

---

Leitung: Dr. Karl Heinz Wölke

Veranstaltung: Theorien des Schönen

---

Das Erhabene  
in den Bildern von Caspar David Friedrich

Silke Hahnau

Luganer Str. 11

28325 Bremen

0421 / 422087

shahnau@web.de

Matrikelnummer: 12 711 23

Germanistik HF 7. Sem.

Kunstwissenschaft HF 5. Sem.

---

---

---

## Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> .....	<b>3</b>
<b>1. Das neue Weltbild</b> .....	<b>4</b>
1.1. Deutscher Patriotismus unter Napoleon .....	4
1.2. Die Romantik.....	5
1.3. Einflüsse der Literatur .....	7
1.4. Vertreter der Romantik.....	8
1.5. Ästhetisch-philosophische Tendenzen: das Erhabene.....	10
<b>2. Caspar David Friedrich und das Erhabene</b> .....	<b>12</b>
2.1. Caspar David Friedrich – Landschaftsmaler .....	12
2.1. Das Erhabene in den Bildern Friedrichs.....	19
<b>Schlussbetrachtungen</b> .....	<b>22</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>23</b>

---

## Einleitung

Von den unterschiedlichen Zusammenhängen abhängig, erscheint die präzise Definition des Begriffes schön als äußerst schwierig. Im allgemeinen Sprachgebrauch wird es immer mit etwas Angenehmen in Verbindung gebracht und vielseitig verwendet.

Wir benutzen das positive Geschmacksurteil um uns gefallende Dinge zu beschreiben. Nicht nur der Anblick eines Sonnenunterganges oder das Lesen eines berührenden Gedichtes, sondern auch die Erscheinung eines sympathischen und charismatischen Menschen bezeichnen wir als schön. Dabei ermöglicht die geheimnisvolle und magische Aura des Schönen uns letztendlich keine konkrete Aussage, was diese Dinge schön macht.

Im rezeptiv künstlerischen Verständnis erhält das Schöne jedoch eine spezifische Bedeutung bei der Betrachtung und Beurteilung von Kunst. Diese ist geprägt von den kunstgeschichtlichen Entwicklungen des 18. Jahrhunderts. Das antike Schönheitsbild wurde hinterfragt und im Kontrast zu sich entwickelnden Strukturen der Rezeption von Kunst und ihren Werken neu definiert.

Mit der Herausbildung eines neuen Schönheitsbegriffs kristallisierte sich im Kontrast zum Schönen der Begriff des Erhabenen heraus. Gänzlich auf die Natur und ihre Erscheinungen begrenzt, wurde das Erhabene als Erfahrung des Übermächtigen und Existenziellen charakterisiert.

Besonders die Romantik nahm im Prozess einer sich neu entwickelnden Kunstauffassung das Thema des Erhabenen in ihr künstlerisches Schaffen auf. Denn das von Universalität und Subjektivität geprägte Weltbild der Romantiker bot die Basis für die Erfahrung und den künstlerischen Ausdruck des Erhabenen.

Verschiedentlich von den einzelnen Künstlern der romantischen Epoche interpretiert, soll im Folgenden das Erhabene in den Bildern von Caspar David Friedrich betrachtet werden.

Friedrich gilt als der bedeutendste Maler der deutschen Romantik. Seine Bilder weisen eine intensive Beschäftigung mit dem Begriff des Erhabenen in der Natur auf.

Die politischen Veränderungen in dem nicht gefestigten deutschen Staatenbund des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die Ideale und Werte der romantischen Gesinnung und eine tiefe Religiosität ließen Friedrich einen individuellen Stil der Landschaftsmalerei erschaffen.

# 1. Das neue Weltbild

## 1.1. *Deutscher Patriotismus unter Napoleon*

Mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert wird die absolutistische Herrschaft der Höfe durch national-freiheitliche Staaten langsam abgelöst. Die Französische Revolution von 1789 hat weitreichend politische und sozialrechtliche Konsequenzen für das gesamte Europa. Mit der Abschaffung des Absolutismus werden eine neue Verfassung, die Gleichheit vor dem Gesetz und die Volkssouveränität proklamiert. Frankreich repräsentierte das Bild einer politisch selbstbewussten Nation, in der ein aufgeklärtes Bürgertum sich von dem Fürstenstaat befreit hatte.

Auch die politische und soziale Ordnung des alten Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation gerät in eine tiefe Krise. Als loser, von starren Standesschranken bestimmter Staatenbund, fehlt jede zentrale Staatsgewalt, eine Hauptstadt, ein kulturelles Zentrum und ein politisches Nationalbewusstsein. Trotz intellektueller Tendenzen ist das Bürgertum nicht stark genug und die Französische Revolution bleibt fast ohne politische Auswirkungen. Erste spontane, antiabsolutistische Unruhen legen sich mit den veränderten Verhältnisse in Frankreich.

Denn Napoleon ließ sich 1804 zum Kaiser krönen. Mit ihm beginnt eine Schreckensherrschaft, die sich weit über die französischen Grenzen erstreckt und Europa in wenigen Jahren zu einem gigantischen Kriegsschauplatz machen sollte. In imperialistischen Bestrebungen führte Napoleon 1806 Krieg gegen Preußen und Österreich. Weite Teile des Deutschen Reiches wurden besetzt und mit dem Beschluss des Rheinbundes seine endgültige Auflösung besiegelt. Die Herrschaft Napoleons brachte einige Veränderungen für Bürger und Bauern mit sich und im Selbstverständnis einer bürgerlichen Gesellschaft begann die innere Umgestaltung der deutschen Länder. Die Sozialreformen erreichten eine erste Auflösung der Standesschranken. Das Edikt zur Bauernbefreiung (1807) sollte die Freiheit der Person, des Besitzes, des Berufes und der Rechtsgleichheit garantieren. Der Zunftzwang wurde aufgehoben und die Abgabe eines Drittels des Bauernlandes an den Gutsherren löste den Frondienst ab. Da jedoch zunächst keine politischen Rechte gewährt wurden, dienten die Reformen primär zur Errichtung einer zentralistischen Verwaltung.

Die von Napoleon geforderten Kriegsentschädigungen aus den Ländern und die Einquartierungen deutscher Männer für das französische Heer erzeugten dagegen weitere Verbitterung und einen regelrechten Franzosenhaß in Deutschland.

Unterschiedliche nationale Bewegungen, die ihre Basis im intellektuellen Bürgertum hatten, entstanden. Die Schriften von Fichte und Arndt bereiteten den Boden für ein neues Nationalbewusstsein. Nicht nur die Vertreibung der französischen Besatzung, sondern vor allem die Entmachtung der deutschen Fürsten und des feudal-absolutistische Systems wurde gefordert. Im Begriff eines freiheitlichen Nationalstaates waren sich alle politischen

Oppositionen und Bewegungen weitgehend einig. Die Volkssouveränität war das Ziel, auch wenn sie unterschiedlich verstanden wurde.

Auf seinem Feldzug gegen Russland erlitt Napoleon 1813 im russischen Winter viele militärische Verluste. Nach der dreitägigen Völkerschlacht bei Leipzig gegen Russland, Preußen und Österreich musste er sich bis hinter den Rhein zurückziehen. Der nationale Widerstand in ganz Europa und die Befreiungskriege erreichten 1814 endlich die Besetzung Frankreichs. Napoleon, zur Abdankung gezwungen, wurde nach Elba verbannt.

Nach dem Sieg über Napoleon sollte die Neuordnung Europas Frieden und Stabilität garantieren. Mit dem Wiener Kongreß 1814/15, an dem die Großmächte Russland, Großbritannien, Österreich und die Vertreter verschiedener Königreiche und Fürstentümer teilnahmen, erfolgte dann die Restauration eines Deutschen Bundes aus souveränen Einzelstaaten, der alle fortschrittlichen Gesetze und Reformen rückgängig machte.

Die liberalen und nationalen Ideen eines einheitlichen und freiheitlichen Nationalstaates wie Verfassung, Nationalvertretung und Pressefreiheit entpuppten sich als Gefährdung für den feudalen Fürstenstaat und wurden unterdrückt. Die Presse und Publizistik unterlag einer strengen Zensur, kritische Professoren verloren ihre Lehrstühle, verdächtige Studenten erhielten den Verweis von der Universität und so genannte „demagogische Umtriebe“ wurden polizeilich verfolgt.

