

KUNSTGESCHICHTE

► SABINE CIBURA

Das Schiff als politische Metapher bei Caspar David Friedrich

Bildmotive mit Interpretationsfreiheit

Ein Grund für das epochenübergreifende und andauernde Interesse an Caspar David Friedrichs Bildern mag darin begründet liegen, daß diese zu allen Zeiten eine erstaunliche Bandbreite an Interpretationen erlaubten. Friedrichs Werk scheint im besonderen Maße dazu geeignet, Zeitgefühle widerzuspiegeln, was oftmals dazu führt, daß aus den Deutungen die unterschiedlichen Motivationen und Interessen der jeweiligen Epochen herauszulesen sind.

Friedrich wurde zu Lebzeiten zwar als hervorragender Künstler anerkannt, vielen der Rezipienten schien der Zugang zu seinen Bildern jedoch nicht wirklich möglich zu sein.

Nachdem es in den ersten 50 Jahren nach seinem Tod recht still um den Künstler war, erwachte nach der legendären Wiederentdeckung durch Andreas Aubert am Ende des 19. Jahrhunderts langsam erneut das Interesse an dem Maler. Schon 1906, bei der Jahrhundert-Ausstellung in Berlin, nahm Friedrich mit 36 gezeigten Bildern einen entscheidenden Platz ein.

Wenige Jahre später, während des Ersten Weltkriegs, waren es vor allem die Bilder Friedrichs mit patriotischem Inhalt, die das Publikum interessierten. Motive, mit denen der Maler auf die Freiheitskriege von 1813-1815 Bezug genommen hatte, paßten nun zu der allgemeinen Kriegsstimmung, die in Deutschland vorherrschte. Zeitgleich erschien 1915 das Buch des 1914 verstorbenen Andreas Aubert mit dem Titel »Caspar David Friedrich. Gott, Freiheit, Vaterland«, in dem Aubert die Schaffensperiode von 1810-1814 als repräsentativ für das Gesamtwerk des Malers herausstellte¹, was die Tendenz, aus Friedrichs Bildern eine patriotische Botschaft zu lesen, noch verstärkte. Besonders deutlich zeigt sich dies während der Zeit des Nationalsozialismus, in welcher Friedrich aufgrund eben solcher patriotischer Motive und Darstellungen von nordischen Landschaften zum Maler *deutscher Kampf- und Opferkunst* schlechthin erklärt wurde.²

Erst um 1950 begann sich die Forschung wieder objektiv mit der Kunst des Malers auseinanderzusetzen. Des weiteren brachte vor allem das Jubiläumsjahr 1974³ eine Vielzahl von Publikationen über den Künstler mit sich.

Die Diskussion über Friedrichs Ikonographie rückte dabei immer mehr in den Vordergrund. Peter Märker wendet sich in seiner Dissertation von 1974 gegen eine starre Festlegung der Motive und verlangt für jedes Bild eine neue, individuelle Interpretation. Allgemein zeigt sich die Kritik am Bestreben, die Symbolbedeutungen direkt aus den Objekteigenschaften der Bildgegenstände abzuleiten. Die Probleme im Umgang mit den Bildern Friedrichs bringt, wenn auch leicht überspitzt, Hans Holländer auf den Punkt, wenn er schreibt, daß das einzig Eindeutige in Friedrichs Werk dessen präzise Mehrdeutigkeit sei.⁴

Über einen Maler, der »mit Worten malt«, also seine Bilder ausführlich erklärte, schrieb Friedrich: *Es fragt sich wohl noch, ob ihm sein Wissen nicht mehr im Wege steht, als es ihn fördert.*⁵ Für ihn kam vor allem der Empfindung vor dem Bild die entscheidende Rolle für dessen Bedeutung zu, nicht der Suche nach einer allgemeingültigen Aussage zu dessen Inhalt.⁶

Biographie

Caspar David Friedrich wurde am 5. September 1774 in Greifswald geboren. Er war das sechste von zehn Kindern des Lichtgießers und Seifensieders Johann Gottlieb Friedrich und Sophie Dorothea Friedrich, geborene Bechly.

Seinen ersten Zeichenunterricht erhielt Friedrich im Jahr 1790 bei dem Greifswalder Universitätsbau- und Zeichenmeister Johann Gottfried Quistorp. Dieser wies ihn besonders auf die landschaftlichen Schönheiten seiner Heimat hin, ein Themenkreis, aus dem Friedrich später immer wieder Motive für seine Gemälde schöpfte.⁷ 1794 ging der Maler an die Kunstakademie nach Kopenhagen. Dort lernte er zunächst das Zeichnen nach Gipsabgüssen und daraufhin Freihandzeichnen und Malen. Zu seinen wichtigsten Lehrern an der Akademie gehörten Jens Juel, Abraham Abildgaard sowie Christian August Lorentzen.⁸ Nachdem Friedrich seine Studien 1798 beendet hatte, ging er im Herbst desselben Jahres nach Dresden, der Stadt, in der er bis zu seinem Lebensende auch blieb. Eine Reise in den Süden Europas, wie sie für die jungen Künstler der Zeit geradezu obligatorisch war, hat Friedrich nie unternommen. Einerseits waren wohl finanzielle Gründe hierfür ausschlaggebend, andererseits hatte sich Friedrich einer heimatverbundenen Kunst verschrieben. Die klassizistisch-romantische Malerei, wie sie durch die italienische Kunst und Landschaft inspiriert wurde, erschien ihm undeutsch und retrospektiv.

Seit 1803 beschäftigte Friedrich sich mit dem Malen nach der Sepiatechnik, die er bald sehr gut beherrschte. Mit dem zunehmendem Erfolg des Künstlers erweiterte sich sein Bekannten- und Freundeskreis. Der Maler unterhielt um 1806 den Kontakt zu einer Gruppe vaterländisch Gesinnter, welcher auch der Dichter Heinrich von Kleist, der Philosoph Adam Müller sowie die preußischen Offiziere Ernst von Pfuel und Johann Jakob Otto August Rühle angehörten.⁹ In dieser Zeit entstand Friedrichs erstes Bild mit patriotischem Inhalt, das nur durch eine Beschreibung Schuberts überliefert ist. Es handelt sich dabei um das Gemälde eines Adlers, der aus dem Nebel emporfliegt.¹⁰ 1808 stellte Friedrich in seinem Atelier das Gemälde »Kreuz im Gebirge« aus, welches den berühmten Ramdohr-Streit auslöste, in dessen Verlauf Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr vor allem Friedrichs religiöse Überhöhung der Landschaft scharf kritisierte.¹¹ Dieser Streit verhalf dem Maler zu großer Bekanntheit.

Nach der Befreiung Dresdens von den Franzosen im Jahr 1814 waren Friedrichs politische Bilder »Grab des Arminius« und »Der Chasseur im Walde« die Hauptattraktionen der Dresdner Patriotischen Kunstausstellung.¹²

1818 heiratete Caspar David Friedrich, für seine Bekannten völlig überraschend, die um fast 20 Jahre jüngere Christiane Caroline Bommer. Ein Jahr später wurde die Tochter Emma geboren, 1823 kam die zweite Tochter Agnes Adelheid zur Welt. Im folgenden Jahr wurde der Maler zum außerordentlichen Professor für Landschaftsmalerei an der Dresdener Akademie ernannt, bekam jedoch ob seiner politischen Gesinnung keine Lehrbefugnis.¹³ Im gleichen Jahr wurde der Sohn Gustav Adolf geboren.¹⁴

Infolge einer Überanstrengung erkrankte der Künstler, so daß er bis 1826 nur noch wenig in Öl malen konnte. Friedrich verfiel zunehmend in Resignation und Verbitterung, wozu auch noch die wirtschaftliche Notlage kam, in der sich die Familie seit seinem schlechten gesundheitlichen Zustand befand. Zwar erwarb der Dresdner Kunstverein in den Jahren von 1831 bis 1838 noch einige seiner Gemälde, ebenso konnte Friedrich durch die Vermittlung des befreundeten Dichters

Wasilij Andrejewitsch Shukowski von 1835 bis 1840 weitere Bilder an den Zarenhof nach Rußland verkaufen, die finanzielle Lage der Familie verbesserte sich dadurch jedoch nur vorübergehend.¹⁵

1835 erlitt der Künstler einen Schlaganfall, von dem er sich nur vorübergehend erholte. 1836 gab er sein letztes großes Ölgemälde »Mond hinter Wolken über dem Meeresufer« zur Akademieausstellung, welches 1837 auf ein Gesuch Carl Gustav Carus hin vom sächsischen Kunstverein erworben wurde.¹⁶ Nach einem zweiten Schlaganfall 1837 war der Künstler schließlich fast völlig gelähmt. Caspar David Friedrich starb am 7. Mai 1840 in Dresden. Er wurde dort auf dem Trinitatisfriedhof bestattet.

Caspar David Friedrich zu seiner Zeit

Im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts veränderten die Koalitionskriege das politische Gleichgewicht auf dem Kontinent zugunsten von Napoleon, der 1804 Kaiser der Franzosen wurde und weite Teile des deutschen Reichs besetzte. Die bis dahin zumeist unpolitischen Freiheitsideen der »Deutschen Bewegung« fanden nun in der Auflehnung gegen Frankreich Ansatzpunkt und Ziel.

Als Friedrichs Heimatort Greifswald und die Provinz Vorpommern 1807 von den Franzosen besetzt wurden, muß dies den Maler hart getroffen haben.¹⁷ Ein Grund für seine tiefe Verbundenheit zu dem Königreich mag die Tatsache sein, daß sowohl mit König Gustav IV. als auch mit Jean Baptiste Bernadotte jeweils Gegner Napoleons den schwedischen Thron innehatten.

In die Zeit von 1805 bis 1809 fällt auch ein Bericht Gotthilf Friedrich von Schuberts, der darin Friedrichs Haß gegen Napoleon und seinen Schmerz über die *Erniedrigung des Vaterlandes* beschreibt.¹⁸ Napoleons gescheiterter Rußlandfeldzug wurde schließlich zum Anlaß für die Freiheitskriege von 1813 bis 1815. Friedrichs Unterstützung der Befreiungsbewegung beschränkte sich auf finanzielle Mittel, da er selbst sich für die aktive Teilnahme für ungeeignet hielt.

In der Zeit von 1812 bis 1814 entstanden mehrere Gemälde, die seine patriotische Gesinnung zum Ausdruck brachten. So sind auf den Grabmälern und Sarkophagen im Bild »Grabmale alter Helden« Widmungen wie *Edler Jüngling Vaterlandserretter* zu lesen. Es liegt nahe, daß Friedrich so den Gefallenen der napoleonischen Kriege ein Denkmal setzen wollte.¹⁹

Die Völkerschlacht bei Leipzig 1813 führte zum Zusammenbruch des napoleonischen Systems, was die Auflösung des Rheinbundes und die Befreiung Deutschlands nach sich zog. Bereits Mitte März 1813, als der französische General Reynier in Dresden eingezogen war, verließ Friedrich die Stadt und ging nach Krippen an der Elbe. Während der Anwesenheit der zunächst siegreich verbündeten Armeen im April hielt er sich kurz in Dresden auf, danach blieb er, bis die letzten Franzosen Dresden verließen, in Krippen.²⁰ Wegen der *Ereignisse der Zeit*, wie er sich in einem Brief ausdrückt, war er jedoch *unfähig, irgendetwas zu beginnen*.²¹

1814 wurde Europa auf dem Wiener Kongreß neu geordnet. Friedrich quittierte diese Neuordnung mit einem Bild, welches geräderte »Vaterlandsverräter« zum Thema haben sollte, was als deutliche Stellungnahme zu den Beschlüssen des Wiener Kongresses zu verstehen ist.

