786–1869) aus. Er deutete die Eichen anthropomorph, ihre Äste bezeichnete er als »Arme«: »Jezt arbeite ich an einem grossen Bilde, worin ich das Geheimnis des Grabes, und der Zukunft darzustellen gedenke. [...] Unter, mit Schnee bedekten Grabmälern, und Grabhügeln, stehen die Überreste, einer gothischen Kirche, umgeben von uralten Eichen. Die Sonne ist untergegangen, und in der Dämmerung leuchtet über den Trümmern stehent, der Abendstern und des Mondes erstes Viertel. Diker Nebel dekt die Erde, und wärent man den obern Theil des Gemäuers noch deutlich sieht, werden nach unten, immer ungewisser, und unbestimpter die Formen, bis endlich sich alles, je näher der Erde, im Nebel Verliehrt. Die Eichen strecken nach oben die Arme aus dem Nebel, wärent sie unten schon ganz verschwunden. –«⁵⁹

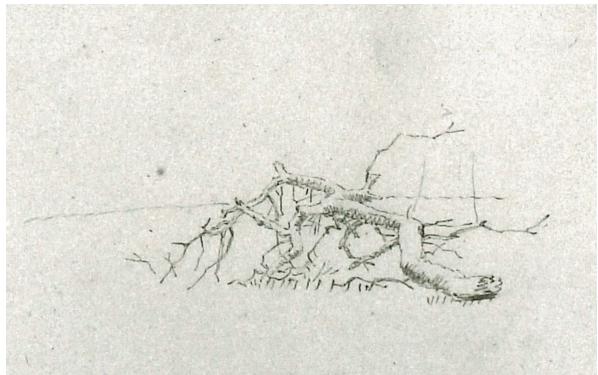
Mit dem *Klosterfriedhof im Schnee* (Abb. 46) entwickelte Friedrich seine Bildidee von der *Abtei im Eichwald* weiter. Der befreundete Maler und Arzt Carl Gustav Carus (1789–1869) hatte das Gemälde im Frühjahr 1819 in Friedrichs Atelier studiert. Er berichtete, der Maler habe »jetzt den großen Kirchhof im Winter [...] ziemlich fertig, es ist imposant, und die Eichgerippe sind äußerst wahr, doch sieht das Ganze wieder etwas barock und architektonisch aus.«⁶⁰ Im August desselben Jahres präsentierte Friedrich das Bild auf der Dresdener Akademieausstellung unter der Bezeichnung »Grabtragung des Bruders zu der Kapelle Trümmern am Waldesende, Winterlandschaft im Dämmerlicht, Oelgem., eigne Erfindung«.⁶¹ Die beiden Eichen im Vordergrund hatte Friedrich bereits in seinem *Hünengrab im Schnee* von 1807 dargestellt. Auch in *Klosterfriedhof im Schnee* weisen sie zoomorphe Gebilde wie

58 Vgl. Grummt 2011, wie Anm. 38, Nr. 392, 489, 586.

59 zit. n. Grave, Kuhlmann-Hodick, Rößler 2024, wie Anm. 4, S. 50.

60 Carl Gustav Carus an Gottlob Regis, 3.5.1819, zit. n. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 5, S. 214.

61 Marianne Prause (Hg.), Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen 1800–1850, Bd. 1, Berlin 1975 (1819), S. 46, Nr. 533.



47 Caspar David Friedrich, *Astwerk*, um 1807, Bleistift, 36 × 23 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Ca 49v/14



48 a-c Caspar David Friedrich, *Klosterfriedhof im Schnee*, Details aus Abb. 46

Augen und Mäuler an Astbrüchen auf. Für den großen, bizarren Ast am Boden rechts verwendete Friedrich die Zeichnung *Astwerk* (Abb. 47).⁶² Darin erscheint überraschend ein Gesichtsprofil in der Bruchstelle des Astes, das auf dem Schwarz-weiß-Foto des verlorenen Originals ebenfalls zu erahnen ist. Der gebrochene Stamm links im Mittelgrund lässt an ein drachenartiges, auf dem Rücken liegendes Wesen denken – ein Motiv, das Friedrich wiederholt nutzte (Abb. 48 a).⁶³ Der Ast neben den Grabplatten links im Vordergrund erscheint wie eine Krake mit zwei Augen und einem Tentakel (Abb. 48 b). In der Bruchstelle des Stammes rechts daneben können Auge, Ohr und Maul eines Schafskopfes gesehen werden (Abb. 48 c). Auf den vergrößerten Ausschnitten des verlorenen Originals (Abb. 48) und deutlicher noch in der vor dem Original entstandenen Kopie (Abb. 49, 50) sind diese Details zu erkennen.