Die wirtschaftlichen und sozialen Umwälzungen nach 1815 ziehen jedoch politische Reformbewegungen nach sich, die in der Revolution von 1848 gipfeln. In Folge eines wirtschaftlich gefestigten Staatenbundes durch die industrielle Revolution kommt es 1871 dann zur deutschen Reichsgründung.

## **1.2. Die Romantik**

Der Begriff der Romantik bezeichnet die Tendenzen der Philosophie, Musik, Literatur und bildenden Kunst des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Europa. In Abkehr vom Rationalismus der Aufklärung entwickelte sich mit der Romantik ein völlig neues Weltbild, das die Sehnsucht nach Harmonie zwischen dem Menschen und der Welt zum Ausdruck brachte. Eine Betonung des Gefühls und die Hinwendung zum Subjekt waren Konsequenzen der Verdrängung des wissenschaftlich-empirischen Weltbildes. Diese erste gesamteuropäische Kulturbewegung entwickelte den konträren Standpunkt zu Vernunft und Wissen und maß dem Individuellen und Subjektiven höchste Bedeutung bei.

Auf der Suche nach Befreiung des Subjektes aus den Fesseln der Konventionen fand der Mensch in der Natur seine seelische Entsprechung. Die Offenbarung der Göttlichkeit durch die elementare Natur wurde zum Gegenstand der Selbsterkenntnis. Über die historischen und politischen Verhältnisse enttäuscht, besann man sich auf das Volkstümliche und Nationale.

Schon im Zuge der Aufklärung und mit dem Glauben an das fortschrittlich industrielle Zeitalter vollzog sich ein Wandel in der Kunstauffassung. Das Interesse am religiösen Bild schwand und es kam zur Ablösung von statischen Kunstvorstellungen der Akademien.

Die Institution Kunst wurde zum Kontrastprogramm gegen die Vernunft der Aufklärung. Der nunmehr autonome Künstler konnte sich frei, völlig unabhängig von vorgegebenen Bildthemen entfalten. Das Bild als autonomes Kunstwerk wurde zum Träger von Gedanken und Inhalten. Traditionelle Bildinhalte und Normen weichen subjektiver Empfindung.

Eng an die romantische Literatur in Deutschland geknüpft und von England ausgehend, entwickelte sich in Deutschland zwischen 1790 und 1840 ein nationaler Charakter der Kunst, der im 17. und 18. Jahrhundert kaum ausgeprägt war.

Die romantische Kunst meint vor allem die Malerei, denn das von Farbe und Licht dominierte Medium ermöglichte die Gestaltung der romantischen Inhalte und Themen besonders gut.

Die Landschaftsmalerei, die der Klassizismus als zweitrangiges Genre betrachtete, wurde insbesondere in England und Deutschland zum bevorzugten Motiv. Freie Landschaftsdarstellungen verdrängten Ideallandschaften mit antiker und christlicher Staffage. Nicht mehr das genaue Ab- und Nachbilden der Natur, sondern das bei der Betrachtung der erhabenen Gebirgswelt oder des unendlichen Meeres empfundene Gefühl suchten die Maler einzufangen. Die neue Darstellungsdimension verzerrte die Perspektive zu einem undefinierbaren Raum des Unbegrenzten. Die rationale Ordnung der Zentralperspektive wurde gesprengt.

Auch die natürlichen Prozesse von Werden und Vergehen erhielten in der romantischen Malerei einen besonderen Stellenwert. Die Abfolge von Tages- und Jahreszeiten diente als Sinnbild des natürlichen Kreislaufs. Dieser wurde den Stimmungen und Zuständen des menschlichen Gemüts analog gesetzt. Die geschichtlichen Zeichen von Vergangenen symbolisierten in die Landschaft eingefügte Darstellungen von gotischen Domen, Klöstern und Burgen, Ruinen, Hünengräbern bevölkert mit Mönchen, Einsiedlern oder Rittern. Damit verdeutlichten die Romantiker ihre Auffassung von einem einheitlichen all umfassenden Ganzen. Die Kunst rückte somit als Vermittlerin zwischen Mensch und Natur in die Nähe der Religion. Die Romantiker sahen in ihr einen Weg zur Erkenntnis der Welt.

Der Wandel allen Lebens, die Vergänglichkeit stand im Zentrum der romantischen Weltanschauung. Deshalb existierte im architektonischen Sinn keine romantische Baukunst. Die in dieser Zeit entstandene Architektur griff auf die mittelalterliche Neugotik zurück und mischte diese mit klassizistischen Merkmalen und Elementen. Hingegen spielten Kultur- und Grabdenkmäler als Ausdruck patriotischer und gesellschaftlicher Solidarität eine erhebliche Rolle. Die aus dem Barock stammenden Monumente wurden aus ihrem landschaftlichen Konzept parkähnlicher Anlagen herausgelöst und von der Romantik in den Zusammenhang eines nationalen Gemeinns gestellt. Zahlreiche Entwürfe für Krieger- und Heldendenkmäler, aber auch Grabdenkmäler für Privatpersonen entstanden.

In sich vielschichtig verzweigt und mit polaren Aspekten belegt, ist die präzise Definition der Romantik jedoch äußerst schwierig. Sie fand in den einzelnen Ländern Europas

unterschiedliche Ausprägungen. Der offene, subjektive, unabgeschlossene und zukunftsweisende Charakter macht jedoch die weitreichende und umfangreiche Resonanz der Romantik deutlich. Mit optimistischer Aufbruchsstimmung suchten ihre Vertreter eine neue Heimat im modernen, politisch nicht gefestigten Europa. Die Vereinigung von Kunst, Philosophie, Religion und Psychologie wurde zum Ideal und zu einer Utopie eines neuen Zeitalters.

### **1.3. Einflüsse der Literatur**

Nicht nur in der bildenden Kunst, Philosophie und Musik, sondern vor allem in der Literatur schlug sich die romantische Gesinnung nieder. Sie bildet die theoretische Basis zur bewussten Reflexion über das Kunstschaffen und beeinflusste das Produzieren von Kunst folgender Epochen maßgeblich.

Das altfranzösische Wort „romanz“ (lingua romana) umschreibt die Dichtung in der romanischen Volkssprache. Sie stand im Gegensatz zum Latein der Gelehrten. Die Vers- und Prosaerzählungen über Ritter und ihre Abenteuer wurden erst als „Romanzen“ bezeichnet später nannte man sie nur noch „Roman“.

Mit Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801), der 1799 als erster von dem „Romantiker“ sprach, erhält die Romantik eine präzise Definition: „*Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.*“<sup>1</sup>

In Abgrenzung zur Klassik und aufklärerischem Gedankengut wollten romantische Literaten und Künstler eine neue, revolutionäre Kunst- und Weltanschauung schaffen. Sie stützte sich auf ein gefühlsbestimmtes Weltbild in Leben und Dichtung, das sich bereits mit der Empfindsamkeit durchgesetzt hatte.

Die theoretische Begründung der Romantik entwickelte sich mit den Vorlesungen und Schriften der Brüder *Schlegel*. Der frühromantische Kreis (Jenaer Romantik) um die Zeitschrift *Athenaeum* (1798-1800) publizierte philosophische Schriften und Literaturkritiken. Erste dichterische Werke wie Friedrich Schlegels „*Lucinde*“ und die Schlegel-Tieck Übersetzungen Shakespeares entstanden.

Die Hochromantik (Heidelberger Romantik 1805-1808) brachte eine Hinwendung zum Christentum, sowie die Wiederentdeckung des Mittelalters. Im Schmerz über die politische Zersplitterung und mit der Idee einer deutschen Nation besann man sich auf Volkstümliches und die Sprache und Literatur der gesamtdeutschen Wurzeln. Balladen, Märchen, Novellen, Volkslieder und volkstümliche Erzählungen gingen in die Literatur als Zeugnis dieser Periode ein. Im Namen des neuen „Volksgeist“ entstanden beispielsweise die Volksmärchen der Brüder Grimm.

Im Zentrum des Romantischen stand die von Friedrich Schlegel im Athenaeum definierte Universalpoesie. Sie sah die universelle Verschmelzung von Kunst und Leben vor. Die traditionellen Gattungen der Poesie sollten vereint und die Grenzen zwischen den einzelnen Künsten aufgehoben werden. Ihr Ziel war die Vermischung von Poesie und Prosa, Genialität und Kritik sowie Kunstpoesie und Naturpoesie. Eine gesteigert dichterische Einbildungskraft und Phantasietätigkeit sollte die Poetisierung des Lebens durch die Vereinigung von Geist und Natur, Endlichkeit und Unendlichkeit, Vergangenheit und Gegenwart gewährleisten. Diese freischöpferische Phantasie galt als Ausdruck der neuen Welt- und Kunstanschauung, für die der Romantiker als lebender Beweis gesehen wurde.