In den folgenden Jahren zeichnete sich unter der Politik des Deutschen Bundes immer mehr die Unterdrückung der liberalen und nationaldeutschen Bewegung ab. Am 20. September 1819 erließ der Bundestag die Karlsbader Beschlüsse, in denen vor allem die »Demagogenverfolgung« an erster Stelle stand. Auf königlichen Befehl hin wurde 1819 das Tragen der altdeutschen Tracht, wie sie Arndt schon 1814 als Zeichen der Patrioten propagiert hatte, untersagt. 1819 wurde diese Tracht auch in der Dresdener Kunstakademie auf königlichen Befehl *in allen Sälen* verboten. Ihre Träger galten als »Demagogen« und wurden revolutionärer politischer Umtriebe verdächtigt. Wie diesem Verbot zum Trotz hat Friedrich seit 1819 jedoch in seinen Bildern viele

Personen in dieser Kleidung dargestellt. Das bekannteste ist wohl »Zwei Männer in Betrachtung des Mondes« aus dem Jahr 1819, über das Friedrich selbst sagte: *Die machen demagogische Umtriebe.*²²

Im Jahr 1830 brachte die Julirevolution noch einmal Bewegung in die Staaten Europas. Sie führte besonders dort, wo die politischen Verhältnisse am altertümlichsten waren, letztendlich zu neuen Verfassungen. Auf dem Hambacher Fest von 1832 wurde von den Rednern und Teilnehmern erneut die Idee einer nationaldeutschen Demokratie proklamiert. Die Regierungen des Deutschen Bundes fürchteten eine Revolution im großen Stil, so daß eine weitere Welle von drastischen Verboten erlassen wurde. Aufstände waren aufgrund der Kompromißbereitschaft der Bürger bald niedergeworfen, die Restauration bestimmte weiterhin das politische Leben, das Bürgertum zog sich schließlich in die oberflächlich friedliche Zeit des Biedermeier zurück.

Friedrichs Briefe enthalten in den Jahren von 1830 bis 1840 kaum konkrete Äußerungen zu den Ereignissen, was wohl einerseits mit der Furcht vor der Zensur, andererseits mit der zunehmenden Resignation des Künstlers zu erklären ist.

Das Schiff als Metapher

Die Assoziationen, die heute mit dem Terminus »Schiff« in Verbindung stehen, werden gleichermaßen von realen als auch spirituellen Einflüssen geprägt, die sich so über Jahrtausende hinweg entwickelt und erhalten haben. Bereits die Erfindung des Bootes wurde von den Menschen überhöht, die sie einer spirituellen oder göttlichen Macht zuschrieben, die sich dieser Aufgabe angenommen hatte. So war es in der Bronzezeit im Norden Europas der Göttervater Odin, welcher in einem Boot an die Küste trieb und damit den Menschen den Schiffbau brachte. Die griechische Mythologie berichtet, wie die Göttin Athena Dardanos den Schiffbau lehrte, und im Christentum gab Gott selbst Noah die Maße zum Bau der Arche vor.

In vorgeschichtlicher Zeit, in der eine sichelartige Form für Boote charakteristisch war, glaubte der Mensch, am Himmel ein ähnliches Wasserfahrzeug wie das von ihm erfundene wiederzuerkennen. Die Mondsichel ähnelte einem Boot, das über den Himmelsozean fährt. In kosmisch ausgerichteten frühzeitlichen Hochkulturen leitete sich aus diesem Vergleich die Vorstellung ab, die Götter würden in Gestalt von Sonne und Mond in einem Boot über das himmlische Gewässer reisen.²³ Das Boot wurde so früh zum Träger von Glaubensinhalten und Weltanschauungen. Auch im Totenkult nimmt das Schiff seit Jahrtausenden eine zentrale Bedeutung ein, dementsprechend lassen sich für die verschiedensten Völker Bootsbeigabnisse nachweisen. So wurden beispielsweise auf den Balearen Bauten in Form kielobenliegender Schiffe als Gräber benutzt. Sie gehen bis auf die ältere Bronzezeit zurück, ebenso wie die in Nordeuropa praktizierte Sitte, Gräber mit schiffsförmigen Steinsetzungen zu umgeben oder das ganze Schiff mit ins Grab zu geben.²⁴ Bei den Wikingern war es Brauch, die Verstorbenen in einem brennenden Boot dem Meer zu übergeben.²⁵ Die Griechen glaubten, daß der Tote in dem Nachen des Fährmannes Charon über die Flüsse Acheron und Styx zum Eingang der Unterwelt gelangt. Für die Bezahlung des Fährmanns gab man den Toten daher eine Münze mit.²⁶ Das Schiff als Geleitfahrzeug zwischen den Welten ist somit auch Ausdruck der Hoffnung auf ein diesseitiges Leben und Zeichen des Übergangs sowie der Vergänglichkeit.

Das Staatsschiff als Abbild einer politischen Gemeinschaft wurde schon von antiken Rhetorikern wie Aristoteles oder Demetrius verwendet. Durch die Bildelemente lassen sich politische Lage und Ordnung veranschaulichen. So ist die Besatzung geeignet, Herrschaftsstrukturen widerzuspiegeln, während das Meer zur Veranschaulichung der aktuellen Lage, beispielsweise der Bedrohung von außen, dienen kann.²⁷

Das Schiff als Symbol der Kirche, welches im übrigen älter ist als das Symbol des Kreuzes, entstand durch das Aufgreifen dieses antiken Begriffs des Staatsschiffs.²⁸ Auch die Mitglieder der Glaubensgemeinschaft sahen sich an Bord eines Schiffes, welches von Christus durch das Meer gesteuert wird. Das Schiff wird im Alten und Neuen Testament gleichermaßen vielfältig als Symbol gebraucht. Als Beispiel sei die Arche Noah als Urtyp des Schiffes im Alten Testament genannt. Nach göttlichen Vorgaben gebaut, bedeutet es Heil und Rettung durch göttliche Hilfe und ist das Transportmittel von einer Welt in die andere.²⁹

Die Schiffsmetapher zur Zeit Caspar David Friedrichs

Der Mensch befreite sich im 19. Jahrhundert immer mehr aus seiner fremdbestimmten Lebensordnung. So wurde aus dem Motiv der gottgelenkten Lebensschiffahrt das Motiv der Seefahrt um ihrer selbst willen und der Erprobung der eigenen Kraft. Dabei stand das intensive Erleben des Daseins im Vordergrund.

1796 stellte der Philosoph Johann Gottfried von Herder Betrachtungen über die Bestimmung der menschlichen Seele an, wobei auch ihm der Vergleich mit einem Schiff am passendsten erschien. Für ihn war das Schiff eine Möglichkeit, weite Sphären zu denken, also aus dem kleinen und eingeschränkten Leben hinauszutreten und durch den Wechsel des Standpunktes vom festen Land auf das schwankende Schiff eine andere Ansicht zu erlangen.³⁰ Der Dichter Heinrich Heine sah das Meer als positiven Gegenpol zur Gesellschaft, die er als negativ erlebte und von der er sich zurückzog.³¹ An das Schiff knüpfen sich Hoffnung und Erwartung, es wird zum Vermittler zwischen Gebundenheit und Beengtheit der Existenz und einem fernen, glückverheißendem Ziel.

Durch die Metapher des Schiffes werden auch politische Umstände charakterisiert und kritisiert. Die Französische Revolution und ihre Folgen hat Goethes »Die natürliche Tochter« von 1799 zum Thema. Darin schildert der Dichter die Bedrohung der Monarchie und die Sorge um die Machtstellung durch die demokratische Bewegung. Er läßt König Louis XIV. den Adel zur Einigkeit gegenüber der Gefahr aufrufen: *Oh, diese Zeit hat fürchterliche Zeichen: / Das Niedre schwillt, das Hohe senkt sich nieder (...)* Lasst endlich uns den alten Zwist vergessen, der (...) das Schiff durchbohrt, das gegen äußre Wellen / Geschlossen kämpfend nur sich halten kann.³²

Der Schriftsteller Harro Harring³³, ein Mitglied der oppositionellen Vereinigung des »Jungen Deutschland«, reflektiert ebenfalls die Umstände der Zeit durch das Bild des Schiffes, wobei er auch schon den »altdeutschen Rock« erwähnt, der später in dieser Betrachtung behandelt werden soll. Er schreibt: *Das Schiff treibt dahin in einer merkwürdigen Zeit. – Was seit Jahrhunderten fremd war, tritt wieder ans Tageslicht; der Deutsche hat sich einen Rock machen lassen, wie ihn die Väter trugen, und schreitet in diesem Rock einer Zukunft entgegen (...)*³⁴

Das Schiff wurde besonders zur Zeit der »Demagogenverfolgung« eine vielzitierte politische Metapher. Durch die strenge Zensur gewannen die in Schiffsbildern verschlüsselten politischen Aussagen immer mehr an Bedeutung. Besonders vielfältig gebrauchte der Schriftsteller und Anhänger des »Jungen Deutschland«, Ludwig Börne, das Bild des Schiffes als Charakteristikum seiner Zeit. Er verglich die politische Situation mit einer Schiffahrt auf stürmischer See und schrieb 1830, im Jahr des Aufstandes in Warschau: *Es wird ein Sturm sein, der die Menschheit dahin schleudern wird, wohin sie der Kompass, selbst bei der günstigen Fahrt dieser Zeit, erst spät geführt hätte.*³⁵

Auch seine Reaktion auf den polnischen Aufstand, der seiner Meinung nach noch andere nach sich ziehen würde, drückte er durch das Bild eines Schiffes aus, welches, von einem politischen Sturm getrieben, auf ein fernes Ufer zusteuerte, das die Erfüllung der Träume von einer besseren Zukunft bedeuten sollte. Dazu schreibt er: *(...) jetzt trägt uns ein großes Schiff schlafend über das Meer, und der Wind treibt schnell. Kein Staub, kein Rütteln, keine Müdigkeit. Stürme können*

*kommen, Klippen; aber das macht mich erst recht munter.*³⁶ Börne verwendet auch das Bild der ziellosen Schifffahrt zur Umschreibung der politischen Situation und wirft der Regierung vor: *Sie verstehen die Segel, den Kompass, das Steuerruder nicht zu gebrauchen.*³⁷

Daneben wurde in der Romantik das Bild des Schiffbruchs wieder aufgegriffen, welches in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreicht. Es bietet dem romantischen Maler die Gelegenheit, die Beziehung des Menschen zur Natur, zu Vergänglichkeit und Tod, sowie seine Ohnmacht gegenüber den Elementen darzustellen. Das Schiffbruchmotiv war Topos der Einsamkeit, in der sich der Künstler selbst besinnen und seine innersten Gefühle reflektieren konnte.³⁸