Friedrichs Hauptwerk *Klosterfriedhof im Schnee* wurde 1820 von Friedrichs Freund, dem Verleger und Sammler Georg Andreas Reimer (1776–1842), gekauft. 1912 erwarb Direktor Ludwig Justi (1876–1957) das Bild aus dem Besitz der Familie Reimer für die Nationalgalerie.⁶⁴ In Justis Publikationen nahm Friedrichs Gemälde breiten Raum ein.⁶⁵ Im 1932 erschienenen Sammlungsführer »Von Runge bis Thoma« beschreibt er dem Bild einen »seltsam geheimnisvollen Eindruck« und deutete die Gestalt der Eichen anthropomorph. Das »kühl bläuliche Weiß des Schnees verstärkt sich zum nahen Horizont hin, begegnet dort dem warmen Ton der schweren Schneeluft, der sich dann nach oben hin verfeinert und auflichtet: zartes Rosa scheint durch die kahlen Fenster [...]. Die Bäume klagen oder trauern, der Bau ist wie Orgelklang oder Chorgesang. Dieser Künstler weckt Tiefen unseres Bewußtseins.⁶⁶

Friedrich reiste ab 1801 von Dresden aus mehrfach nach Neubrandenburg, in die Stadt, aus der seine Eltern stammten. Er besuchte dort Verwandtschaft und im benachbarten Breesen die Schwester Catharina. Während seines Aufenthaltes in Neubrandenburg 1809 zeichnete er am 3. Mai eine *Entlaubte Eiche* (Abb. 51). Äußerst sorgfältig dokumentierte er die vitale Struktur des prächtigen Baumes. Bis in die Wipfel hinein verzweigen sich die immer kleiner und zarter werdenden Äste, die noch kein Laub tragen. Mit dunklen und hellen Schraffuren hat der Künstler die Dreidimensionalität der Eiche im Wechsel von Licht und Schatten festgehalten.

Friedrich verwendete die Zeichnung für sein um 1822 entstandenes Gemälde *Rabenbaum* (Abb. 52). Darin steht eine Eiche mit braunem Laub neben einem an der Rügener Küste gelegenen steinzeitlichen Grabhügel. Dahinter erstreckt sich das Meeresblau der Ostsee, links

62 Ähnlich bizarre stellte Friedrich zwei Äste am 14.3.1812 in der Zeichnung *Vom Blitz getroffene Weide* dar (Bleistift, 36 × 23 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Ca 49v/19, Grummt 573). Besonders der linke gebrochene Lindenast wirkt tierähnlich, am rechten Ende zeigt sich eine wulstige Form, die an den Kopf einer Schildkröte mit Auge, Nase und geöffnetem Maul erinnert. Die surrealen Verrenkungen der nach oben gerichteten Zweige suggerieren ein geflügeltes Wesen. Auch in der Zeichnung der in Neubrandenburg entstandenen *Baumstudie* vom 2.6.1809 ist am rechten Ende eines am Boden liegenden kahlen Astes ein Gebilde zu sehen, dass wie ein Pferdekopf mit einem deutlich sichtbaren Auge, zwei Ohren und einem geöffneten Maul erscheint (Bleistift, 36 × 260 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, Inv. NG.K&H.B.16013, Grummt 582).

63 Vgl. Anm. 70.

64 Vgl. Grave, Kuhlmann-Hodick, Rößler 2024, wie Anm. 4, S. 454.

65 Ludwig Justi, Deutsche Malkunst im neunzehnten Jahrhundert. Ein Führer durch die Nationalgalerie, Berlin 1920, S. 339–356.