In der Vermischung von Poesie und philosophischer Reflexion war der Roman die Hauptgattung, die im traditionell hierarchischen System Drama, Lyrik, Roman als Trivilliteratur angesehen wurde. Diese Hierarchie wollten die Romantiker durchbrechen.

Mit der Rückbesinnung auf die eigenen Wurzeln hegten die Romantiker besonderes Interesse an alten Mythen und ursprünglichen Überlieferungen. Die mythischen Geschichten und Sagenstoffe eigneten sich wunderbar um die Poetisierung der Welt als Gegenbild der Wirklichkeitserfahrung zu schaffen. Denn die romantische Poesie versuchte ohne Bezug zu einer vorgegebenen Wirklichkeit eine eigene Wirklichkeit zu erzeugen.

Auf dieser Grundlage entstanden eine Reihe von Kunstmärchen. Sie ermöglichten die Aufhebung der alltäglichen Logik. So schafften Zeitverschiebungen, Metamorphosen, belebte Dingwelt, Sprachfähigkeit der Natur und Tiere und die Auflösung von Figurenidentitäten eine poetische Dimension. Das Reich der Wunder wurde mit dem Schaurig-gruseligen und Grausamen verbunden. In England setzte sich bis weit ins 19. Jahrhundert die Tradition des Schauerromans durch. In Frankreich machte das Buch der Madame Germaine des Staël (1766-1817) die deutsche Philosophie und Literatur bekannt.

#### **1.4. Vertreter der Romantik**

Caspar David Friedrich als selbstbestimmter Künstler des freien Kunstmarktes und Schöpfer einer eigentümlichen Landschaftsmalerei ist der bedeutendste Maler der Romantik in Deutschland. Neben Friedrich gehört Philipp Otto Runge (1777-1810) zu den wichtigsten Vertretern.

Als bildender Künstler und Literat zeichnete ihn vor allem ein ausgeprägtes kunsthistorisches Interesse aus. Seine naturphilosophisch theologischen Schriften sorgen für die kunsttheoretische Begründung der romantischen Malerei in

Deutschland. Von den Schriften des Mystikers Jacob Böhme (1575-1624) beeinflusst, sah er die Aufgabe der



**Philipp Otto Runge**  
Der Morgen, 1808, Öl auf  
Leinwand, 109 x 85,5 cm

Kunst darin, die Einheit von Gott und der Welt darzustellen.

Die 1802/03 entworfenen Radierungen und Zeichnungen zu den „Vier Tageszeiten“ verdeutlichen dies. Dieser Bilder-Zyklus, ähnlich wie wir ihn auch bei Friedrich finden, stellt die Jahreszeiten, die Lebensalter und die menschlichen Temperamente dar. Das Gemälde „Der kleine Morgen“ (1808), das Bestandteil des Zyklus werden sollte, vereinigt die an Ornamente erinnernden Figurendarstellungen inmitten der morgendlichen Landschaft zu einer christlich mythologischen Komposition. Sie gleicht eher einer gedanklichen Allegorie.<sup>2</sup>

Zu dem in Dresden ansässigen Kreis der norddeutschen Maler um Friedrich gehörten auch Ernst Friedrich Oehme (1797-1855) und Georg Friedrich Kersting (1785-1847).

Kersting, mit dem Friedrich Zeit seines Lebens in Kontakt blieb, malte vor allem herausragende Interieurs im romantischen Sinn. Sie zeigen meist stimmungsvolle Räume, die charakterlich auf die in ihnen dargestellte Figur verweisen. Das Bild „Caspar David Friedrich in seinem Atelier“ (1811) dokumentiert die abgeschiedene, nach dem Vorbild der Natur ausgerichtete Arbeitsweise des Malers.

Der während seiner Zeit an der Dresdner Akademie an dem norwegischen Maler Johan Christian Clausen Dahl (1788-1857) orientierte Oehme, war von den Werken Friedrichs besonders beeindruckt. Nach dem Vorbild von Friedrichs „Abtei im Eichenwald“ schuf er 1821 den „Dom im Winter“. Seit den Dreißiger Jahren löst er sich jedoch von Friedrich und wandte sich dem romantischen Realismus zu.

Carl Gustav Carus (1789-1869), Arzt, Naturphilosoph und Maler, war eng mit Friedrich befreundet. Der rege Austausch über romantisches Gedankengut und malerische Gestaltungsprinzipien wird aus Carus „Briefen über die Landschaftsmalerei“ deutlich. In seinen poetischen Landschaften von Wald- und Mondscheinansichten erinnern die Gestaltungsprinzipien an Friedrichs Bilder wie beispielsweise bei der „Mondnacht bei Rügen“ (1819). Zudem bewunderte er Goethe (1749-1832) und brachte in dem Bild „Das Goethe-Denkmal“ von 1832 die Verehrung und die romantische Erhebung des Dichters in das Allerheiligste zum Ausdruck. Carus Malerei ist jedoch von einer eher naturwissenschaftlichen Landschaftsauffassung geprägt.

Die Nazarener, eine Gruppe deutscher Maler, die auf das Vorbild von Dürer (1471-1528) und den italienischen Maler Perugino (um 1445-1523) zurückgriffen, verstanden sich selbst als der katholische Zweig der romantischen Malerei.

Um Friedrich Overbeck (1789-1869) versammelten sich Franz Pfaff (1788-1812), Peter von Cornelius (1783-1867), Wilhelm von Schadow (1788-1862), Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) und Friedrich Olivier (1791-1859). In einem an dem mittelalterlichen Ständestaat orientierten Patriotismus wollten sie die Wandmalerei zu einer neuen großen Nationalkunst erheben. Die Themen der Bilder stützten sich auf biblische und symbolische Geschichten und Sagenstoffe und erreichten im Vergleich zu den romantischen Strömungen in Deutschland für einige Jahrzehnte internationale Aufmerksamkeit.

Im England des 18. Jahrhunderts entwickelten sich in Literatur und Kunst vorwiegend kreative und phantasievolle Gegenkräfte zum industriellen Fortschritt. Die Darstellung gigantisch

wirkender Industrieanlagen und der Technik als schaurig phantastischer Fortschritt waren die bildnerischen Reaktionen der Künstler.

Der aus der Schweiz stammende Theologe, Dichter und Maler Johann Füssli (1741-1825) beschäftigte sich mit der Darstellung literarischer Vorlagen. Er illustrierte Dante und Shakespeare, das Nibelungenlied („Kriemhilde sieht im Traum den toten Siegfried“ 1805) und Fouquès Märchen „Undine“ (1811). Mit „Der Nachtmahr“, in dem das Unbewusste und Unkontrollierbare dargestellt wird, erreichte Füssli seine internationale Popularität. Die grenzenlose aber auch abgründige Phantasie und das Unwirkliche und Unheimliche wurde zum Thema seiner Bilder.

John Constable (1776-1837) malte seine Landschaftsdarstellungen direkt und unmittelbar in der Natur, gegenüber langwieriger Atelierarbeit erschienen seine Bilder frisch und überraschend farbig. Imposante Bauwerke, das arbeitende Landvolk und Naturerscheinungen wie Gewitter und Regenbogen scheinen darin miteinander zu verschmelzen.

William Turner (1775-1851) beschäftigte sich dagegen in seinen Stadt- und Landschaftsbildern vorwiegend mit Darstellungen der zeitlichen Abfolgen von Geschehnissen und Dynamik.

In Studien und Skizzen der Bewegung löste er Gegenständliches in Licht- und Farbeinheiten auf, die dem Betrachter so den Anschein von Dynamik und Bewegung vermitteln sollten. Die Gegenpole Licht und Dunkel setzte er analog zu dem natürlichen Vorgang von Werden und Vergehen.

In Frankreich entwickelten sich romantische Tendenzen erst nach 1800 in der kritischen Betrachtung Napoleons. Mit der Salon-Ausstellung 1827 konnte sich die Romantik gegenüber dem Klassizismus endgültig durchsetzen.