Abb. 1 Hoffmann von Fallersleben in altdeutscher Tracht. Gemälde von Carl Schumacher, um 1828 (Ausschnitt). (Aus: Erika Thiel: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. 7., erg. u. aktual. Aufl. Berlin 2000, S. 307; Original: Akademie der Künste, Berlin)



Abb. 2 »Teutsche National-Frauentracht«. Illustration aus dem »Journal des Luxus und der Moden«, 1815. (Aus: Erika Thiel: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. 7., erg. u. aktual. Aufl. Berlin 2000, S. 308; Original: Thea Henkel, Berlin)

Altdeutsche Kleidung als politische Aussage

Die Darstellung von altdeutsch gekleideten Personen in den Bildern Friedrichs ist als Hinweis auf eine politische Bedeutung des Bildes zu begreifen, da diese Tracht von den »Demagogen« als Zeichen der Kritik an den bestehenden Verhältnissen getragen wurde. Der Wunsch, sich von der französischen Mode zu emanzipieren und eine »Nationalkleidung« zu schaffen, war in den deutschen Ländern bereits Ende des 18. Jahrhunderts vorhanden.³⁹ Besonders zur Zeit der napoleonischen Kriege sowie der Freiheitskriege verstärkte sich in den deutschen Ländern zugleich mit dem Haß auf die napoleonische Fremdherrschaft auch die Antipathie gegen die französische Mode.⁴⁰

Die Gestaltungsentwürfe für eine deutsche Nationaltracht verbinden im wesentlichen Teile der zeitgenössischen Mode mit Elementen der Trachtenmode, die als altdeutsch angesehen wurden. Einen maßgeblichen Anteil an dieser Mode hatte die im Jahr 1814 von Ernst Moritz Arndt veröffentlichte Schrift »Über Sitte, Mode und Kleidertracht«, in der er eine deutsche Nationalkleidung forderte, die für den Mann folgendermaßen aussehen sollte: Stiefel bis zu den Kniebeugen, bei feierlichen Anlässen Schuhe. Die Beinkleider sollten von moderater Weite sein, dazu der altdeutsche Rock getragen werden, der bis auf die Hälfte der Schenkel herabzureichen hatte.⁴¹ Das »knechtische« Halstuch war verpönt, ebenso die auffallenden Kragen. Der Hemdkragen sollte nur lose über den kurzen Rockkragen auf die Schultern fallen. Zu dieser Kleidung wurden lange Haare und als Kopfbedeckung das Barett getragen.

Der altdeutsche Rock fand Anklang bei Patrioten und Demokraten, vor allem in der jüngeren Generation, sowie bei Kunstschülern und Burschenschaftlern. Diejenigen, die sich durch die Reaktion um die Hoffnung auf politische Veränderungen in den Freiheitskriegen betrogen sahen, wählten den altdeutschen Rock als Zeichen des Protestes und der gleichzeitigen Verpflichtung, die vaterländischen Ideale hochzuhalten.⁴² Die Vorschläge zur Gestaltung einer entsprechenden Tracht bei Frauen waren weniger klar gefaßt. Arndt empfahl ihnen lapidar, sich eine solche selbst zu erdenken.⁴³ Das altdeutsche Kleid der Frau wurde mit Puffärmeln und Spitzkragen versehen, wohl, da man diese Elemente am ehesten als mittelalterlich empfand.

Einige Jahre später gerieten die altdeutsch Gekleideten in den Verdacht der demagogischen Umtriebe, da sie durch das Tragen dieser Nationaltracht auch den Wunsch nach einer eigenen, deutschen Kultur sowie ihre Abkehr und den Widerstand gegen jedwedes französisches Diktat zeigten. Das Attentat auf August von Kotzebue durch den Studenten Karl Ludwig Sand, der ebenfalls die altdeutsche Tracht trug, wurde 1820 zum Anlaß genommen, diese zu verbieten.

Altdeutsch Gekleidete im Werk Caspar David Friedrichs

In den Gemälden Caspar David Friedrichs erscheint die altdeutsche Tracht zum ersten Mal im Bild »Sölller vor dem Domplatz«, das um 1815 entstanden ist. Unglücklicherweise ist das Gemälde verschollen, so daß man auf zeitgenössische Besprechungen angewiesen ist, in welchen sowohl von *zwei Altdeutschen*⁴⁴ als auch von *Figuren in der Tracht des Mittelalters*⁴⁵ berichtet wird. Nach einem Zitat von Gerhard Eimer ist in Carl Bertuchs Journal von 1816 von *einem hochformatigen Bild mit einem Liebespaar in altdeutscher Tracht auf der Terrasse*⁴⁶ die Rede, welches Eimer als das besagte Gemälde ansieht.

Die meisten Bilder mit altdeutsch Gekleideten malte Friedrich in der Zeit von 1816 bis 1822, also im Zeitraum von den Anfängen der Demagogenverfolgung bis über das Verbot der altdeutschen Tracht an der Dresdner Kunstakademie Ende 1819 hinaus. Besonders in den Jahren 1818 und 1819, kurz nach dem Wartburgfest und im Jahr der Karlsbader Beschlüsse, nimmt das

Motiv eine entscheidende Stellung in seinem Werk ein. Nach dem um 1823/24 entstandenen Bild »Huttens Grab« kommen bis in die 30er Jahre keine »Demagogen« mehr in den Gemälden vor. 1835 erscheint mit dem alten Mann in den »Lebensstufen« schließlich zum letzten Mal eine derart gekleidete Person bei Caspar David Friedrich.

Die Tracht entspricht in ihrem Aussehen bei Friedrich weitestgehend den Vorschlägen Ernst Moritz Arnolds. Die Männer sind entweder mit dem altdeutschen Rock oder einem capeartigen Umhang bekleidet, dazu kommen noch das Barett und die langen Haare. Die Frauen tragen schlichte, lange Kleider mit hochgeschnürter Taille und in Falten gelegten Röcken, wobei die Kleider mit hochgeschlossenem Kragen oder Spitzkragen versehen sind. Dazu kommen die Puffärmel.

Altdeutsch Gekleidete waren jedoch nicht überall mit »Demagogen« gleichzusetzen, und nicht jeder Künstler, der Personen in altdeutscher Tracht darstellte, wollte damit wie Friedrich seine politische Haltung ausdrücken. So war das Nationalgefühl der deutschen Künstler in Rom, wahrscheinlich auch unter dem Eindruck der fremden Kultur, besonders stark ausgeprägt. Die nationale Gesinnung zeigte sich äußerlich durch das Tragen des altdeutschen Rocks, wie Schnorr von Carolsfeld 1818 schrieb: *Einen besonderen Anstrich erhält unser Kreis äußerlich dadurch, daß wir Männer alle in deutscher Tracht gehen, welche so schön ist, daß wir wirklich alle schön und deutsch darin aussehen.*⁴⁷

In Rom galten nicht dieselben Gesetze wie in Deutschland, wo der Träger einer solchen Kleidung Gefahr lief, der »demagogischen« Gesinnung verdächtigt zu werden. Sie war hier vielmehr eine Art Erkennungszeichen der Künstler untereinander und übernahm die Funktion einer Nationaltracht.

Die Darstellung von Zeitebenen in den Gemälden

In der Literatur werden Bildvorder- und Hintergrund im Bildaufbau Friedrichs als Gegenwart und Zukunft aufgefaßt.⁴⁸ Dies spielt auch für die hier zu interpretierenden Werke eine große Rolle, weshalb dieses Verständnis der Raumgestaltung genauer erklärt werden soll.

Eines der wenigen Werke, über deren Deutung sich der Maler selbst ausgesprochen hat, ist das Gemälde »Tetschener Altar«. Von diesem Bild gibt es zwei Beschreibungen, die von Friedrich selbst stammen sollen. In einer dieser beiden Beschreibungen von 1809 benennt der Maler die dargestellte Tageszeit als Abendstimmung mit sinkender Sonne.⁴⁹ Er erklärt, daß mit Jesus die alte Zeit starb, der dieser durch die Ausrichtung seines Körpers auf die untergehende Sonne zugewandt ist. Das Licht des Kreuzes im Abendrot strahlt im gemilderten Glanz auf die Erde.⁵⁰ Hinter- und Vordergrund stehen somit als Symbol für das Alte und Neue Testament, und damit für Vergangenheit und Gegenwart.⁵¹

Die Darstellung der unterschiedlichen Zeitebenen trifft auch für das um 1822/23 entstandene Bild »Der Morgen im Gebirge« zu. Auch hier liegt uns eine zeitgenössische Beschreibung vor, die sich mit dem Raum-/Zeitgedanken auseinandersetzt. So schrieb das Literarische Conversationsblatt in einer Besprechung der Dresdner Ausstellung, wo das Bild 1823 gezeigt wurde, von Nebel in den Tälern, der *wie auf dem Boden der Vergangenheit schwimmt*, während sich das ferne Land *wie die Zukunft vor dem Seher entschleiert.*⁵²

Auch wenn die Datierungen zum Teil nicht mehr stimmen, ist Helmut Börsch-Supans Dissertation, in der er die verschiedenen Kompositionsschemen Friedrichs in Stile einordnet, immer noch ein Standardwerk. Börsch-Supan stellt darin fest, daß der Künstler, der zur Zeit des Kontrastreichen Stils⁵³ noch Vorder- und Hintergrund unmittelbar aufeinander abfolgen ließ, den Raum in den sogenannten Assimilations- und Spätstilen⁵⁴ immer mehr ins Weite gestaltet und verbindet. Willi Geismeier schreibt dazu, daß im Gegensatz zum Frühwerk in den Bildern ab 1816 nun die Ferne das Ziel *materieller und geistiger Bewegung* geworden sei.⁵⁵

Caspar David Friedrich und die Gotik

Im Gegensatz zur allgemeinen Tendenz, sich in der Romantik auf das Mittelalter als Ideal zu besinnen, lehnte der Maler einen Rückgriff auf die mittelalterliche Gotik rigoros ab. Friedrich verstand die Epoche als Zeichen überwundener Glaubensäußerungen, indem er die mittelalterliche Gotik in Form von Ruinen darstellte. Er sah *die Zeit der Herrlichkeit des Tempels und seiner Diener dahin und aus dem zertrümmerten Ganzen eine andere Zeit und anderes Verlangen nach Klarheit und Wahrheit hervorgegangen*.⁵⁶ Dieser Gedanke wurde von dem Maler noch gesteigert, indem er selbst die zu seiner Zeit noch intakten Kirchen als verfallene Gemäuer malte und so seine Meinung von der Unwiederbringlichkeit des Mittelalters zum Ausdruck brachte.