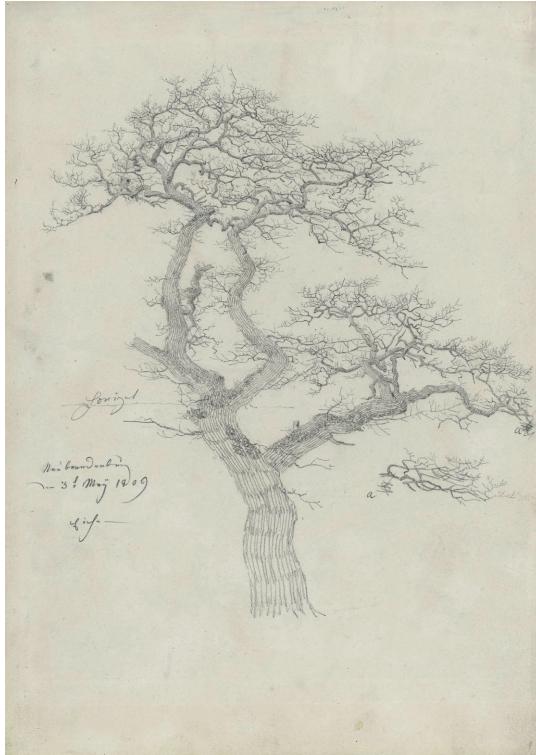
66 Ludwig Justi, Deutsche Malkunst im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Gang durch die National-Galerie, Bd. 2: Von Runge bis Thoma, Berlin 1932, S. 50.



49 Unbekannt, Kopie nach Caspar David Friedrich, Klosterfriedhof im Schnee, nach 1850, Öl auf Leinwand, 120×173 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



50 Unbekannt, Kopie nach Caspar David Friedrich, Klosterfriedhof im Schnee, Detail aus Abb. 49



51 Caspar David Friedrich, Entlaubte Eiche, 3. Mai 1809, Bleistift, 35,9 × 25,9 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, Inv. NG.K&H.B.16015



52 Caspar David Friedrich, Rabenbaum, um 1822, Öl auf Leinwand, 59 × 73 cm, Musée du Louvre, Paris

leuchten die Kreidefelsen von Kap Arkona. Gegenüber der sachlichen Naturstudie hat Friedrich im Gemälde den Ausdruck des Eichbaums gesteigert. Ekstatisch recken sich die Äste wie Arme gebärdartenartig in alle Richtungen. Zwischen den beiden nach oben ragenden Hauptästen mit teils spiralförmigen Verzweigungen hat Friedrich auch hier einen vogelkopfartigen, gesplitterten Aststumpf eingefügt, der in der Osloer Zeichnung nicht existiert. Ausgerechnet auf diesem zoomorphen Gebilde hat sich eine Krähe niedergelassen. Auch der unten am Stamm nach rechts gerichtete gebrochene Aststumpf, der ebenfalls einem Vogelkopf mit Auge und geöffnetem Schnabel ähnelt, ist in der Zeichnung nicht vorhanden. In diesen während der Ausführung des Gemäldes frei erfundenen Details wird Friedrichs Intention, den physiognomischen Ausdruck zu verstärken, besonders augenfällig. Weitere ebenfalls frei hinzugefügte Motive, wie ein die Eiche umfliegender Krähenschwarm sowie bizar geformte Stümpfe und am Boden liegende Stämme verstärken die dramatische Bewegtheit der surreal anmutenden Szene. Bereits 1822, zur Ausstellung des Bildes in Dresden, zeigte sich die Kritik von dem Bild ergriffen. Die »Wiener Zeitschrift für Kunst« schrieb, das Gemälde habe einen »sehr phantastischen Charakter [...], die älteste und größte Eiche im Mecklenburgischen darstellend, herbstlich entlaubt, brennend feurige Abendwolken zwischen den knorrigen Zweigen durchschimmernd, und zahllose Heere von Krähen und Dohlen den Baum umflatternd, ihre Ruhestätte auf ihm suchend. Man glaubt, ihr heiseres Geschwätz zu hören, und märchenhaft sonderbar spricht das Ganze zu Aug und Phantasie.«⁶⁷

In dem Gemälde *Eichbaum im Schnee* (Abb. 53) steht in winterlicher Weite an einem kleinen Tümpel einsam ein alter Eichbaum. Kronenlos und an der Spitze schon abgestorben, erscheint er wie ein mo-