Während Théodore Géricault (1791-1824) mit seinem berühmten Bild „Das Floß der Medusa“ (1819) stilistisch schwer einzuordnen ist, wird Eugène Delacroix (1798-1863) als der geniale Romantiker bezeichnet. Seine Malerei hatte noch Auswirkungen auf die Maler des Impressionismus. In seinem „Journal“ dokumentierte er sein privates und künstlerisches Leben und machte damit auch Überlegungen zu Farbe und Komposition zugänglich. Auch beschäftigt er sich malerisch mit klassischen Stoffen der Romantik bei Dante, Shakespeare, Byron und Scott.

### **1.5. Ästhetisch-philosophische Tendenzen: das Erhabene**

In der Mitte des 18. Jahrhunderts verloren die sachlichen Aspekte der Aufklärung ihre starke Bedeutung. In den Vordergrund traten das Subjekt und die Freiheit des Einzelnen. Die Entdeckung der autonomen Kunst führte zur Entstehung der Ästhetik als philosophische Disziplin. Und mit der Reflexion über den Begriff der Kunst wurden das einzelne Kunstwerk und der Künstler vernachlässigt. Die Herausbildung des subjektiven Geschmacksurteils zur allgemeinen Bewertung von Kunst zog eine ästhetische Analyse der sinnlichen

Wahrnehmungsstrukturen nach sich. Das bis ins 18. Jahrhundert dominierende antike Idealbild der Schönheit wurde kritisch untersucht und es entwickelte sich eine neue Kunstauffassung, die im Kontrast zum Schönen die Idee des Erhabenen und Sublimen evozierte. Verschiedentlich definiert und interpretiert ist das Erhabene zu einem der traditionsreichsten und wichtigsten Begriffe der Ästhetik geworden.

Der Begriff geht auf das Traktat „Vom Erhabenen und Schönen“ des griechischen Denkers Longinus aus dem 1. Jahrhundert nach Christus zurück. Longinus, der sich vor allem mit Poetik und Rhetorik beschäftigte, definierte das Erhabene anhand von überwältigenden Naturgewalten. Sie seien Ausdruck eines mächtigen Geistes, der im Gemüt des Menschen heftige Ekstasen entfesseln könne.<sup>3</sup>

Das 1739 in England veröffentlichte Traktat wurde Grundlage heißer Diskussionen in den intellektuellen Zirkeln Londons. Mit Edmund Burkes (1729-1797) Abhandlung „A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful“ von 1757 erhielt der Begriff des Erhabenen dann eine ästhetisch-theoretische Dimension.

Nach Burke beruht die Erkenntnis der Dinge auf den menschlichen Sinneswahrnehmungen und Empfindungen. Die Gleichheit der Sinne ermögliche es den Menschen demnach ein allgemeines Geschmacksurteil zu fällen. Die Schönheit, die kein Produkt der Vernunft sei, habe eine sinnliche Qualität, die im Betrachter Zuneigung hervorrufe. Als schön bezeichnet Burke alles, was glatt, sanft, klein, zart und in reinen und hellen Farben auftritt.

Das Erhabene erscheine dagegen immer majestätisch, weitläufig und endlos. Die Betrachtung von düsteren Wäldern, mächtigen Gebirgswelten und dem unendlichen Meer sowie natürliche Szenerien, die trübe und düster anmuten, könnten Empfindungen wie Ehrfurcht, aber auch, in höchster Wirkung des Erhabenen, Angst, Erschauern, Erregung von Schmerz oder Gefahr auslösen.

Diese emotionalen Reaktionen überwinden die Vernunft und *„in diesem Falle ist das Gemüt so ausschließlich von einem Objekt erfüllt, dass es weder irgendeinem anderen den Zutritt gewähren noch auch in folgerichtiger Weise über jenes, das ihn beschäftigt, rasonieren kann.“*<sup>4</sup> Die Eingrenzung und letztlich die Erkenntnis des Erhabenen mittels der Vernunft erscheint also nach Burke nicht möglich. Das Erhabene könne nur mit der sinnlichen Leidenschaft gefühlt werden.

Mit dieser sensualistischen Ästhetik schuf Burke die theoretische Basis für eine an Empfindungen und Leidenschaften orientierte Kunstproduktion in Europa. Er lieferte damit eine philosophisch psychologische Begründung für die durch die Natur hervorgerufenen erhabenen Empfindungen.

Die „Beobachtungen über das Schöne und Erhabene“ (1763) und die 1790 veröffentlichte „Kritik der Urteilskraft“ des Philosophen Immanuel Kant (1724-1804) verliehen dem Begriffspaar Schönes und Erhabenes in der philosophischen Ästhetik eine moralische Dimension, die eng mit dem Subjekt verknüpft ist.

Für Kant kann das Geschmacksurteil nur rein subjektiv und frei von Begehren und Befriedigung sein. Der betrachtete Gegenstand rufe ein „interesseloses Wohlgefallen“ im Subjekt hervor, welches diesen als schön erkenne. Während Kant zwischen dem Angenehmen und Guten unterscheidet, die bestimmbar und zweckmäßig sind und kein wirkliches

Geschmacksurteil im kantischen Sinn zulassen, sei die Schönheit unbestimmbar und entziehe sich der begrifflichen Festlegung: „Das Schöne ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt“.<sup>5</sup> Das ästhetische Geschmacksurteil hängt also laut Kant nicht vom Objekt ab, sondern ergibt sich dann, wenn das Subjekt im Zustand eines „interesselosen Wohlgefallens“ die Dinge wirklich erkennt.

Im Gegensatz zum Schönen, das sich auf die Form und Begrenzung der Gegenstände beziehe, sei das Erhabene nur in der Unbegrenztheit der Natur auszumachen.

Kant gliedert den Begriff des Erhabenen in zwei Kategorien: das mathematisch Erhabene und das dynamisch Erhabene. Während das mathematisch Erhabene konstanten Erscheinungen in der Natur wie das Meer, die Wüste oder geographisch unendlichen Ausdehnungen zugeordnet wird und das Gefühl der Überforderung auslöst, meint das dynamisch Erhabene die Kraft und Macht der Natur. Tobende Stürme und Gewitter könnten Gefühle der Bedrohung und Verzweiflung auslösen.

Im Sinne von Kants Ästhetik existiert demnach keine erhabene Landschaft, denn die Empfindung der Erhabenheit gründe sich auf das Bewusstsein des einzelnen Subjektes. Das unermesslich Erhabene sei für das Subjekt in der Sinnenwelt nicht mehr wahrnehmbar. Das sinnliche Defizit werde durch die Einbildungskraft und die Vernunft ausgeglichen. Werden beide jedoch von der Erfahrung des Erhabenen überwältigt, scheitere die Wahrnehmung des Unendlichen.

Die Erfahrung des Erhabenen erfordere jedoch eine durch die Kultur vorbereitete Empfänglichkeit, eine „Anlage zum Gefühl für Ideen“.<sup>6</sup> Nur der kultivierte Mensch erfahre in der Betrachtung des Erhabenen nicht die Übermacht der Natur, sondern reflektiere die eigene Existenz gegenüber der göttlichen Schöpfung. In dieser Reflexion werde der Mensch zur geläuterten, sublimen Persönlichkeit.

Kant hat mit seiner Theorie in der „Kritik der Urteilskraft“ den Grundstein für eine neue Ästhetik gelegt. Zusammen mit der schon 1781 erschienenen „Kritik der reinen Vernunft“ und dem Werk „Kritik der Praktischen Vernunft“ (1788) wurde der erkenntnistheoretische Ansatz der Aufklärung und die Hinwendung zum Subjekt vollendet und überwunden.

## **2. Caspar David Friedrich und das Erhabene**

### **2.1. Caspar David Friedrich – Landschaftsmaler**

Mit Caspar David Friedrich erreichte die deutsche Romantik wohl ihren Höhepunkt, denn als Repräsentant des freien Künstlertums verkörperte er in seinem umfangreichen Werk nicht nur romantische Ideale, sondern schuf dabei einen völlig neuen Stil der Landschaftsmalerei.

Als sechstes von zehn Kindern am 5. September 1774 in Greifswald geboren, wuchs er in puritanisch kleinbürgerlichen Verhältnissen auf. Sein Vater Adolf Gottlieb Friedrich

(1734-1809) war Lichtgießer und Seifensieder und betrieb ein kleines Geschäft in Greifswald. Der frühe Tod seiner Mutter Sophie Dorothea, geb. Bechlin (1747-1781), und der tragische Unfall seines Bruders Johann Christoffer, der ihn beim Schlittschuhlaufen retten wollte und dabei ertrank, überschatteten Friedrichs Kindheit und Jugend. Der eher schwermütige, verschlossene und melancholische Charakter Friedrichs wird deshalb auch oft auf diese frühen Erlebnisse zurückgeführt.