Die von Friedrich dargestellten intakten sakralen Gebäude sind neugotischen Stils. Daraus kann geschlossen werden, daß die Neugotik für den Maler tatsächlich etwas Neues war, ein in die Zukunft weisender Anfang, der sich auch formal von der mittelalterlichen Gotik unterschied. Indem er die gotischen Kirchen gewissermaßen als Denkmäler einer überlebten Vergangenheit auffaßt, werden die in die Zukunft verlegten neugotischen Kirchenbauten zum Symbol für eine erneuerte, makellose Glaubensform.⁵⁷ Die gegenwärtige politische Situation sollte nach den Vorstellungen der »Demagogen« durch einen reformierten, christlichen Geist überwunden werden, und zugleich sollte diese religiöse Erneuerung Grundlage der politischen Neuordnung sein.⁵⁸ In patriotisch gesinnten Kreisen, wie der Gießener Urburschenschaft, war die Rede von einem *Dom der deutschen Freiheit*⁵⁹, den man errichten wollte. Politische Niederlagen wurden im Gegenzug als Strafe und Mahnung Gottes verstanden.⁶⁰

Schiffe zusammen mit altdeutsch Gekleideten im Werk von Caspar David Friedrich

»Ansicht eines Hafens«

Im Jahr 1815 entstand im Anschluß an eine Reise nach Greifswald das Bild »Ansicht eines Hafens«, welches das erste Gemälde in der hier zu besprechenden Reihe darstellt. In den Inventarkarten des Schlosses Charlottenburg wird das Bild 1840 als »Ansicht des Hafens von Stralsund« bezeichnet, ein bestimmter Hafen ist hier aber wohl nicht abgebildet. Das Bild wurde 1816 auf der Dresdner Akademieausstellung gezeigt und brachte Friedrich dort die Mitgliedschaft ein. Noch im selben Jahr kam es zur Akademieausstellung nach Berlin, wo Friedrich Wilhelm III. von Preußen es zusammen mit einem verschollenen Architekturbild als Geburtstagsgeschenk für den Kronprinzen erwarb.

Bei dem Gemälde handelt es sich um ein Abendbild. Zwischen den Masten der beiden großen Schiffe ist die Sichel des zunehmenden Mondes zu sehen. Peter Märker zitiert dazu in seinem 1976 erschienenen Aufsatz den Landschaftsmaler Carl Gustav Carus, der den *ewig wechselnden Mond* als Symbol der *unendlich sich verwandelnden Natur* beschreibt.⁶¹ Der Mond, so Märker, sei somit auch das Zeichen der sich wandelnden Zeit, so wie der Abend und die anbrechende Nacht als Verweis darauf gedeutet werden können, daß die »Demagogen« wußten, welch dunkle Zeiten sie zu erwarten hatten.

Die Hafenansicht ist in dem Jahr entstanden, als ihre Hoffnung, Deutschland als Nationalstaat zu begründen, durch den Wiener Kongreß zunichte gemacht wurde. Die in der Nachtmetaphorik vorherrschenden negativen Aspekte könnten so die in den Augen der »Demagogen« unbefriedigende Gegenwart charakterisieren. Nach jedem Abend folgt allerdings ein neuer Morgen, und dieser *gesetzliche Sieg des Lichtes über die Dunkelheit*⁶² wird für sie zur Grundlage eines optimistischen Glaubens an eine bessere Menschheitsperspektive. Auch die im Hafen liegenden Segelschiffe könnten einen solchen zeitlichen Wandel versinnbildlichen. Vielleicht liegen sie nur



Links: Abb. 3
Caspar David
Friedrich: Der Hafen,
1815. (Stiftung
Preußische Schlösser
und Gärten Berlin-
Brandenburg, Inv.-
Nr. GK I 6180)

Abb. 4 Rahschoner
mit schwedischer
Flagge. Detail aus
Caspar David
Friedrich: Der Hafen,
1815. (Stiftung
Preußische Schlösser
und Gärten Berlin-
Brandenburg)



für kurze Zeit vor Anker, um dann wieder in See zu stechen, worauf auch die Ausbesserungsarbeiten und die beginnende Betriebsamkeit auf den beiden Seglern im Vordergrund hindeuten könnte.

Gerhard Eimer interpretiert das Gemälde als Illustration eines bestimmten politischen Ereignisses. Er sieht in dem dänisch beflaggten Ruderboot, das auf den Rahschoner mit schwedischer Flagge zufährt, einen Verweis auf die Umwandlung der staatlichen Zugehörigkeit von Friedrichs Heimatort Greifswald. Durch den Kieler Frieden von 1814 wurde Dänemark für das an Schweden fallende Norwegen mit der Verfügung über Schwedisch-Pommern, und somit auch Greifswald, entschädigt. Die Neuordnung Europas durch den Wiener Kongreß sah vor, daß Dänemark nun diese Gebiete im Austausch für das hannoversche Lauenburg an Preußen weiterzugeben hatte. Laut Eimer versinnbildlicht diese Darstellung demnach die dänische Inbesitznahme Schwedisch-Pommerns von 1814. Er schreibt, das Ruderboot steuere auf die noch

schwedisch beflaggten Hochseeschiffe zu, und impliziere damit, daß diese in Zukunft nicht mehr unter schwedischer Flagge führen.⁶³ Somit würde das Gemälde nicht die geschichtliche Situation seiner Entstehungszeit beschreiben, sondern ein bereits vergangenes politisches Ereignis.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob das altdeutsche Paar auf dem dänisch beflaggten Boot damit sinnvoll gedeutet ist. Aus der Fahrtrichtung auf das große, schwedisch beflaggte Schiff könnte man schließen, daß sie dort an Bord, also zurück unter die schwedische Herrschaft, gehen möchten. Damit könnte Friedrich unter Umständen seine Idealvorstellungen bezüglich des bevorstehenden Herrschaftswechsels illustriert haben.

Börsch-Supan versteht die Flagge hinter den Altdeutschen als christliches Symbol, statt sie als Zeichen dänischer Nationalität zu deuten. In dem Hafen sieht er ein Sinnbild des Todes, die daraus ausfahrenden Schiffe als Hinweis auf die Auferstehung. Dementsprechend deutet er auch das Ruderboot als Zeichen der Ausfahrt zum neuen Leben.⁶⁴

Dieser Auslegung stehen die Ausführungen Eimers gegenüber, der die soziale Funktion von Friedrichs Kunst betont, welche die Krise im politischen Sinn verdeutlichen soll. Eimer hält deshalb eine einseitige Fixierung an eine Todesverbundenheit für abwegig.⁶⁵

Einem Zitat Peer Atterbooms zufolge hat sich der Maler für einen »halben Schweden« gehalten. Vielleicht wollte Friedrich durch die Darstellung der schwedischen Flaggen, die gleichfalls auf den beiden Seglern im Hintergrund zu sehen sind, auch seine fortwährende patriotische Hingabe gegenüber Schweden demonstrieren. Sie könnten zeigen, daß der Künstler die Entscheidung des Wiener Kongresses nicht billigte, sich weiter als Bürger eines schwedischen Gebiets verstand und so seine Kritik gegenüber der getroffenen Entscheidung ausdrückte. Eimer schreibt, der idealisierende Glanz, in dem Friedrich die schwedische Vergangenheit seiner Heimat gesehen habe, sei nach der Enttäuschung seiner liberalen Erwartungen nach 1813 in Schwärmerei umgeschlagen.⁶⁶ Dies erklärt für ihn die vielen schwedischen Fahnen in den Bildern, die gerade nach der Übergabe Vorpommerns an Preußen entstanden sind, also auch in der »Ansicht eines Hafens«.



Abb. 5 Altdeutsch Gekleidete. Detail aus Caspar David Friedrich: Der Hafen, 1815. (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg)



Abb. 6 Caspar David Friedrich: Morgen (Ausfahrende Boote), 1816/18. (Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Inv.-Nr. PNM 635)

»Morgen«

Der »Morgen« ist um 1816/18 entstanden und bildet zusammen mit dem verschollenen »Mittag«, dem »Abend« und der »Nacht« einen Tageszeiten-Zyklus. Suse Barth merkt dazu an, daß dieser Tageszeiten-Zyklus kaum Menschen enthält, was ihrer Meinung nach das Schiff hier in seiner Bedeutung als »Lebensschiff« hervorhebt. Die verschiedenen Tageszeiten würden so die verschiedenen Lebensumstände des Menschen veranschaulichen, und so zum *Spiegelbild der psychischen Entwicklung* werden.⁶⁷ Der Morgen stünde dabei beispielsweise für den Aufbruch in das Leben, der Abend für die Ankunft an einem Lebensziel.

Börsch-Supan sieht in den kleinformatigen Seestücken vor allem einen Beleg für die Resignation Friedrichs zu ihrer Entstehungszeit. Er deutet die Folge von Tageszeiten als Gleichnis Friedrichs für die Abfolge von Erwartungen, die an das Leben gestellt und enttäuscht werden.⁶⁸ Das Ablegen der Boote stünde so z.B. für die Hoffnung am Beginn des Lebens, welcher am Ende, symbolisiert durch das Einholen der Segel, die Enttäuschung folgt.

Die Darstellung der altdeutsch gekleideten Personen in drei der vier Bilder weist jedoch über eine solche Deutung hinaus und impliziert, daß in dem Zyklus wohl auch eine Anspielung auf die politische Gemütslage Friedrichs enthalten ist. Im Gemälde »Morgen« ist ein kleineres Segelboot

dabei, von einer natürlichen Bucht aus in See zu stechen. Ein Mann in Schiffertracht bringt das Sprietsegel in Stellung, ein zweiter ist weiter vorne im Boot beschäftigt. Das altdeutsch gekleidete Paar im Heck ist in der gleichen Art dargestellt wie jenes in dem Gemälde »Ansicht eines Hafens«. Sogar das aus dem Boot hängende rote Tuch neben der Frau ist zu sehen.

Börsch-Supan weist auf den am Ufer liegenden Anker hin, der für ihn Wagemut bedeutet, und sieht in der Flagge am Heck des Bootes *ein allgemeines Zeichen für Heldenmut und Patriotismus*, wodurch Friedrich laut Börsch-Supan vielleicht auf die politischen Hoffnungen zur Zeit der Freiheitskriege angespielt haben könnte.

Noch mehr als in dem vorangegangenen Hafenbild ist in diesem Gemälde das Thema des Aufbruchs in Szene gesetzt. Das altdeutsche Paar steht zusammen mit dem Schiff im Mittelpunkt des Bildes und ist zum Hauptmotiv geworden. Es ist hier nicht mehr bloß auf dem Weg zu einem anderen Schiff, welches irgendwann den Hafen verlassen könnte, sondern sticht selbst in See. Fünf Boote desselben Typs haben sich bereits vom Ufer entfernt und segeln in einer Reihe hintereinander vom Land weg. Durch die rhythmische Reihe dieser Boote erzeugt der Maler eine Tiefenbewegung in Richtung des Horizonts.

Von Einem sieht in den Segeln der Schiffe, die sich in die Tiefe verlieren, eine Andeutung für den *Zug der Gedanken und Wünsche*.⁶⁹ Der Horizont steht so für ein Ziel, auf das hin der Mensch seine Wünsche mittels des Schiffs befördert.