numentales Sinnbild der Vergänglichkeit. Die knorriigen, gekrümmten Äste und filigranen Zweige der Eiche bilden vor dem kühlen Himmelsblau ein eindrucksvolles Ornament. Sie tragen noch das braune Laub des Vorjahres, das der Baum erst im Frühjahr mit dem Wachstum der neuen grünen Blätter verlieren wird. Wie in einigen anderen Gemälden mit Eichbäumen hat Friedrich sich auch hier für ein Winterbild entschieden. Der Schnee war ihm »das große weiße Tuch, der Inbegriff der höchsten Reinheit, worunter die Natur sich zu einem neuen Leben vorbereitet«.⁶⁸ Friedrich hat keinen trüben Wintertag wiedergegeben, sondern mit dem lichten Blau des Himmels ein Zeichen der Hoffnung gesetzt. Als Friedrich das Gemälde 1829 auf der Dresdner Akademieausstellung präsentierte, schrieb der Archäologe und Schriftsteller Carl August Böttiger (1760–1835): »Prof. Friedrich gab uns in der ihm eigenthümlichen Manier eine zypressenartig emporsteigende abgeästete Eiche auf beschneitem, etwas eintönig gehaltenem Boden. Aus dem halbverfaulten Baumsturz zur Seite kann sich die Phantasie leicht ein Ungeheuer bilden.«⁶⁹ Das von Böttiger beobachtete, am Boden liegende, seltsam geformte »Ungeheuer« (Abb. 54) wirkt in der Tat wie ein gestürztes, drachenartiges Fabeltier mit Auge, Ohr und Maul, das auf dem Rücken liegend, gleichsam hilflos, seine Gliedmaßen von sich streckt. Mit besonderer Expressivität teilt sich hier ein Zustand der Hilflosigkeit

67 Anonym, Über die Dresdener Kunstausstellung im Herbst 1822, in: Wiener Zeitschrift für Kunst, 1822, S. 1042, zit. n. Werner Sumowski, Caspar David Friedrich-Studien, Wiesbaden 1970, S. 118.

68 Grave, Kuhlmann-Hodick, Rößler 2024, wie Anm. 4, S. 305.

69 Carl August Böttiger, o. T., in: Artistisches Notizenblatt 17, 1829, S. 65, zit. n. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 5, S. 114.



53 Caspar David Friedrich, Eichbaum im Schnee, 1829, Öl auf Leinwand, 71 × 48 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



54 Caspar David Friedrich, Eichbaum im Schnee, Detail aus Abb. 53

und vielleicht sogar der Verzweiflung mit. Wenn auch zu dem Motiv keine Vorzeichnung überliefert ist, so darf doch angenommen werden, dass Friedrich den gebrochenen Stamm beobachtet und skizziert hatte. In seinen Gemälden hat er das Motiv wiederholt verwendet.⁷⁰ Neben dem Baumgebilde zu Füßen der Eiche sind an deren Ästen weiter oben Brüche zu beobachten, die auch hier an Vogelköpfe mit geöffnetem Schnabel erinnern. Zudem lassen sich am Stamm der Eiche zahlreiche, infolge von Schäden entstandene Astaugen und Wulstbildungen ausmachen, in die mitunter Gesichter hineingesehen werden können. Ein prominentes, über Friedrichs *Eichbaum im Schnee* hinausgehendes Beispiel für solche Phantasiegebilde an Eichbäumen ist im Werk von Carl Wilhelm Kolbe d.Ä. zu finden, etwa in seiner Radierung *Phantastische tote Eiche im Gehölz* (Abb. 55).

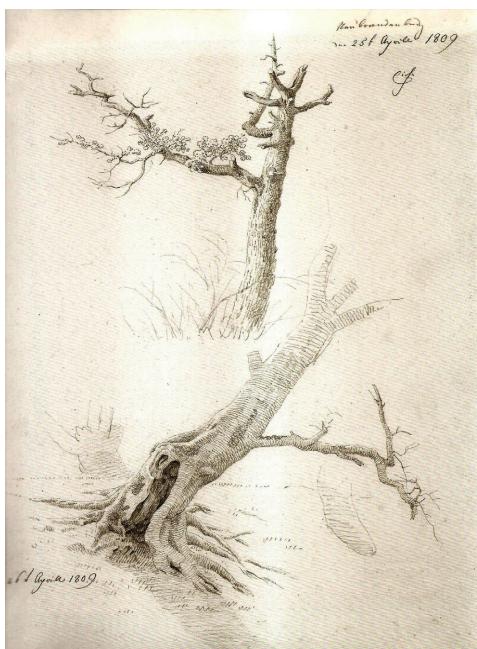
55 Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., *Phantastische tote Eiche mit Storchennest*, 1830–35, Radierung, 35,4×49,5 cm, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau

Der wohl nicht vollendete, späte *Wald im Spätherbst* von 1835 zeigt im Vordergrund ein Gewässer, hinter dem dicht gedrängt kahle Bäume stehen (Abb. 56). Friedrich hat hier einen Ausschnitt gegeben, ohne Horizont und ohne Himmel. Eine vorn geöffnete kleine Lichtung ist weiter hinten durch eng nebeneinander stehende Bäume vergittert. In dieses fast monochrome Waldstück mit Farben zwischen Grau, Braun und Ocker fällt kaum Licht. Nur in der Schneise dringt fahle Helligkeit durch das Gestrüpp. Sowohl für die mittig stehende Eiche als auch für den nach rechts geneigten Baum nutzte Friedrich Zeichnungen, die rund drei Jahrzehnte zuvor, am 25./26. April 1809 in Neubrandenburg entstanden waren (Abb. 57). In der Skizze des nach rechts geneigten Stammes hat sich Friedrich auf die dunkel schraffierte Aushöhlung im Wurzelbereich konzentriert. Deren obere Partie weist zwei einem Augenpaar ähnelnde Löcher auf. Im Gemälde hat Friedrich diesen Eindruck verstärkt. Unter dem dunklen Augenpaar erscheinen auf eine Mund- und Kinnpartie anspielende Gebilde, wodurch die Aushöhlung des Stammes nun an einen Totenschädel denken lässt. Der unterhalb dieses Baumes aus dem Wasser nach rechts ragende gebrochene Stamm erinnert an einen Pferdekopf mit Auge, Ohr, Nüstern und einem geöffneten, klagenden Maul (Abb. 58). Wie an anderen Bildern bereits gezeigt, vermitteln die anthropomorphen und zoomorphen Gestalten der Bäume auch in diesem Gemälde eine düstere Stimmung. Gefühle der Bedrängnis und kreatürlicher Not werden durch die Baumgestalten hervorgerufen. *Wald im Spätherbst* kann als Ausdruck des Lebensgefühls von Friedrich am Ende seines von Krankheit und Entbehrungen gezeichneten Schaffens gelesen werden.

⁷⁰ Vgl. *Gräber gefallener Freiheitskrieger* (1812, Hamburger Kunsthalle), *Klosterfriedhof im Schnee* (1819, ehemals Nationalgalerie Berlin, Kriegsverlust), *Rabenbaum* (1822, Musée du Louvre Paris).



56 Caspar David Friedrich, Wald im Spätherbst, 1835, Öl auf Leinwand, 33×44 cm, Angermuseum Erfurt



57 Caspar David Friedrich, Studie einer Eiche, Baum mit Wurzel, 25./26. April 1809, Bleistift, 31,9×25,8 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. C 1937-417



58 Caspar David Friedrich, Wald im Spätherbst, Detail aus Abb. 56



59 Caspar David Friedrich, Böhmisches Landschaft mit einem See, 1810, Öl auf Leinwand, 69,5×103 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museen

Phantasie des Künstlers und Freiheit der Interpretation

Als ein letztes Beispiel für Friedrichs Gestaltsehen, nun aber eher heiter gestimmt, sei hier die *Böhmisches Landschaft mit einem See* (Abb. 59) von 1810 vorgestellt. Das Gemälde geht auf Friedrichs Wanderung durch Nordböhmien 1807 zurück. Im Sommer 1810 wurde das Bild gemeinsam mit weiteren Werken Friedrichs vom Weimarer Herzog Carl August angekauft, der damit möglicherweise eigene Erinnerungen an Aufenthalte in Teplitz verbinden konnte. Für Friedrich wie für den Herzog war Böhmen ein Rückzugsort jenseits napoleonisch besetzter Gebiete.⁷¹ Die aus vielen Motiven zusammengesetzte, etwas überladen wirkende, sommerliche Phantasielandschaft vermittelt den Eindruck von Unbeschwertheit. Im hügeligen Vordergrund sind Buschgruppen, ein Hünengrab sowie ein als Quellfassung gedeutetes Gemäuer dargestellt.⁷² Mit feinmalerischer Brillanz sind einzelne Pflanzen und ihre in verschiedenen Farben leuchtenden Blüten erfasst. Der Blick geht über Wälder und Wiesen in die dunstige Ferne hin zu mehreren Gebirgskämmen. Die Höhenzüge am Horizont und der bildbeherrschende Himmel mit seinen zarten Wolkenschleier sind in verschiedenen Grautönen gehalten, die ganz oben in strahlendes Blau übergehen. Links im Hintergrund erscheint ein See, auf dem, winzig klein, ein Se-

gelschiff zieht. Am Ufer erscheinen einzelne villenartige Gebäude sowie, kaum sichtbar, mehrere weiße Kreidefelsen, die Friedrich von Rügen kannte.