Ein erstes malerisches und künstlerisches Interesse entwickelte er im Unterricht bei dem Universitätszeichenlehrer Johann Gottfried Quistorp (1755-1835), an dem er ab 1790 teilnahm. Neben dem Anfertigen von Baurissen und Architekturzeichnungen lernte er dort das Zeichnen nach Modellen und der Natur. Quistorp vermittelte ihm auch den spezifischen Blick auf die Landschaft, der sich in Friedrichs künstlerischem Schaffen später statisch manifestieren sollte. Kontakte zu dem Dichter, Theologen und Pastor Gotthard Ludwig Kosegarten (1758-1818), der die Auffassung vertrat, dass das subjektive Erlebnis der Natur zu einer unmittelbaren Gotteserfahrung führt, konfrontierten Friedrich schon früh mit der empfindsamen Kultur.

Die künstlerische, kulturelle und geistige Provinz Greifswalds bot Friedrich jedoch nur wenig Kunstwerke zum Studium. Auch die umfangreiche Sammlung von Gemälden, Zeichnungen, Stichen und Büchern, die Quistorp besaß, erschöpfte sich bald.

Deshalb begann Friedrich 1794 sein Studium an der angesehenen Kunstakademie in Kopenhagen. Die liberale Atmosphäre und das kulturelle Leben in Kopenhagen bildeten einen Mittelpunkt der frühen Romantik in Europa.

Unter dem Einfluss des Historienmalers Nikolai Abraham Abildgaard (1743-1809) und dem Landschaftsmaler Christian August Lorentzen (1749-1828) wurde er dort mit großer Architektur und Kunst und bedeutenden Kunstsammlungen, in denen die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts dominierten, konfrontiert. Die dänischen Landschaften des Malers Jens Juel (1745-1802) führten ihm in intensiver Naturbetrachtung eine übersichtliche Raumordnung und stimmungsvolle Effekte vor Augen, die ihn sicherlich stark beeinflusst haben.

Während der Kopenhagener Zeit entstanden Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen und Skizzen, die sehr unterschiedlich sind und wie eine Suche nach dem eigenen Stil anmuten. Neben Kopien bekannter Motive und Vorlagen, fertigte Friedrich auch kolorierte Blätter mit Experimenten der farblichen Abstufung und selbständige Naturbeobachtungen an. Frühe sentimentale Landschaftszeichnungen entstanden.

Schon während des Studiums deutet sich der eigenwillige und individuelle Charakter Friedrichs an, der sich gegen Autorität, Regeln und Traditionen richtete:

*„Nicht alles lässt sich lehren, nicht alles erlernen und durch bloßes totes Einüben erlangen; denn was eigentlich rein geistiger Natur in der Kunst genannt werden kann, liegt über die Schranken des Handwerks hinaus. Darum ihr Lehrer der Kunst, die euch dünket so viel mit eurem Wissen und Können, hütet euch sehr, dass ihr nicht einem jeden tyrannisch aufbürdet eure Lehren und Regeln; denn dadurch könnt ihr leicht zerknicken die zarten Blumen, zerstören den Tempel der Eigentümlichkeit, ohne den der Mensch nichts Großes vermag.“<sup>7</sup>* Diese sehr viel später in seinen

kunsttheoretischen Notizen geäußerten Gedanken charakterisieren einen neuen romantischen Freiheitsbegriff im Sinne der Revolution. Es ist die Forderung nach Anerkennung der individuellen Entwicklung des Subjektes mit seinen Freiheiten.

Im Frühjahr 1798 kehrte Friedrich nach Greifswald zurück. Dort entstanden einige Bildnisse, die in ihrer Technik von der Kopenhagener Schule beeinflusst sind. Sie zeugen von präziser Naturbeobachtung und klarem Erfassen der charakteristischen Züge.

Friedrich übersiedelt wenig später nach Dresden, denn sein Interesse galt dem reichhaltigen Kunst- und Kulturleben, das sich in der Hof- und Beamtenstadt abspielte. Die dort ansässige berühmte Gemäldegalerie und die traditionsreiche Dresdener Landschaftsakademie mit den Hauptmeistern Johann Philipp Veith (1768-1837), Adrian Zingg (1734-1816) und Johann Christian Klengel (1751-1824) boten Friedrich vielfältig neue Impulse für seine Malerei.

Die landschaftlich schön gelegene Stadt war seit dem Ende des 15. Jahrhunderts von einem prunkvollen Hofleben geprägt. Durch die wachsend ökonomisch fortschrittliche Situation des Landes Sachsen in Bergbau und Textilindustrie hatte sich auch die Bautätigkeit erhöht. Prachtige Barockbauten, der Zwinger, die Hofkirche und zahlreiche Palais waren errichtet worden. Mit einem weitreichenden Ruf als Zentrum der Künste wurde Dresden zum Anziehungspunkt für viele Künstler und Wissenschaftler. Die malerische Landschaft und die sentimental gestalteten Landschaftsgärten stellten ein reichhaltiges Motivspektrum für Ansichtenstecher sowie Landschafts- und Vedutenmaler dar.

Friedrich machte hier Studien der Natur und strebte ganz im Gegensatz zu den jungen Malern seiner Zeit, die von der italienischen Landschaft und Kunst beeinflusst waren, eine heimatlich verbundene, nationale Landschaftskunst an. Die naturnahe Darstellung war ihm dabei besonders wichtig. Er schulte sie im Zeichnen von Landschaftsausschnitten, Pflanzen, Bäumen, Felsen und Gebäuden aller Art und sie wuchsen zu einem umfangreichen Repertoire an, auf das er bei seinen späteren Kompositionen immer wieder zurückgreifen konnte. Naturtreue hatte für Friedrich und die anderen Vertreter der Romantik eine religiöse Qualität, weil sie als Repräsentation Gottes verstanden wurde. Gott offenbare sich in der Natur, die Kunst übernehme dabei die Rolle des Mittlers zwischen Gott und den Menschen.

Dieser Gedanke verfestigt sich während seiner Reise 1801/1802 von Dresden über Greifswald nach Rügen. In Greifswald hörte er Vorlesungen des schwedischen Dichters und Philosophen Thomas Thorhild (1759-1808). Als Vertreter des Pantheismus sah dieser Gott in allen Teilen der Natur, die voneinander nicht trennbar sind und sich gegenseitig, durchdrungen von All-Leben, All-Vernunft, Gefühl, Harmonie und Kraft, im Gleichgewicht halten. In der Kunst bevorzugte Thorhild die Echtheit und Ehrlichkeit. Diesem Grundsatz folgte Friedrich und fand beim Malen der rügischen Landschaft seine eigene Darstellungsweise.

Neben den Werken der gotischen Baukunst, vertiefte er sich dort vor allem in die Steilküsten, steinigen Strände, die ruhige oder bewegte See und die Stimmungen der auf- und untergehenden Sonne. Es gelang ihm das Charakteristische der Insel einzufangen. Die Skizzen wurden später als Sepien oder Federzeichnungen gestaltet. Nun als Maler von Rügen bekannt, fand Friedrich Käufer für seine Bilder in Dresden und in Pommern, was sein Selbstbewusstsein wesentlich stärkte. Bereits seit 1799 konnte er seine Werke auf Dresdener

Kunstaussstellungen präsentieren und erhielt positive Kritiken und Rezensionen in den künstlerisch bedeutenden Zeitschriften.

Auch der Maler Philipp Otto Runge (1777-1810), der ebenfalls an der Kopenhagener Akademie studiert hatte, kaufte einige von Friedrichs Bildern. Zwischen beiden entwickelte sich keine enge Freundschaft, gab es jedoch eine künstlerische Parallele: Beide wollten etwas Neues in der Malerei ausdrücken, völlig unabhängig von traditionellen christlich – kirchlichen Bildinhalten. Während Friedrich den Weg über die Landschaft einschlug, gestaltete Runge gedanklich zu entschlüsselnde Allegorien. Die von Runge entwickelte Tageszeitenfolge in Stichen übernahm Friedrich jedoch und machte sie später zu einem bedeutenden Bestandteil seines Opus. Durch Runge lernte Friedrich Ludwig Tieck (1773-1853) und seine frühromantische Weltanschauung kennen. Weitere Kontakte zur ersten romantischen Schule oder die Lektüre romantischer Werke erwähnt Friedrich in seinen Briefen und Bekenntnissen jedoch nicht.