Rechts im Bild hängen Netze zum Trocknen an Stangen, links sind diese Stangen ohne Netze zu sehen. Sie bilden an beiden Seiten des Ufers eine Art Wand, die in der Mitte die Ausfahrt



Abb. 7 Altdeutsch
Gekleidete. Detail aus
Caspar David Friedrich:
Morgen (Ausfahrende
Boote), 1816/18.
(Niedersächsisches Lan-
desmuseum Hannover)

Rechts: Abb. 8 Caspar
David Friedrich: Abend,
1816/18. (Galerie Peter
Nathan, Zürich)

freilässt, durch die das Boot auf die See zusteuert. Friedrich verwendet hier das Motiv der »Raumsperre«, indem er den Vordergrund gegen den Hintergrund abtrennt und so auf die unterschiedlichen Bedeutungen der beiden Zonen hinweist. Vorder- und Hintergrund stehen in diesem Fall für Gegenwart und Zukunft.⁷⁰

Der »Morgen« ist in der Zeit entstanden, als die politischen Unruhen in den deutschen Ländern immer stärker wurden und Ereignisse wie das Wartburgfest von 1817 den Restaurationsgegnern neue Hoffnung gaben. Das Schiff im »Morgen« könnte die Erwartungen und Wünsche des Menschen symbolisieren. Das Meer, über das die Schiffe diese Erwartung zum Ziel hin transportieren, gleicht laut Matthias Eberle der unwegsamen Welt, die zugleich Ausdruck der unbefriedigenden Existenz ist.⁷¹ Auf die Entstehungszeit des Bildes bezogen, könnte das Schiff zum Mittler zwischen der für die Patrioten unbefriedigenden Gegenwart und der Zukunft werden, auf die sich ihre und nicht zuletzt auch Friedrichs Erwartungen richteten.

»Abend«

Das motivisch genau gegensätzliche Ereignis ist in dem ebenfalls 1816/18 entstandenen Bild »Abend« dargestellt. Hier fährt ein Segelboot mit altdeutsch gekleidetem Paar in eine natürliche Bucht ein, an deren Ufer ein großer Anker liegt. In dem Gemälde erkennt man rechts im Heck des Segelbootes einen Mann mit Barett, links eine Frau mit dem weißen Spitzkragen. Das Boot hat die Segel bereits zum Teil gerefft, es ist also zum Anlegen in die Bucht eingefahren.





Abb. 9 Boot mit altdeutsch gekleidetem Paar im Heck. Detail aus Caspar David Friedrich: Abend, 1816/18. (Galerie Peter Nathan, Zürich)

Auffällig ist hier der im Gegensatz zu dem Bild »Morgen« um ein Vielfaches größer dargestellte Anker, auf den das Boot zusteuert. Helmut Börsch-Supan versteht das Bild daher als die Suche des Menschen nach der Zuflucht in der Religion, die durch den Anker am Ufer symbolisiert ist.⁷² Matthias Eberle weist darauf hin, daß die politisch-demokratische und die religiöse Tendenz für den Maler engstens zusammengehörten.⁷³ Ein Nebeneinander dieser beiden Interpretationsansätze im Sinne der Darstellung politischer Enttäuschung, die in der Zuwendung auf die Religion mündet, ist somit nicht unwahrscheinlich.

Das Bild »Mittag« enthält keine altdeutsch Gekleideten und wird hier deshalb nur der Vollständigkeit halber als dem Zyklus zugehörig erwähnt. Ein möglicher Symbolgehalt der »Nacht« wird noch im Zusammenhang mit dem Gemälde »Mondnacht mit Schiffen« angesprochen.

»Mondnacht mit Schiffen an der Ostsee«

Das Gemälde »Mondnacht mit Schiffen an der Ostsee«, entstanden um 1816/18, ist wiederum eine Variation des Themas »Aufbruch«. Hier sind es nun sechs Personen, die sich in einem Ruderboot auf der offenen See befinden. An den Riemen sitzen vier Männer, die durch ihre zylinderartige Kopfbedeckung als Schiffer zu erkennen sind. Im Heck des Bootes sitzen zwei Männer mit dem Rücken zum Betrachter. Beide tragen ein Barett, so daß man in ihnen altdeutsch Gekleidete erkennen kann. Das linke der vier Segelschiffe ist mit dem Bug dem Ruderboot zugewandt und fährt auf dieses zu. Die drei anderen Schiffe segeln in einer Reihe, vergleichbar der im Gemälde »Morgen«, in Richtung des Horizonts.

Börsch-Supan sieht in dem Bild das Gegenstück zu dem Gemälde »Nacht«, welches im gleichen Zeitraum entstanden ist. Beide stehen für ihn in einer Art Abfolge zueinander: In der »Nacht« treiben die Menschen noch im Ungewissen auf dem Meer, für ihn das Sinnbild des Aufbruchs zum ewigen Leben, jetzt werden sie zu einem der großen Schiffe gebracht, was Börsch-Supan als die Erlösung durch den Tod deutet.⁷⁴ Tatsächlich ähneln sich die in den Bildern dargestellten



Abb. 10 Caspar David Friedrich: Mondnacht mit Schiffen auf der Ostsee, 1816/18. (Museum Georg Schäfer, Schweinfurt)

Personen. Die vier Männer mit der zylinderartigen Kopfbedeckung sind in beiden Bildern vorhanden. Jedoch sind die Personen im Gemälde »Mondnacht mit Schiffen auf der Ostsee« als Altdeutsche zu erkennen, was im Bild »Nacht« nicht mit Sicherheit zu sagen ist. Börsch-Supan beschreibt sie als Paar, ohne näher darauf einzugehen.

Gleichwohl könnte man auch das Bild »Nacht« in die Reihe der Gemälde politischen Inhaltes einordnen. Thematisch stünde dabei die Ungewißheit über den Ausgang der Fahrt im Vordergrund. Statt auf den Horizont zuzusteuern, befindet sich das Boot nun ohne erkennbares Ziel auf dem Meer. Das Land ist nicht mehr zu sehen, was Börsch-Supan als endgültige Lösung vom Diesseits deutet. Er sieht in dem Schiff ein Sinnbild der Seele und entnimmt dem Bild die Botschaft, daß ein Existieren auch außerhalb des Irdischen möglich sei.⁷⁵ Herbert von Einem deutet das verschwundene Land als den Beginn einer neuen Fahrt, die ins Dunkle und Grenzenlose geht.⁷⁶

Auch eine politische Interpretation könnte an diesem Punkt ansetzen. Der Ausgang der Schifffahrt, also im übertragenden Sinn der politischen Entwicklung, liegt noch im Dunkeln, das glückverheißende Ziel ist noch nicht erreicht. Passend wäre auch das Bild der ziellosen Schifffahrt als Verweis auf die unfähige Regierung. Dennoch bleibt zu sagen, daß eine politische Metapher in diesem Falle zwar möglich, jedoch ohne eindeutigen motivischen Hinweis im Bild zu spekulativ erscheint. Aus diesem Grund soll sich die Betrachtung des Gemäldes auf diesen Hinweis beschränken.



Abb. 11 Boot mit altdeutsch Gekleideten. Detail aus Caspar David Friedrich: Nacht, 1816/18. (Galerie Peter Nathan, Zürich)



Abb. 12 Boot mit altdeutsch Gekleideten. Detail aus Caspar David Friedrich: Mondnacht mit Schiffen auf der Ostsee, 1816/18. (Museum Georg Schäfer, Schweinfurt)

In der »Mondnacht mit Schiffen auf der Ostsee« kann man den Schiffen erneut die Mittlerrolle zwischen der Gegenwart und Zukunft zuschreiben. Wie bereits erwähnt, sieht es hier so aus, als würden die Passagiere zu einem der Segler gebracht, wobei die Vermutung nahe liegt, daß es sich dabei um das ganz linke, bereits auf das Ruderboot zusteuernde Schiff handeln wird. Auf diesem Schiff, welches für Hochseefahrten tauglich ist, könnten die Bootsinsassen dann die Reise zum Horizont antreten. Diese Fahrtrichtung wird durch die anderen Segler bereits angedeutet. Auch die Darstellung der Szenerie als Nachtbild könnte auf eine politische Bedeutung hinweisen, wobei die Nacht als Gegenwart zu verstehen ist, aus der sich die patriotisch Gesinnten dem Morgen, also einer besseren Zukunft, entgegenbewegen.

Auffallend ist die Untätigkeit aller altdeutsch Gekleideten in diesen sowie auch den folgenden Bildern. Sie rudern nicht und legen keine Hand an die Segel. Gertrud Fiege bezeichnet die Personen deshalb als passiv, sowohl gegenüber *Naturgegebenheiten* wie gegenüber *politischen Ereignissen*. Sie sieht darin einen Verweis auf die Auffassung des Künstlers, daß der Mensch dem übermächtigen Zeitgeschehen eher ausgeliefert ist, als aktiv darauf Einfluß nehmen zu können. Friedrich selbst sah hinter aller Entwicklung Gott als Lenker: *Unsere große und verhängnisvolle Zeit, die Zeit der Aufregung und Umgestaltung, (...) hält keines Menschen Macht auf, denn ein Gott hat sie herbeigeführt und wird sie auch durchführen.*⁷⁷

»Abschied«

1818 entstand das Gemälde »Abschied«. Eine Frau, auf einem am Ufer liegenden Felsen sitzend, winkt einem davonsegelnden Boot hinterher. Die Frau trägt altdeutsche Tracht, erkennbar am Spitzkragen und den Puffärmeln. In einer Besprechung des Bildes im »Morgenblatt für gebildete Stände« aus dem Jahr 1819 wird die altdeutsche Tracht der Frau zwar nicht als solche erkannt, die Beschreibung als *sonderbare Kleidung*⁷⁸ macht jedoch ihre Andersartigkeit deutlich.

Bei dieser Frau handelt es sich um die erste einer Reihe weiblicher Personen nahezu gleicher Aufmachung, wie sie Caspar David Friedrich in der Folgezeit malen wird. Man könnte dazu neigen, in der Frau Caroline Bommer zu vermuten, die Friedrich im Januar 1818 geheiratet hatte. Eine eindeutige Festlegung ist jedoch nicht möglich, da Friedrichs Frauengestalten keine individuell eindeutigen Züge aufweisen.⁷⁹ Wie bei den übrigen Bildmotiven, die von Friedrich immer wiederholt wurden, sind auch die Darstellungen von Menschen durch einen gewissen Schematismus geprägt. Sie sollen nicht als getreues Abbild fungieren. Der Maler verwendet sie als Zeichen, die bestimmte Assoziationen hervorrufen sollen.⁸⁰

Durch die Blickrichtung und Gestik der Frau wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das davonsegelnde Boot gelenkt. In den Werken Friedrichs gehören solche Figuren, die ganz oder teilweise mit dem Rücken zum Betrachter stehen und bildeinwärts schauen, zu den immer wiederkehrenden Motiven. Karl August Böttiger⁸¹ schrieb 1825 dazu, Friedrich liebe diese Stellung, *weil sie im Leben am wenigsten täuscht*.⁸² Durch die Rückenfigur kann sich der Betrachter mit der Erlebnishaltung des Künstlers identifizieren und wird auf den Sinngehalt des Naturbildes hingelenkt. Außerdem lassen sie als »Schrankenmotiv« Nah- und Fernraum unmittelbar aufeinander abfolgen.⁸³

In der Literatur wird die Szene hauptsächlich als erzählerisches Motiv oder heitere Staffage dargestellt. Willi Wolfradt beschreibt das Bild wie folgt: *Eine Frau, auf einem Steine sitzend und einem kleinen Segel auf dem Wasser einen Gruß zuwinkend*.⁸⁴ Auch in der bereits zitierten zeitgenössischen Besprechung von 1819 ging man davon aus, daß die Frau unstreitig ihrem *in einem Schiff scheidenden Geliebten ein Lebewohl mit dem Schnupftuch weht*.⁸⁵ Dem entgegen steht jedoch die politische Bedeutung der altdeutschen Tracht der Frau.