Links im Vordergrund, vor einem Felsbrocken, dessen Gestalt einem großen, friedlich ruhenden, gutmütigen Tier ähnelt, liegen zwei entwurzelte, abgestorbene Holzstämme (Abb. 60). Bei genauerer Beobachtung lässt sich in der Wurzel des vorderen Stammes ein seltsames, männlich erscheinendes Gesicht mit Auge, Knollennase beziehungsweise Schnauze finden. Wie Hörner ragen die Wurzelenden in verschiedene Richtungen, eines wirkt wie ein Geweih. An der anderen, daneben liegenden Wurzel sind zwei runde Wülste zu sehen, die an einen Busen denken lassen. Die beiden Stämme lagern übereinander. Ein Ast des unten liegenden Baumes suggeriert eine Umarmung. Könnte Friedrich bei diesen Stämmen mit ihren kurios anmutenden, anthropomorphen Anspielungen an ein umschlungenes Liebespaar gedacht haben? Allzu abwegig erscheint dies nicht. Überliefert ist, dass er sich bereits als junger Mann zu Sehnsuchtsgefühlen bekannte, die er sehr wohl,

71 Vgl. Grave 2016, wie Anm. 54, S. 53.

72 Börsch-Supan 1973, wie Anm. 5, S. 309.



60 Caspar David Friedrich, Böhmisches Landcape mit einem See, Detail aus Abb. 59

wenn auch nur andeutungsweise, in Briefen oder im Tagebuch auszudrücken wusste.⁷³

Die Liebesthematik taucht in Friedrichs Bildern mehrfach auf, etwa in seinem Jahreszeitenzyklus von 1803. Das Blatt *Sommer/Mittag/Jugend* (ehemals Sammlung Ehlers, Verlust)⁷⁴ zeigt unter zwei Birken ein Liebespaar in einer Laube. »Wenn sich dann, in den Stunden des glänzenden Mittags, die Welt so frey und blühend dem innern Sinne öffnet«, schrieb dazu der mit Friedrich befreundete Naturphilosoph Gotthilf Heinrich von Schubert (1780–1860), »da scheint in der süßen Zeit der Rosen alles tiefe Sehnen sein Ziel gefunden zu haben. Dort wo die Lilie der Rose sich vermählt, wo jene schlanken Bäume mit dunkelgrünen Zweigen sich umfassen, schlingt die jugendliche Liebe ihren Arm um uns.«⁷⁵ Vier Jahre später griff Friedrich das Motiv in seinem Gemälde *Der Sommer* wieder auf (1807, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek). In der heiteren, vom Mittagslicht beschienenen Landschaft schlängelt sich unter einem strahlend blauen Himmel ein Fluss zwischen sanften Hügelketten bis zu den Höhenzügen am Horizont. Den bereits zitierten Christian August Semler beeindruckte das Bild: »Zwei Liebende, die sich in einer Laube umarmen, unter Bäumen, auf denen sich Tauben liebkoszen, und zwischen blühenden Büschen und Blumenstauden, die sich anmutig durch einander schlingen, machen den Vordergrund zu einem lachenden Garten der Liebe.«⁷⁶ In Anlehnung an Goethes einer unerfüllten Liebe gewidmetem Gedicht *Schäfers Klagelied* malte Friedrich um 1809/10 eine *Rügenlandschaft mit Regenbogen* (Abb. 61). Darin steht ein Schäfer einsam auf

einem Hügel, sein Blick ist in die Ferne, zum Meer gerichtet. Die Schafherde ist bereits den Hügel hinab gezogen, der Schäfer aber verharrt noch, auf seinen Stock gestützt, und blickt über das Haus der ehemaligen Geliebten hinweg in die unendliche Weite. Wie in der *Böhmischem Landschaft mit einem See* sind auch in diesem Gemälde im Vordergrund abgestorbene Äste zu sehen. Dazu ist die bereits erwähnte Vorzeichnung *Astwerk* (Abb. 47) erhalten, die Friedrich um 1807 in der Natur skizziert hatte und später auch für den *Klosterfriedhof im Schnee* nutzte (Abb. 46, 49). Das bei genauerer Betrachtung in der Bruchstelle des Astes erkennbare Gesicht mit Auge, Nase und geöffnetem Mund hat Friedrich wohl nicht in das Gemälde übernommen, soweit das anhand der Reproduktion des verlorenen Werkes beurteilt werden kann.