Durch den Dresdener Historienmaler Gerhard von Kügelgen (1772-1820), mit dem ihn eine langjährige Freundschaft verband, konnte Friedrich neue Kontakte knüpfen. In seinem Haus verkehrten der Historienmaler Ferdinand Hartmann (1774-1984) und der Philosoph und Naturforscher Gotthilf Heinrich Schubert (1780-1860). Seine Naturphilosophie von der wechselseitigen Entsprechung von Geist und Natur sowie Seele und Leib haben Friedrichs künstlerisches Weltbild wesentlich bereichert.

Der in Kügelgens Haus verkehrende Jurist Christian Gottfried Körner (1756-1831), Vertrauter Schillers, stand als informierter und vielseitig interessierter Mann mit vielen wissenschaftlichen und literarischen Berühmtheiten in Verbindung. Auch er vermittelte

Friedrich neben geistigen und künstlerischen Anregungen, Kontakte zu Kunstliebhabern oder -händlern. So wurden Friedrichs finanzielle Verhältnisse gebessert, blieb er jedoch Zeit seines Lebens immer in wirtschaftlicher Not.



**Tetschener Altar**  
**(Das Kreuz im Gebirge)**  
1807/08, Öl auf Leinwand,  
115 x 110,5 cm

1807 unternahm Friedrich eine Reise nach Nordböhmen und die Naturerlebnisse in den Bergen drängten ihn zur Darstellung in Farbe. Die Variationen in Stimmung und Atmosphäre ließen sich damit wesentlich besser darstellen als nur in Sepia. Die Empfindungen und Gefühle fanden in den farblichen Landschaften ihren gesteigerten Ausdruck.

Nachdem Friedrich schon 1807 Das „Hünengrab im Schnee“ und den „Ausblick in das Elbtal“ in Öl gemalt hatte, gelang ihm mit dem „Kreuz im Gebirge. Tetschener Altar“ (1808) der Durchbruch in der Öltechnik.

Ursprünglich malte er das religiös anmutende Gemälde zu Ehren des Königs von Schweden Gustav IV. Adolf, der als Landsherr von Greifswald napoleonfeindlich und ebenfalls tief religiös war. Als dieser jedoch politisch an Bedeutung

verlor, nahm Friedrich das Angebot des Grafen Franz Anton von Thun-Hohenstein an. Dieser wünschte sich ein Altarblatt für die Hauskapelle seines Schlosses Tetschen.

Das Bild löste heftige Kritiken und Polemiken in der Öffentlichkeit aus und machte Friedrich mit einem Schlag zum einflussreichsten und umstrittensten Maler der neuen Generation.

Der dem Klassizismus nahe stehende Kunstkritiker Friedrich W. Basil von Ramdohr sah es als „[...]wahre Anmaßung, wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen will“.<sup>8</sup> Natürlich erkannte er den revolutionären Ansatz zu neuer Landschaftsmalerei in Friedrichs Bild. Gemessen an rationalen Regeln der antiken Kunst sah Ramdohr im „Kreuz im Gebirge“ nicht nur jeglichen Verzicht auf Tiefenperspektive und einen szenenartigen Ausschnitt, der nicht mehr in Vorder-, Mittel- und Hintergrund geteilt war, sondern vor allem den Ausdruck der romantischen Kultur. Das wie eine Ikone gerahmte Landschaftsbild mit christlich symbolischer Szenerie sollte dem Betrachter die durch die emotional aufgeladene Landschaft ausgelöste religiöse Empfindung der Natur vermitteln. Vor allem aber ist es die religiöse Vision einer neuen Zeit der menschlichen Hoffnung auf Erlösung.

Mit dem „Mönch am Meer“, das er 1810 auf der Berliner Akademieausstellung präsentierte, erlebte Friedrich seinen bis dahin größten Erfolg. Nachdem es von dem preußischen Kronprinz gekauft wurde, ernannte man Friedrich zum auswärtigen Mitglied der Berliner Akademie.

Im Gegensatz zur religiösen Allegorie des „Kreuz im Gebirge“ scheint hier die Figur des Mönchs aus dem christlich-kirchlichen Kontext gelöst zu sein. Er ist als Subjekt ohne Attribute des Glaubens zu verstehen. Das Thema ist die Unbegrenztheit und Unendlichkeit des Universums. Der Mensch als einzige Staffage steht den Naturgewalten mit einem heimatlosen melancholischen Lebensgefühl gegenüber. Wieder gestaltete Friedrich die Landschaft nicht gemäß traditioneller Normen. Die parallelen Raumzonen von Himmel, Meer und Strand erzeugen ein neues Raumerlebnis der Weite und Einsamkeit.

Neben Landschaftsbildern, die sublimale Empfindungen transportieren sollten, malte Friedrich auch patriotische Bilder. Diese entstanden in der Auseinandersetzung mit den politischen Geschehnissen der Zeit.

Anstöße und Impulse für sein Schaffen erhielt der Maler in dem Kreis vaterländisch Gleichgesinnter, dem neben Heinrich von Kleist, der Maler Friedrich Kersting, der Philosoph Adam Müller, Ferdinand Hartmann sowie die preußischen Offiziere Ernst von Püffel und Johann Jakob Otto August Rühle von Lilienstern angehörten.

Die von den Mitgliedern in Friedrichs Atelier diskutierte Unterdrückung Deutschlands durch Napoleons Herrschaft führte zu einer allgemein praktizierten Rückbesinnung auf die germanische Vorzeit. Der Cheruskerfürst Hermann wurde in Dichtung und Malerei zum Symbol nationaler Identität. Kleist verwendete dieses Bild in seiner „Hermannsschlacht“ von



**Der Mönch am Meer**  
1809/10, Öl auf Leinwand,  
110 x 171,5 cm

1809. Friedrichs Heldengrabbilder und „das Grab des Arminius“(1813/1814) drücken ebenfalls den Wunsch nach politischer Veränderung aus. „Der Chasseur im Walde“ von 1813/14 spielt auf den Untergang der Franzosen an.

Die Bilder dieser Zeit versinnbildlichen in Bezug zur Natur die geschichtlichen und politischen Zusammenhänge. Sie sind geprägt von patriotischen Gefühlen, von der politischen Aussichtslosigkeit und der Erschütterung des Menschen ohne Glauben. Nur die Verbindung von Politik und Religion schafften nach Friedrichs Auffassung einen neuen zukunftssträchtigen Staat.

Die patriotischen Bilder wurden 1814, nachdem Dresden von den Franzosen befreit worden war, auf der Ausstellung patriotischer Kunst gezeigt und Friedrichs Popularität stieg. Vor allem weil das Publikum seine patriotische Begeisterung spürte, „ [...]kauften viele seine Bilder...weil sie, vornehmlich während der Freiheitskriege, eine eigene, ich möchte sagen politisch prophetische Deutung darin suchten und fanden. Hinweise auf eine allmächtige unsichtbare Hand, die in die verworrenen Geschehnisse der Menschen und die Befreiung Deutschlands vom Druck des fremden Joches eingreift.“<sup>9</sup> So beschreibt der norwegische Landschaftsmaler Johan Christian Claussen Dahl (1788-1857) Friedrichs euphorische Wirkung auf das Publikum.

Während sich Friedrich zur Zeit der kriegerischen Auseinandersetzung in ein stilles Fischerdorf zurückgezogen hatte, ging er 1815 für kurze Zeit nach Greifswald und weilte dann wieder in Dresden. Die Befreiungskriege hatten ihn zu patriotischen Denkmalsentwürfen inspiriert, welche im architektonisch gesellschaftlichen Kontext den nationalen Gedanken verkörperten. Friedrich wurde zum Mitglied der Dresdener Kunstakademie ernannt, eine Professur blieb ihm jedoch versagt.

Im Januar 1818 heiratete er die neunzehn Jahre jüngere Christiane Caroline Bommer und unternahm mit ihr die Hochzeitsreise nach Greiswald und Neubrandenburg um Verwandte zu besuchen. Auf der Reise entstand das Gemälde „Kreidefelsen aus Rügen“. Die Geburt der Tochter Emma ein Jahr später erzwang einen Umzug in das Haus an der Elbe.