Börsch-Supan schließlich erkennt die Tracht als solche und schließt daraus, daß die Szene nicht vordergründig erzählerisch zu deuten sei. Er sieht darin einen Verweis auf die Trennung von Frau und Mann durch den Tod.⁸⁶

Zum Vergleich sei Märkers Interpretation des Gemäldes »Mondaufgang am Meer« genannt, das durch das Motiv der am Ufer sitzenden altdeutsch Gekleideten mit dem »Abschied« vergleichbar ist. Für Märker ist der »Demagoge« hier nicht mit dem Problem Tod und Jenseits konfrontiert, sondern steht als Hinweis auf eine historische Epoche.⁸⁷ Ein Zusammenhang der Szene im »Abschied« mit der Vorstellung der Trennung durch den Tod ist besonders durch das eindeutig politische Signal in Form der Kleidung der Frau fraglich. Zudem handelt es sich bei dem Bildtitel, wie bereits erwähnt, nicht um die von Friedrich selbst gewählte Bezeichnung, so daß eine Interpretation in diesem Sinne nicht zwingend ist.

Betrachtet man das Bild also unter dem Aspekt des politischen Inhalts, könnte das Schiff erneut als Sinnbild für die von den Patrioten erhoffte politische Entwicklung stehen. Von dem Gruß der Frau begleitet, transportiert es, wie schon in dem Gemälde »Morgen«, ihre Erwartungen, die stellvertretend für die Erwartungen aller Altdeutschen stehen, zu einem in der Zukunft liegenden Ziel.

»Frau am Meer«

Noch im selben Jahr 1818 entsteht das thematisch sehr eng verwandte Gemälde »Frau am Meer«. Die Frau, die hier auf einem Felsen am Ufer sitzt und auf das Meer hinausschaut, ist durch die Puffärmel ihres Kleides sowie dem Spitzkragen als »Altdeutsche« zu erkennen.⁸⁸

Fünf Segelboote fahren in einer Linie parallel zum Ufer an der Frau vorbei. Solche in einer Reihe segelnde Schiffe malte Friedrich bereits im »Morgen« und in der »Mondnacht mit Schiffen auf der Ostsee«. Wie auch dort fungieren sie in diesem Bild wiederum als Zeichen der vergehenden Zeit.⁸⁹ Im Gegensatz zu den Schiffen in den beiden anderen Gemälden bewegen sich die Boote hier jedoch nicht auf den Horizont zu, sondern nach rechts, in Richtung des Ufers. Segelboote



Abb. 13 Caspar David Friedrich: Frau am Meer, 1818. (Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur)

und Frau bilden zusammen einen Keil⁹⁰, ebenso wie die Reihe der vom Ufer bis ins Wasser liegenden Steine zusammen mit der Linie der Segelboote. Börsch-Supan beschreibt die Komposition als reiches und doch klares System, in dem sich die Schiffe im Vorder- und Hintergrund als Symbole von Dies- und Jenseits verschränken.⁹¹

Die beiden großen Segelschiffe im Hintergrund, die genau auf der Horizontlinie fahren, fallen durch ihre weißen Segel besonders auf. Jens Christian Jensen ist der Meinung, der Blick der Frau gehe über die ufernahen Boote hinweg zu diesen Schiffen hin, was er als Zeichen dafür deutet, daß die Frau sich zeitloser Entrückung anvertraut habe.⁹² Für ihn stellen also ebenfalls die verschiedenen Schiffstypen unterschiedliche Zeitebenen dar. Die kleineren, in dunklen Farben gehaltenen Boote stehen für vergehende Zeit und Vergänglichkeit, die größeren, weißen Schiffe für das Zeitlose.

Nimmt man dies als Ansatzpunkt, könnten die unterschiedlichen Zeitebenen in Form der Boote auch als Metaphern für die politischen Zeitumstände stehen. Die Boote mit den dunklen Segeln im Vordergrund wären so gleichermaßen als verstreichende Zeit der Gegenwart zu verstehen, die Schiffe im Hintergrund als Metaphern einer helleren Zukunft. Der Blick der alt-deutschen Frau über die Jetztzeit hinaus, zu den Schiffen am Horizont hin, würde erneut den prophetischen Blick der Patrioten in eine bessere Zukunft illustrieren.

Abb. 14 Weiße Segelschiffe am Horizont. Detail aus Caspar David Friedrich: Frau am Meer, 1818. (Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur)



»Auf dem Segler«

Die ausgeprägteste Darstellung eines altdeutschen Paares in Verbindung mit einem Schiff findet sich in dem Gemälde »Auf dem Segler«. Das Bild war wahrscheinlich 1819 vollendet, da in diesem Jahr zwei Seglerstudien von Carus unter dem Eindruck des Bildes entstanden.⁹³ Werner Hofmann nennt das Gemälde wegen der verschiedenen gegensätzlichen Deutungen, die es hervorgerufen hat, ein *Musterbeispiel für Friedrichs beabsichtigte Mehrsinnigkeit*.⁹⁴ Dem Verweis Antonia Iserginas auf die in dem Bild wiedergegebenen Eindrücke der Hochzeitsreise Friedrichs und ihrer Deutung der Stadt als Verheißung des nahen Glücks⁹⁵ stellt Börsch-Supan die Deutung der Stadt als Jenseitsvision und die Schifffahrt als Weg des Paares zum Tod entgegen.⁹⁶ Isergenia sah in dem Gemälde die Darstellung des Sonnenaufgangs⁹⁷, Börsch-Supan die der Abenddämmerung.⁹⁸

Die Stadtsilhouette am Horizont ist ebenfalls Gegenstand der unterschiedlichsten Deutungen. Sie besteht aus mehreren sakralen Gebäuden, zwischen denen vereinzelt einige größere Häuser auszumachen sind. In den Türmen sollen Anregungen von Dresdner, Greifswalder und Stralsunder Bauten wiedergegeben sein.⁹⁹ Märker läßt hier offen, ob es sich bei den Bauten um das Sinnbild des Jenseits oder eine Gotikvision handelt, spricht aber beiden Auffassungen einen geradezu grenzenlosen Zukunftsoptimismus zu.¹⁰⁰ Er erkennt in den Domen einen Zusammenhang mit der politischen Zukunft, da die »Demagogen« das Zukünftige als »neues Christentum« erwarteten.¹⁰¹ Auch Gerhard Eimer sieht in der dargestellten Stadt ein politisches Ideal und vermutet, daß sich Friedrich durch Ernst Moritz Arndts Gedicht »Auf dem Rugart« zu der Darstellung anregen ließ.¹⁰²

Neben solchen Deutungen stehen, wie schon erwähnt, Iserginas Beschreibung des Motivs als gemeinsamer Lebensfahrt sowie Börsch-Supans Deutung als Verweis auf den Tod. In beiden Fällen wäre das Schiff als Sinnbild des Lebensschiffs zu verstehen. Die dritte Person, die mit an Bord sein müßte, um das Schiff zu lenken, könnte Christus sein, der als Steueremann das Paar über das Meer des Lebens fährt.

Wie bereits erwähnt, ist eine Durchdringung politischer und religiöser Motive bei Friedrich nicht ungewöhnlich.¹⁰³ So wäre es durchaus möglich, daß der Maler, der politische Hoffnung mit Gottvertrauen gleichsetzte und hinter aller Entwicklung Gott als Lenker sah, hier beide Aspekte ins Bild eingebracht hat.

Vergleicht man »Auf dem Segler« mit den bereits besprochenen Bildern, fällt auf, daß das Motiv der Bewegung hier durch das Schiff besonders auffällig gestaltet ist. Der Segler nimmt

durch den Schiffskörper, der den Bildvordergrund ausfüllt, sowie durch das nach rechts aufgeblähte Segel nahezu die gesamte Bildfläche ein. Die Bewegung, wie sie vorher beispielsweise an der Reihung der Boote abzulesen war, ist nun unmittelbar durch die Krängung des Seglers im Fahrtwind zu erkennen. Auch dadurch, daß der Bug leicht über die Horizontlinie aufragt, wird das Gefühl des Auf- und Abschaukelns auf dem Schiff erweckt. Dem Betrachter wird der Eindruck der Fahrt auf ein fernes Ufer vermittelt.

Das Schiff trägt, wie auch schon in den vorherigen Bildern, ein altdeutsch gekleidetes Paar zu seinem Ziel und wird, indem es dieses Ziel ansteuert, zum Mittler zwischen Gegenwart und Zukunft sowie zum Sinnbild historischer Bewegung schlechthin.¹⁰⁴ Durch den Platz auf dem Bug haben die beiden »Demagogen« unmittelbar Anteil an dieser Bewegung, die im übertragenden Sinn für ihre eigene, politische steht. Die Aussicht auf die schöne, neue Zukunft ist nur ihnen als fortschrittstragenden Erneuerern der Gesellschaft vorbehalten.¹⁰⁵

»Kreidefelsen auf Rügen«

Vermutlich ebenfalls bald nach der Rügenreise 1818 entstand das Gemälde »Kreidefelsen auf Rügen«. Dargestellt ist der Blick von den Kreidefelsen über einen Abgrund hinaus auf das Meer. Am Rand des Abgrunds befinden sich drei Personen, die, jeder auf seine Weise, dem Ausblick gegenüberstehen.

Börsch-Supan, der das Bild religiös deutet, vermutet in ihnen die Personifizierung der christlichen Kardinaltugenden Glaube, Liebe und Hoffnung.¹⁰⁶ Dabei wäre die Liebe gekennzeichnet durch das rote Kleid der Frau, die Hoffnung durch den grünen Rock des Stehenden, und der Glaube wird durch den blauen Rock des Kriechenden versinnbildlicht. In dem rechts stehenden, jungen Mann vermutet er den Bruder des Malers, Christian, in dem am Boden kriechenden Mann Friedrich selbst.¹⁰⁷

Jensen hingegen beschreibt das Gemälde als Allegorie der Liebe Friedrichs zu seiner Frau und vermutet in der Darstellung der beiden Männer ein Doppelbildnis Friedrichs.¹⁰⁸ Hofmann schließt sich der Deutung des Gemäldes als Doppelbildnis an, begründet seine Meinung jedoch mit der Kunstauffassung Friedrichs, nach der das Göttliche in der Natur sowohl in unendlichen Dimensionen als auch in scheinbaren Nebensächlichkeiten zum Ausdruck kommt.¹⁰⁹ Als stehender Mann, so der Autor, wendet sich Friedrich dem Unendlichen zu, als Kriechender untersucht er die Gräser am Boden.