Ob für das »hölzerne Liebespaar« der *Böhmischem Landschaft mit einem See* Naturstudien vorlagen, möglicherweise ebenfalls mit anthropomorpher Anspielung, ist nicht bekannt. Das Motiv fand in der bisherigen Literatur kaum Beachtung. Helmut Börsch-Supan hat das Detail in seinem Werkverzeichnis immerhin erwähnt und die »abgeästeten

73 Vgl. Herrmann Zschoche, Caspar David Friedrich. Frauenbilder, Frankfurt am Main 2015, S. 6–14.

74 Vgl. Caspar David Friedrichs Jahreszeiten. An der Wiege der Romantik, Ausst.-Kat. [Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, 23.11.2006–11.3.2007], Berlin 2006, S. 14.

75 Gotthilf Heinrich Schubert, Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft, Dresden 1808, S. 304–305.

76 Zit. n. Semler 1808, wie Anm. 2, S. 184.



61 Caspar David Friedrich, Rügenlandschaft mit Regenbogen (Schäfers Klagelied), 1809/10, Öl auf Leinwand, 59 × 84,5 cm, ehemals Kunstsammlungen zu Weimar, seit 1945 verschollen

und entwurzelten Bäume«⁷⁷ als Todessymbole interpretiert, was hier jedoch nicht zutrifft. Nicht als Ausdruck von Todesgedanken, vielmehr als ein Bekenntnis zum Leben darf das »hölzerne Liebespaar« gedeutet werden. Es veranschaulicht Friedrichs freigeistige Phantasie, seine von Kühnheit und gelegentlich auch von Witz inspirierte Kreativität. So spiegelt dies Bild, mehr als andere Werke des Künstlers, dessen gelegentliche Neigung »zum heitersten Scherze«, die Gotthilf Heinrich von Schubert dem befreundeten Maler bescheinigt hatte.⁷⁸

Friedrichs Interesse am Suchbild, am versteckten Detail, an Uneindeutigkeit und Ambivalenz, das am Beispiel der hier vorgestellten Werke anschaulich wird, führte ihn zu komplexen Bildformen, mit denen er Räume für Gedanken und Emotionen öffnete. Er ermächtigte sein Publikum, »in der Mehrsinnigkeit seiner Bilder zu wählen«.⁷⁹ Diese Offenheit macht das Grundprinzip seiner Kunst aus,⁸⁰ das er selbst wie folgt beschrieb: »so ist es doch schon ein großer Verdienst und vielleicht das Größte eines Künstlers geistig anzuregen und in den Beschauer, Gedanken, Gefühle und Empfindungen zu erwecken, und wehren sie auch nicht die seinen«.⁸¹

In Friedrichs Bildern lassen sich bis in die späten Schaffensjahre immer wieder Gesichter und Gestalten in Felsen und an Bäumen beobachten⁸² – eine in der Literatur bisher wenig beachtete Seite seines Werks. Wie Friedrich mit ebenmerklichen Unterschieden experimentierte, so auch mit ebenmerklichen Ähnlichkeiten, die jedoch nicht nur wahrnehmungspsychologisch zu verstehen sind. Beide Pole machen das Sehen an sich, den Wahrnehmungsprozess erfahrbar und stimulie-

ren das aktive, selbsttätige Betrachten. Denn wie hatte Friedrich gefordert: ein Bild müsse »geistig aufregen und der Phantasie Spielraum geben«.⁸³ Diesem Phantasiespiel und dessen verführerischer Freiheit kann man Vergnügen und Inspiration abgewinnen – und mehr noch: ein Weltverständnis, weit über die Grenzen der Sichtbarkeit hinaus.

77 Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 5, S. 309.

78 Gotthilf Heinrich von Schubert, Der Erwerb aus einem vergangenen und die Erwartungen von einem künftigen Leben. Eine Selbstbiographie, 2. Bd., 1. Abteilung, Erlangen 1855, S. 183.