Friedrichs Malerei ist in den folgenden Jahren vorrangig von Natur- und Landschaftsdarstellungen bestimmt. Die ursprüngliche Natur ist Gegenstand seiner



**Meer mit aufgehender Sonne**  
um 1826, Sepia, 18,7 x 26,5 cm

Darstellungen. Die zur Nutzung bebaute Natur taucht nur hin und wieder als Kontrast auf. Der Mensch wird meist als kontemplativer Teil der Natur und mit ihr im Einklang befindlich dargestellt. Einige Bilder zeigen arbeitende Menschen beispielsweise auf Hafen- und Schifffahrtsbildern oder Szenen der Landwirtschaft. Diese sind jedoch meist klein im Mittel- oder Vordergrund der Bilder. Viele Seestücke und Strandbilder entstanden.

Einen besonderen Teil seines Opus stellen die Zyklus-Bilder dar. In der Tradition antiker und mittelalterlicher Jahreszeitendarstellung nahm die Romantik die Einteilung der Natur in Prozesse und

Vorgänge auf, sah jedoch alles dem gleichen Prinzip unterworfen: der Mensch, die Menschheitsgeschichte, die Kultur, die Natur und letztendlich das Universum als Ganzes.

Es ist ein Prozess von Werden und Vergehen. Friedrich thematisiert dies in seinem Sepia-Zyklus von 1826. Natur und menschliches Leben sind in dem siebenteiligen Zyklus aufeinander bezogen. Die Phasen eines einzelnen Menschenpaares ordnet Friedrich dem



**Frühling,**  
um 1826, Sepia, 19,1 x 27,3 cm



**Sommer**  
um 1826, Sepia, 19 x 27,1 cm

Tages- und Jahreszeitenrhythmus zu, denen auch die Natur mit ihren Formen angepasst ist. Das Frühlingsbild mit den beiden Kindern weist in der Mitte zwei Bäume auf, die aus einer Wurzel zu wachsen scheinen.

Im Sommerbild malte Friedrich zwei verschiedene Bäume, die wie das Paar noch nah beieinander stehen.

Das Herbstbild zeigt indessen das Auseinanderstreben von Mann und Frau, die Tannen sind links, die Eichen stehen rechts. Im Bild „Winter“ dominiert die Vorstellung von Tod und Vergänglichkeit. Die Bilder „Schöpfung“, „Höhlenbild mit Skelettpaar“ und „Engel in Anbetung“ ergänzen die Lebensphasendarstellung im universellen Sinn.<sup>10</sup> Neben Zyklendarstellungen, die sich durch das gesamte Werk Friedrichs ziehen, malte er auch Bilder die sich paarweise aufeinander beziehen. („Der Mönch am Meer“, „Abtei im Eichwald“).

Die Familie Friedrich bekam 1823 mit der Geburt der Tochter Agnes Adelheid Zuwachs. Ein Jahr später folgte der Sohn Gustav Adolf. Die Ernennung zum außerordentlichen Professor an der Dresdener Kunstakademie ohne Lehrverpflichtung sicherte den knapp bemessenen Unterhalt der Familie. 1824/25 erlitt Friedrich eine gesundheitliche Krise und erholte sich während einer Kur auf Rügen. Trotzdem er eine lange Arbeitspause eingelegt hatte, ließ ihn die Krankheit Zeit seines Lebens nicht mehr los. Sein langjähriger Malerfreund Carus beurteilte vor allem Friedrichs psychischen Zustand als latent gefährdet. Denn Friedrich war ein grüblerischer und überempfindlich sensibler Mensch. Die Erkenntnis, dass seine Hoffnung auf nationale und religiöse Erneuerung in Folge der politischen Entwicklungen gescheitert war und seine Ideale, Vorbilder und Überzeugungen verschmährt wurden, führte zu einer verschlossenen, melancholischen Lebenshaltung, die von schweren Depressionen begleitet wurde. Außerdem litt er unter Verfolgungswahn.



**Herbst**  
um 1826, Sepia, 19,1 x 27, 5 cm

Die ohnehin wirtschaftlich schwierige Lage verschlechterte sich als Friedrich 1835 einen Schlaganfall erlitt, der ihn rechtsseitig lähmt. Nach weiteren Kurbesuchen und dem Versuch wieder zu malen, lähmte ihn ein zweiter Schlaganfall und er starb in geistiger Umnachtung am 7. Mai 1840.



**Winter**  
um 1826, Sepia, 19,2 x 27,5 cm

## **2.2. Das Erhabene in den Bildern Friedrichs**

Die semantische Vielschichtigkeit der klaren und harmonischen Malerei Friedrichs offenbart sich in zwei Themen, die das gesamte malerische Opus bestimmen: die Natur und der Mensch. In den typischen Motiven der Landschaftsmalerei synthetisiert Friedrich beide Komponenten. Er integriert den Menschen in die landschaftlichen Darstellungen von rohen Gebirgswelten, dem unendlichen Meer, geheimnisvollen Wäldern und stimmungsvollen Sonnenauf- und Untergängen.

Im Spiel der landschaftlichen Elemente treten die Naturerscheinungen in spezifische Relationen zueinander. In der Ferne erscheinende hohe Berge erheben sich gegen detailliert im Vordergrund dargestellte Bäume und Pflanzen. In zahlreichen Bildern drängt die grenzenlose Fläche des bewegten Himmels schmale Küstenstreifen oder bewaldete Wiesen in den Vordergrund.

Friedrich erzeugt durch das Verhältnis von Ferne und Nähe mehrere Raumschichten, so dass auf bildnerisch-kompositorischer Ebene der Eindruck von Raumtiefe entsteht. Gleichwohl suggeriert das Ferne-Nähe Verhältnis die Empfindung von Freiheit und Eingeschlossenheit.

Die Tiefenwirkung des Raumes wird durch die Farbwahl unterstützt. Die Landschaftsbilder weisen erdig satte Braun- und Grüntöne auf, die den Raum begrenzen. Der Himmel changiert zwischen einem hellen, klaren und je nach Landschaftsmotiv, mit Wolken bedeckten dunkleren Blau. In Kombination mit Gebirgs- oder Meeresansichten ist der Himmel meist zart gelblich-orange eingefärbt und öffnet die bildnerische Komposition. Die von ausgewogenen, weichen, aber klaren Hell-Dunkel Kontrasten dominierten Bilder ermöglichen durch die

umfassende Naturdarstellung ein direktes Eintauchen in die Landschaft. Lebendig und erlebbar bringt Friedrich dem Betrachter die Natur nahe.

In die abstrakten Raumschichten fügt Friedrich einzelne Gegenstände, die eine semantische Doppeldeutung haben. Die heroische Eiche steht für das Vaterland, eine verfallene Kirchenruine ist das Symbol für die an Einfluss verlierende kirchliche Macht und die in der Ferne dargestellte Stadt symbolisiert die menschliche Kultur im Kontrast zur ursprünglichen Natur. Die Landschaften sind keine bloße Nachahmung, sie werden gleichsam zum Bedeutungsträger von gedanklichen Inhalten.

Denn Friedrich sucht in seinen Bildern den erhabenen Charakter der Natur darzustellen. Im Sinne von Kants Definition des mathematisch Erhabenen, das dem Menschen gegenüber groß und mächtig erscheint, sollen die mystischen Landschaften dem betrachtenden Subjekt die Erkenntnis der Wirklichkeit ermöglichen. Das kontemplativ versunkene Subjekt erscheint gegenüber der unermesslichen Natur als äußerst winzig.

Im Kontrast zu Kants ästhetischer Theorie erhalten die Bilder Friedrichs mit der emanativen Definition der Natur eine stark religiöse Komponente.

Im romantischen Verständnis wird dem Subjekt die Offenbarung Gottes nicht nur durch Betrachtung der Natur, sondern im Nachempfinden des dargestellten Naturerlebnisses zuteil. Die Kunst vermittelt somit zwischen Mensch und religiös verstandener Natur und Wirklichkeit. Sie soll den Betrachter näher zu Gott führen.

Friedrich selbst beschreibt den religiösen Grundsatz seiner Bilder: *„Ich meisteils fordere von einem Kunstwerk Erhebung des Geistes und – wenn auch nicht allein und ausschließlich – religiösen Aufschwung. So betet der fromme Mensch und redet kein Wort, und der Höchste vernimmt ihn; und so malet der fühlende Künstler, und der fühlende Mensch versteht und erkennt es, aber auch der Stumpfer ahnet es wenigstens.“*<sup>11</sup>

Die Erhebung des Geistes durch das im Bild konkretisierte Erhabene verweist auf den von Kant und später von Schiller fortgeführten Gedanken der ästhetischen Erziehung. Der für das Schöne und Erhabene empfängliche Mensch wird durch Kontemplation zur verfeinerten Persönlichkeit, denn er ist in der Lage die Wirklichkeit, die Friedrich als Offenbarung Gottes sieht, zu erkennen.