Johannes Grave bemerkt dazu kritisch, daß bei einem Doppelbildnis der Altersunterschied zwischen den dargestellten Männern deutlicher sein müßte, da es sich in diesem Fall um den zum Entstehungszeitpunkt 43jährigen Friedrich und sein Idealbild handeln würde.¹¹⁰ Märker schließlich hält eine Selbstdarstellung des Künstlers nur für den altdeutsch gekleideten Mann für möglich, da Friedrich sich in der Restaurationszeit ausschließlich als Altdeutschen dargestellt habe. Aufgrund dieser altdeutschen Tracht des Mannes deutet er das Bild im übrigen politisch. Den am Boden knienden Mann empfindet Märker wegen dessen ängstlicher Haltung wie karikierend dargestellt¹¹¹ und sieht in ihm wegen seines Zylinders einen »Philister«.¹¹² Auch Jensen erkennt in dem Altdeutschen ein politisches Motiv und vermutet darin den Künstler selbst, der, hingegeben an die politischen Ideale der Freiheit, im Gegensatz zu dem älteren Mann steht, der in die gesellschaftlichen Zwänge, ihre Abhängigkeiten und Ängste integriert ist.¹¹³

Gegenüber der aufrechten Haltung des »Demagogen«, der nicht krampfhaft nach sicherem Halt sucht, wirkt die Position des liegenden Mannes auf Grave ebenfalls peinlich und ungebührlich.¹¹⁴ Die Frau beschreibt Märker als schwindelnd vor dem Abgrund, der sich unter ihr auftut und weist darauf hin, daß auch sie sich, Sicherheit suchend, an einem Busch festhält.¹¹⁵ Sowohl die Frau als auch der am Boden kniende Mann schauen nicht in die Ferne, sondern sind



Abb. 15 Caspar David Friedrich: Kreidefelsen auf Rügen, um 1818. (Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur)



Abb. 16 Schiffe in der Ferne. Detail aus Caspar David Friedrich: Kreidefelsen auf Rügen, um 1818. (Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur)

müßten. Er versteht sie deshalb vor allem als Mittel der Vertikalisierung des gesamten Bildgefüges, wodurch sich auch das Meer nicht in die Tiefe zu erstrecken scheint, sondern den Raum zwischen den Felsen scheinbar wie einen Trichter ausfüllt.¹²⁰

Märker beschreibt, daß die beiden Segler eine Vorstellung von Bewegung vermitteln, ohne daß deren Richtung erkennbar wäre¹²¹, und deutet sie damit erneut als Zeichen der Bewegung schlechthin, also auch der Bewegung im Sinne eines politischen Fortschritts. Verbindet man dies mit dem Umstand, daß tatsächlich nur der »Demagoge« auf das Meer und somit auch zu den Schiffen schaut, scheint es auch hier möglich zu sein, mit dem Meer die Vorstellung von Zukunft und historischer Bewegung, die sich in den Schiffen manifestiert, zu verbinden. Der »Demagoge« registriert die historische Bewegung, während sich das Paar, von dem zumindest der Mann als »Philister« gekennzeichnet ist, dieser gar nicht bewußt zu sein scheint.

»Die Schwestern auf dem Söller am Hafen«

In dem um 1820 entstandenen Bild »Die Schwestern auf dem Söller am Hafen« folgt der Blick des Betrachters zwei altdeutsch gekleideten Frauen auf die nächtliche Stadt- und Hafenkulisse. Das Gemälde war 1820 auf einer Ausstellung in Dresden unter dem Titel »Die Schwestern auf dem Söller am Hafen, Nacht, Sternenbeleuchtung« zu sehen, wobei der Bildtitel wohl keine tatsäch-

ganz auf den Abgrund konzentriert, den Märker als *Durchgang zum Neuen* deutet, welcher den Vordergrund als Gegenwart vom Hintergrund als *schöner, aber ferner Zukunft* trennt.¹¹⁶

Die beiden Schiffe, die sich jenseits der schroffen Felsen auf dem Meer befinden, werden in der Literatur weniger ausführlich betrachtet. Jensen vermutet in ihnen die Lebensschiffe Friedrichs und seiner Frau¹¹⁷, ohne weiter auf die Gründe für diese Annahme einzugehen. Börsch-Supan deutet sie als Sinnbild der Seele, die zum ewigem Leben aufbricht, und erkennt in der Blickrichtung des Altdeutschen eine Geste, die auf Friedrichs Beziehung zum Tod verweist.¹¹⁸ Dazu merkt Tina Grütter kritisch an, daß das Unendliche nicht immer den christlich-religiös gebundenen Raum, wie ihn Börsch-Supan auffaßt, darstellen muß, sondern auch als Ort der Vorstellung und Verheißung mit gesellschaftsverändernden Utopien in Zusammenhang gebracht werden kann.¹¹⁹

Hofmann merkt an, daß beide Schiffe nahezu gleich groß gemalt sind, obwohl sie der Perspektive nach von unterschiedlicher Größe sein

liche Verwandtschaft zwischen den beiden Frauen meint, sondern vielmehr auf deren geistige Verbundenheit im Sinne ihrer politischen Haltung verweist, die an der altdeutschen Tracht erkennbar wird.

Dennoch fand dieser Verweis oder die Bedeutung der Tracht in der Literatur bis 1974 keinen Niederschlag. Eimer wollte es dahingestellt lassen, ob es sich bei dem Gemälde um ein patriotisches Bild handelt¹²², ohne jedoch näher auf die Gründe seines Zweifels einzugehen. Börsch-Supan erkannte zwar die altdeutsche Tracht, zog allerdings aus dem Motiv keine Rückschlüsse für die Deutung des Bildes. Er interpretiert das Gemälde als Auferstehungsverheißung.¹²³ Erst Märker stellt das Gemälde aufgrund der Tracht in einen politischen Zusammenhang und legt den Ausblick der beiden Frauen als das Schauen einer Zukunftsvision aus.¹²⁴

Für die Darstellung der Stadt, zu der die Frauen hinüberblicken, hat Friedrich, wie schon in dem Gemälde »Auf dem Segler«, real existierende, leicht abgewandelte Gebäude von verschiedenen Orten zusammengefügt. Der Maler stellt hier Bauten aus Halle, Greifswald und Stralsund dar, wobei er deren Proportionen überhöht und barocke Zutaten weggelassen hat, wohl um den Eindruck von neugotischer Architektur hervorzurufen.

Auch in diesem Gemälde wird es sich bei der Stadt im Hintergrund um einen Verweis Friedrichs auf die politischen Erwartungen der »Demagogen« handeln. Wie im Bild »Auf dem Segler« schauen zwei demagogisch Gesinnte auf die sich ihnen bietende Kulisse, die jetzt zwar näher gerückt ist, aber von der sie dennoch durch die Balustrade getrennt sind.

Hinter dem durch diese Balustrade abgegrenzten Bildvordergrund befindet sich eine Zwischenzone, aus der rechts von den Frauen ein steinernes Kreuz aufragt. Erst dahinter beginnt die Zone der Stadt und des Hafens. Das Kreuz könnte allerdings auch deutlich machen, unter welchem Zeichen Friedrich sich die Zukunft wünscht.¹²⁵

Die Schiffe haben die Segel eingeholt und liegen in einer dichten Reihe den aufragenden Türmen der Stadt gegenüber. Den beiden am höchsten aufragenden Masten entsprechen die beiden Türme des an die Marienkirche angelehnten Gebäudes. Eimer beschreibt Schiffe und gotische Gebäude als wesensgleich und umschreibt beide gleichermaßen als *irgendwie beseelt*.¹²⁶ Die Schiffe scheinen hier die Stadt resp. die Gotik-Vision erreicht zu haben. Die beiden Frauen würden demnach eine Utopie, nämlich die Erfüllung ihrer politischen Hoffnungen, erblicken.

Für die Interpretation des Hintergrundes als Vision würde auch die Tatsache sprechen, daß der Mittelgrund den real zugänglichen Vordergrund gegen den Hintergrund abgrenzt und diesen so als Utopie ausweist.¹²⁷ Versteht man diese als politische Utopie, erscheint auch die Deutung der ankernden Schiffe als erfüllte politische Hoffnung stichhaltig.

»Mondaufgang am Meer« (1821)

Im Jahr 1821 malte Caspar David Friedrich das Bild »Mondaufgang am Meer«, das auf der Dresdener Kunstausstellung des gleichen Jahres als »Mondaufgang, Ost-See-Strand, eigne Erfindung«¹²⁸ zu sehen war. Zwei Männer und Frauen schauen hier von einem steinigen Uferabschnitt aus auf zwei in Küstennähe segelnde Schiffe. Die verbreitete Annahme, die Boote segelten auf die Personen am Ufer zu, ist nicht ganz nachzuvollziehen. Wohl fährt das rechte Schiff in Richtung des Ufers, erkennbar an der Segelstellung und der Ausrichtung des Bugs. Das linke, größere Schiff ist jedoch in seiner ganzen Länge mit allen Segeln zu erkennen, was eher auf eine Fahrt parallel zum Land oder einen sehr flachen Winkel darauf zu hindeutet.

Die Frauen und Männer, die sich im Vordergrund befinden, bilden zusammen mit den Schiffen eine Diagonale. Diese wird durch die Blickrichtung der vier Personen zu den Schiffen hin noch verstärkt. Auch der Blick des Betrachters wird dadurch in das Bild hineingelenkt und die unterschiedlichen Bildebenen verbunden. Der Bildvordergrund ist geprägt durch die ruhige Haltung



Abb. 17 Caspar David Friedrich: Mondaufgang am Meer, 1821. (Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin)

der Personen in Verbindung mit den statischen Felsbrocken. Im Gegensatz dazu steht der Hintergrund mit den bewegten Segelschiffen, der Wolkenkulisse und dem aufgehenden Mond als Zeichen der Bewegung und Veränderung.

Im »Mondaufgang am Meer« erweckt die Fahrtrichtung der Schiffe die Vorstellung, daß in naher Zukunft Schiffe und Menschen am Ufer zusammentreffen könnten. Märker zieht hier einen Vergleich zu den »Lebensstufen«, in denen sich die motivische Situation ähnlich darstellt. Auch dort segeln die Schiffe, welche er als Sinnbilder der historischen Bewegung deutet, auf die am Land befindlichen Personen zu. Märker setzt den Moment, an dem sie das Ziel ihrer Bewegung, also das Land, erreichen, mit der Zukunft im historischen Sinn gleich.¹²⁹ Demnach wäre auch im »Mondaufgang am Meer« die Ankunft der Schiffe am Ufer, wo sich die Altdeutschen befinden, mit der Zukunft gleichzusetzen.

Die Personen am Ufer betrachten so eine Art Zusammenspiel von Zeit und Veränderung: Der Mond wird aufgehen, die Wolken weiterziehen, die Nacht dem Morgen weichen, und die Schiffe werden sich auf dem Meer fortbewegen. Allgemein formuliert wird die verstreichende Zeit den »Demagogen« die erwartete bessere Zukunft näherbringen.

Der Titel, unter welchem das Bild in Prag gezeigt wurde, beschreibt, daß die Personen den aufsteigenden Vollmond betrachten. Auch dieser zeigt die verstreichende Zeit an, was ebenfalls für eine Deutung der Schiffe als Metaphern der Bewegung (im Sinne der Veränderung von politischen

Abb. 18 Segelschiffe im Hintergrund. Detail aus Hintergrund. Detail aus Caspar David Friedrich: Mondaufgang am Meer, 1821. (Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin)



Verhältnissen) spricht. Matthias Eberle sieht in dem Schiff außerdem ein Mittel für den Menschen, sich über etwas hinwegzusetzen, das sich ihm entgegenstellt. Er zitiert dazu Herder, der den Menschen als an *einen toten Punkt geheftet und in den engen Kreis seiner Situationen eingeschlossen* sieht, aus dem er in die Weite hinaustreten soll, um zu einer anderen Ansicht zu gelangen.¹³⁰ Diesen »toten Punkt« findet Eberle in dem felsigen Strand des Gemäldes wieder. Ausgehend von seiner Argumentation würden die Personen also eines der Schiffe besteigen, um auf ihm ihrer Begrenztheit zu entkommen und zu einer anderen Ansicht zu gelangen. Im übertragenden Sinn wäre das Schiff also erneut vermittelndes Instrument, welches die »Demagogen« ihrem erhofften Ideal näherbringen würde. Die bereits erwähnte Beschreibung Böttigers, nach der die Männer das Schiff zu erwarten scheinen, käme dieser Vermutung entgegen.