79 Zit. n. Werner Hofmann, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstherrschaft, München 2000, S. 239.

80 Vgl. Werner Busch, Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst, in: Werner Busch u.a. (Hg.), Artefakten. Kunsthistorische Schriften. Romantik, Annweiler 1987, S. 1–29; Hilmar Frank, Die mannigfaltigen Wege zur Kunst. Romantische Kunsthistorik in einem Schema Caspar David Friedrichs, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 10, 1991, S. 180; Hofmann 2000, wie Anm. 79, S. 239–251; Frank 2004, wie Anm. 4, S. 116, 117, 133; Frank 2024, wie Anm. 3, S. 64, 69.

81 Zit. n. Grave, Kuhlmann-Hodick, Rößler 2024, wie Anm. 4, S. 275.

82 Auch in Friedrichs Wolkenstudien ließen sich anthropomorphe und zoomorphe Gestalten finden. So könnte man in der *Wolkenstudie* von 1806–08 ein nach rechts blickendes menschliches Profil und darunter einen Tierkopf sehen (Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, Inv. NG.K&H.B.16069-038, Grummt 462). In der *Wolkenstudie* vom Juni 1815 ist in der rechten Wolkenpartie wohl ein Gesicht mit Auge, Nase Mund und Kinn zu erkennen (Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, Inv. NG.K.&H.B.16070-019, Grummt 549 verso).

83 Zit. n. Grave, Kuhlmann-Hodick, Rößler 2024, wie Anm. 4, S. 254.

Abbildungsnachweis:

- 1, 2, 6, 17, 19, 22, 48, 50, 54, 58, 60: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Stephan Helms (gemeinfrei). – 3, 4, 7, 8: Österreichische Galerie Belvedere, Wien. – 5, 6: Kunstmuseum Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart / Foto SIK-ISEA / Philipp Hitz. – 9: © Staatsgalerie Stuttgart. – 10: bpk/Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Caterina Miksch. – 11, 16: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (gemeinfrei). – 12, 14, 23, 24, 25, 26, 28, 52, 57: Wikimedia commons (gemeinfrei). – 13: Hubertus Gaßner (Hg.), Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik, Ausst.-Kat. [Essen, Museum Folkwang, 5.5.–20.8.2006; Hamburger Kunsthalle, 7.10.2006–28.1.2007], München 2006, S. 244. – 15: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz (gemeinfrei). – 18, 42, 43, 44: Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Elke Estel / Hans-Peter Klut. – 20: Petra Kuhlmann-Hodick, Gerd Spitzer (Hg.), Dahl und Friedrich. Romantische Landschaften, Ausst.-Kat. [Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, 6.2.–17.5.2015], Dresden 2014, S. 151. – 21: Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus / Leihgabe aus Berliner Privatsammlung. – 27: © Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung / Dieter Bonhardt. – 29: Markus Bartsch, Johannes Grave (Hg.), Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit, Ausst.-Kat. [Hamburger Kunsthalle, 15.12.2023–1.4.2024], Berlin 2023, S. 330. – 30: Hubertus Gaßner (Hg.), Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik, Ausst.-Kat. [Essen, Museum Folkwang, 5.5.–20.8.2006; Hamburger Kunsthalle, 7.10.2006–28.1.2007], München 2006, S. 247. – 31, 32: Albertina, Wien. – 33, 34: Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen / Marcus Meyer Photography / Artothek. – 35, 36, 37, 38: Markus Bartsch, Johannes Grave (Hg.), Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit, Ausst.-Kat. [Hamburger Kunsthalle, 15.12.2023–1.4.2024], Berlin 2023, S. 331. – 39: Markus Bertsch, Johannes Grave (Hg.), Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle, [15.12.2023–1.4.2024], Berlin 2023, S. 107. – 40, 41: Klassik Stiftung Weimar, Museen. – 45: bpk/Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie / Andres Kilger. – 46: bpk/Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie. – 47: Christina Grummt, Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen, WVZ, S. 536, Nr. 568. – 49: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Jens Ziehe (gemeinfrei). – 51: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo / Nasjonalmuseet / Dag A. Invasøry. – 53: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (gemeinfrei). – 55: © Anhaltische Gemäldegalerie Dessau. – 56: Angermuseum Erfurt / Dirk Urban. – 59, 61: Klassik Stiftung Weimar, Museen / Alexander Burzik.