**Der Morgen im Riesengebirge**  
1810, Öl auf Leinwand, 108 x 170 cm

Auf ästhetisch-bildnerischer Ebene fügt Friedrich religiöse Symbole des Christentums in seine Landschaftsdarstellungen ein, die gleichsam aus ihrem semantischen Kontext herausgelöst und in andere bildnerische Zusammenhänge gestellt werden.

Das Kreuz Jesus Christus als Symbol der Hoffnung und des Glaubens entlehnt Friedrich der kirchlichen Tradition und transportiert es in die erhabene Landschaft. Die Synthese von Natur und Religion wird somit verstärkt. Der „Tetschener Altar“ (1808), der „Morgen im Riesengebirge“

(1810), „Das Kreuz an der Ostsee“ (1815), und die beiden Bilder „Kreuz im Gebirge“ (1812) und „Kreuz im Walde“ (um 1820) sind nur einige eindrucksvolle Beispiele dafür.

Doch die bildnerische Konkretion der landschaftlichen Erhabenheit beschränkt sich nicht nur auf die religiöse Synthese. Friedrich thematisiert vor allem natürliche und menschliche Entwicklungs- und Empfindungsstufen. Die Vergänglichkeit des Lebens und der Natur finden wir in seinen Jahreszeiten-Zyklen. Das menschliche Werden und Vergehen wird den natürlichen Prozessen analogisiert.

Das Thema der Einsamkeit findet immer wieder Eingang in die Gestaltung seiner Bilder, der „Mönch am Meer“ ist dafür das signifikanteste Beispiel. Ebenfalls aus seinem semantischen Kontext herausgelöst, verdeutlicht die Figur des Mönchs die Perspektive des Subjektes gegenüber der Natur. Klein und als Bestandteil des universalen Zyklus macht Friedrich ihn zum Betrachter der erhabenen Natur, der dem Betrachter des Bildes seine eigene Existenz und Subjektivität vor Augen führen soll. Die intensive Vermittlung der erhabenen Empfindungen suchte Friedrich durch die Darstellung seiner Rückenfiguren zu erreichen. Der Betrachter kann sich in die Figur hineinversetzen und die Landschaft über das Bild hinaus wahrnehmen und erfahren. Er nimmt dadurch teil an der göttlichen Schöpfung.

Die dem Betrachter abgewandte Darstellung der Rückenfigur im Vordergrund ist ein Gestaltungselement, das Friedrich in zahlreichen Bildern verwendet hat: „Der Wanderer über dem Nebelmeer“ von 1818, „Kreidefelsen auf Rügen“ (1818), „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ (um 1819/20), und die „Frau in der Morgensonne“ (um 1818).

Die gedanklichen Synthesen in den Bildern Friedrichs verdeutlichen seine umfassende von romantischem Gedankengut beeinflusste Weltanschauung. In der Verbindung von allgemeinen Gesetzmäßigkeiten mit dem Einzelnen und Individuellen in der Natur wollte er die Darstellung der Universalität erreichen. Das von Zyklen bestimmte menschliche Leben, die Vergänglichkeit der Dinge, die Zeit und die Ewigkeit sollten dem Betrachter durch sinnliche und visuelle Erfahrung zuteil werden.



**Der Wanderer über dem Nebelmeer**  
um 1817/18, Öl auf Leinwand,  
98,4 x 74,8 cm

## Schlussbetrachtungen

Im Kontext der romantischen Malerei in Deutschland zeichnet sich Caspar David Friedrich durch ein umfangreiches und einzigartiges, künstlerisches Schaffen aus. Als autonomer Künstler auf dem sich frei entwickelnden Kunstmarkt, erschuf er einen progressiven Stil der Landschaftsmalerei.

Beeinflusst von den politischen, wirtschaftlichen und intellektuellen Prozessen in Deutschland suchte Friedrich, in Anlehnung an die vorherrschenden Ideale der Romantik, einen individuellen Ausdruck seiner Weltanschauung zu finden.

Der Gedanke des Erhabenen, der seine theoretische Ausformung in den philosophischen und ästhetischen Strömungen der Zeit fand, wurde zum bestimmenden Moment seiner Bilder.

Die Darstellung der als erhaben empfundenen Natur sollte dem Betrachter die weltliche und göttliche Universalität verdeutlichen. Mit dieser dem Subjekt und dessen Empfindungen zugewandten Perspektive steht Friedrichs Malerei ganz im Zeichen der Kantschen Theorie.

Die Ästhetik Kants bezeichnet eine kulturhistorische Wende, in der das Subjekt und die Wirklichkeitserkenntnis im Zentrum stehen. Die antike Kunstvorstellung des sinnlichen „prodesse et delectare“ (nützen und erfreuen) wurde durch eine am Subjekt orientierte Kunst, die Träger von Gedanken und Ideen war, ersetzt. Nicht mehr die mimetische Darstellung, sondern eine autonome und individuelle Kunstproduktion, die als Gegenpol zur Vernunft der Aufklärung geschaffen wurde, stand im Vordergrund. Gemäß Schillers Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (1795) erhielt die Kunst eine erzieherisch-aufklärerische Komponente.

Im Prozess der Ästhetisierung durch die Romantik tritt das Erhabene schließlich als Negation des Schönen auf. Auch entwickelte sich das Interesse an der Darstellung des Hässlichen als Kontrast zum nunmehr kritisch hinterfragten Begriff des Schönen. Hier wurzelt der in der Kunst des 20. Jahrhunderts vollzogene Bruch mit dem Schönen.

## Bibliographie

### Primärliteratur

**Burke, Edmund:** Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen. Herausgegeben von: Werner Strube: Philosophische Bibliothek. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1980.

**Kant, Immanuel:** Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Bd 17. Frankfurt am Main: Verlag Anton Hain 1993.

**Kant, Immanuel:** Kritik der Urteilskraft. Herausgegeben von Karl Vorländer. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1959.

**Longinus, Cassius:** Vom Erhabenen und Schönen. Stuttgart: Reclam, 1988.

### Sekundärliteratur

**Boehm, Gottfried; Stierle, Karlheinz (Hrsg.):** Jean François Lyotard. Die Analytik des Erhabenen Kant Lektionen. München: Wilhelm Fink Verlag 1994.

**Fiege, Gertrud:** Caspar David Friedrich mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1998.

**Geismeyer, Willi:** Caspar David Friedrich. 6., durchgesehene Aufl., Leipzig: Seemann Verlag 1998.

**Hinz, Berthold/Kunst, Hans-Joachim/Märker, Peter/Rautmann, Peter/Schneider, Norbert (Hrsg.):** Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich. Gießen: Anabas-Verlag 1976.

**Koerner, Joseph Leo:** Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt. München: Wilhelm Fink Verlag 1998.

**Rautmann, Peter:** Caspar David Friedrich. Landschaft als Sinnbild entfalteter bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung. Frankfurt am Mein: Verlag Peter Lang GmbH 1979.

**Walther, Ingo F./Wolf, Norbert (Hrsg.):** Malerei der Romantik. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH 1999.

## **Lexika:**

**Jahn, Johannes/Haubenreißer, W.** (Hrsg.): Wörterbuch der Kunst. Zwölfte, durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart: Alfred Körner Verlag 1995.

**Nünning, Ansgar** (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart: Verlag J.B: Metzler 1998.

---

<sup>1</sup> Ingo F. Walther: Malerei der Romantik, S. 11

<sup>2</sup> Ebd., S. 36

<sup>3</sup> Cassius Longinus: Vom Erhabenen und Schönen, S. 87ff

<sup>4</sup> Edmund Burke: Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, S. 91

<sup>5</sup> Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 58

<sup>6</sup> Ebd., S. 112

<sup>7</sup> Gertrud Fiege: Caspar David Friedrich mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 14

<sup>8</sup> Joseph Leo Koerner: Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt, S. 57

<sup>9</sup> Willi Geismeyer: Caspar David Friedrich, S. 21

<sup>10</sup> Berthold Hinz u.a (Hrsg.): Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich, S. 73 ff

<sup>11</sup> Fiege, S. 43

## **Bildnachweis**

**Hofmann, Werner:** Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit. München: Beck 2000.

**Koerner, Joseph Leo:** Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt. München: Wilhelm Fink Verlag 1998.

**Walther, Ingo F./Wolf, Norbert** (Hrsg.): Malerei der Romantik. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH 1999.