Die Personen, die sich hier fernab von der städtischen Gesellschaft am Meeresufer befinden, könnten auch dem Gedanken des Rückzugs in die herrschaftsfreie Natur Ausdruck verleihen. Der Begriff »Natur« besaß als Synonym einer Gegenwelt zur existierenden Gesellschaftsordnung politische Brisanz. In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, daß auch Friedrich Natur als Freiheitsraum gegenüber der Stadt mit ihren sozialen Zwängen empfand. Peter Rautmann zitiert hierzu einen Tagebucheintrag des Künstlers, in welchem dieser Gott bittet, ihm das Glück zu gewähren, *in Ruhe mein Leben auf dem Lande zu verleben. Fern von dem gesitteten Volk.*¹³¹ Demnach wäre auch eine solche Auslegung des Bildes denkbar.

»Frau am Fenster«

1822 malte Friedrich das Bild »Frau am Fenster«, welches er im selben Jahr zu der Kunstausstellung in Dresden einreichte. Dort wurde es unter dem Titel »Des Künstlers Atelier, nach der Natur gemalt von Friedrich, Mitglied der Akademie« in den Katalog aufgenommen.¹³² Aus einem Bericht über die Ausstellung in der »Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode«, in dem das Bild ausführlich besprochen wurde¹³³, geht hervor, daß es sich bei der hier dargestellten Frau um Caroline, die Frau Friedrichs, handelt. Der Raum ist dementsprechend Friedrichs Atelier im Haus »An der Elbe 33«, wo die Familie seit 1820 wohnte.

Vor dem Fenster, aus dem die Frau nach draußen blickt, ist der Mast eines Schiffs zu sehen, welches am diesseitigen Ufer des Flusses liegt. Am anderen Ufer kann man einen zweiten Schiffsmast vor einer Pappelreihe erkennen. Die Frau trägt altdeutsche Tracht, vergleichbar mit der von

den Frauen in den Gemälden »Abschied« oder »Mondaufgang am Meer« (1822) dargestellt. Die altdeutsche Tracht der »Frau am Fenster« bleibt in der Literatur jedoch unerwähnt. Auch Börsch-Supan, der diese doch zumindest im »Abschied« als altdeutsche beschrieben hat, geht bei der »Frau am Fenster« nicht darauf ein. Er interpretiert das Bild als Darstellung der Verheißung auf die Befreiung aus der irdischen Begrenztheit durch den Tod. Dementsprechend deutet er die Schiffe vor dem Fenster als Veranschaulichung der Fahrt zum jenseitigen Ufer, also ins Jenseits, welche die Frau bereit ist, anzutreten. Den Blick der Frau nach außen deutet er als Verweis auf das Innere, das Seelenleben der Frau mit ihrer christlichen Hoffnung auf das erlösende Jenseits.¹³⁴

Elke Tangelder hat diesen Gedanken aufgegriffen und erweitert. Sie sieht die Frau als Person, die sich ihrer existentiell bedingten Gefangenschaft (der Raum trennt sie von der Außenwelt) bewußt ist, was mit Börsch-Supans Beschreibung des Raumes als Ausdruck der Begrenztheit vergleichbar ist. Jedoch ist für Tangelder das Schauen der Frau ein Bild für ihr Denken, und somit der Blick nach draußen gleichzeitig ein Hineinhorchen in sich selbst.¹³⁵

Die Beschreibung des Bildes als Ausdruck des beengten Diesseits und der Sehnsucht nach der Freiheit des Raumes, welche unerreichbar ist, findet sich in ähnlicher Art auch bei Jensen, der den Abgrund zwischen diesen Gegenpolen Drinnen und Draußen, Enge und Weite beschreibt.¹³⁶ Diesen, so Jensen, könne man nur in Gedanken, im Gefühl oder Gebet überbrücken, weshalb man das Bild auch christlich ausgelegt habe. Dem wäre hinzuzufügen, daß auch die Schiffe den Fluß, der die zweite Raumschranke nach dem Fenster symbolisiert, überwinden können.

Allen Deutungen gemeinsam ist der Eindruck der Sehnsucht, der von der Frau ausgeht. Die Bildsituation stellt sich ähnlich dar wie im Bild »Kreidefelsen auf Rügen«. Auch hier ist der Bildhintergrund für den »Demagogen« durch eine Raumschranke unbetretbar. Seine Wünsche und Hoffnungen, die sich auf die Zukunft richten, könnten durch die Schiffe symbolisiert werden, durch die diese zum Horizont gelangen können.

Ebenso dürften sich hier die politischen Hoffnungen der altdeutschen Frau auf die Zukunft richten. Die Zukunft liegt für sie, vergleichbar mit dem Gemälde »Schwestern auf dem Söller am Hafen«, unbetretbar hinter der Raumschranke. Die Schiffe wären vielleicht als Möglichkeit zu verstehen, die Hoffnungen und Erwartungen der Frau zu einem Ziel zu transportieren, daß für sie im Augenblick unerreichbar ist.

»Mondaufgang am Meer« (1822)

Das Gemälde »Mondaufgang am Meer« von 1822 ist die stilgleiche Variante zu dem gleichnamigen, ein Jahr früher entstandenen Bild desselben Titels, welches hier bereits besprochen wurde. Der »Mondaufgang« von 1822 ist das Gegenstück zu der gleichgroßen »Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung«. Die Bilder sind gegensätzlich komponiert. So ist beispielsweise der Morgen der Abendstimmung, das Meer dem Gebirge, die Menschen einem Baum gegenübergestellt. Aus den vier Personen, die Friedrich noch in dem Gemälde ein Jahr zuvor gemalt hatte, sind nun drei geworden. Zwei Frauen und ein Mann in altdeutscher Tracht sitzen nebeneinander auf einem großen Felsen am Meer. Auf die Personengruppe steuern zwei Segelschiffe zu, denen die Personen in kontemplativer Haltung entgegensehen. Wieder lenkt die Blickrichtung der drei Personen auch die des Betrachters in die Bildtiefe, wodurch die beiden Bildebenen Ufer und Meer miteinander verbunden werden.

Tina Grütter hat in diesem Bild Vorder- und Hintergrund als Ebenen für Begrenztes und Unbegrenztes gedeutet.¹³⁷ Die Menschen befinden sich für sie in einem Spannungsfeld zwischen irdischem und geistigem Dasein. Der Stein, auf dem sie sitzen, symbolisiert laut Grütter ihre irdische Gebundenheit, jedoch können sie durch ihre Reflektion und Orientierung auf den unbegrenzten Raum diesen auf geistiger Ebene erreichen. Daß die Schiffe mit ihren Masten in den Himmel aufragen, erwähnt Wieland Schmied, der darin ein gestalterisches Mittel Friedrichs

sieht, um die beiden Bildzonen Himmel und Erde zu verbinden.¹³⁸ In der Haltung der drei Personen erkennt er deren Abkehr von einer für sie ungenügenden Gegenwart und ein vertrauensvolles Erwarten des Kommenden. Börsch-Supan, der die heranfahrenden Schiffe erneut als Zeichen des endenden Lebens sieht, deutet das Bild auch im übrigen religiös.¹³⁹

Generell kann zwar auch in diesem Bild wieder politische und christliche Symbolik nebeneinander enthalten sein, was die Deutung des Mondes als religiöse Metapher durchaus möglich macht. Jedoch muß man wohl auch hier wieder davon ausgehen, daß der durch die altdeutsche Tracht im Bild enthaltene politische Verweis eine entsprechende Auslegung nötig macht. Die auffallende Hinwendung der Personen zu den Schiffen legt eine Verbindung zwischen beiden nahe.

Ähnlich wie im »Mondaufgang« von 1821 werden wohl auch hier die sich bewegenden Schiffe, welche die am Ufer sitzenden »Demagogen« wie ein Bühnenstück betrachten, als Zeichen der verstreichenden Zeit schlechthin zu beschreiben sein. Auch die bereits zitierte Vorstellung von Matthias Eberle, nach der die Personen mittels der Schiffe einen Weg aus ihrer unbefriedigenden Existenz finden können, wäre als Bilddeutung möglich. Dazu ist jedoch anzumerken, daß aus der Haltung der Personen vor allem eine Art ruhige Betrachtung herauszulesen ist, wohingegen die beiden Männer aus dem »Mondaufgang« von 1821 die Schiffe eher zu erwarten scheinen und ihnen förmlich entgegengegangen sind.

In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf den bereits erwähnten Gedanken an den Rückzug aus der sozialen Beengtheit in die Natur als herrschaftsfreie Gegenwelt verwiesen, der hier, wie auch in dem Gemälde von 1821, enthalten sein könnte. Allgemein gesagt beobachten die Menschen am Ufer also, wie die Zeit vergeht. Die Schiffe werden das Land erreichen, der Mond aufgehen, die Zeit der Reaktion und Resignation verstreichen.

»Das Eismeer«

Das Gemälde »Das Eismeer« enthält als einziges hier vorgestelltes Bild keine »Demagogen«. In der Literatur wird das gescheiterte Schiff jedoch immer wieder als politisches Motiv gedeutet, weshalb es innerhalb dieser Arbeit besprochen werden soll. Das Bild wurde bis 1965 irrtümlich mit dem älteren, heute verschollenen Gemälde »Die gescheiterte Hoffnung« verwechselt, welches ein nahezu identisches Motiv zeigte. Das jüngere, wohl um 1823/24 entstandene Bild war 1824 in Prag und Dresden ausgestellt und trug auf der Dresdener Ausstellung den Titel »Das Eismeer«.

Eine ausführlichere Beschreibung ist durch Carl August Böttiger überliefert, der das Bild bei einem Besuch in Friedrichs Atelier gesehen hatte. Er kommentierte es im »Artistischen Notizenblatt« von 1825 als (...) *zweites Polarbild mit dem Griper zwischen starren und gähnenden Eisblöcken eingeklemmt*.¹⁴⁰ Durch diese Bemerkung wäre das Schiff als die *GRIPER* identifiziert, einem der beiden Segler, mit denen William Edward Parry 1819/20 und 1824 Expeditionen ins Polarmeer unternahm. 1822 erschien ein ins Deutsche übersetztes Buch dieser Fahrt, in welchem auch die gefahrvollen Situationen, in der sich die Schiffe befanden, geschildert wurden. Auch im »Literarischen Conversationsblatt« von 1821 war ein Bericht über das Unternehmen erschienen.¹⁴¹ Sollte Friedrich tatsächlich durch die Nordpolarexpedition zu dem Gemälde angeregt worden sein, hat er die Fahrt jedoch in seinem Bild, entgegen des tatsächlichen Ausgangs, als gescheitert dargestellt.

Ebenso beschreibt Geismeyer das Gemälde als Ausdruck tiefster Trauer und Resignation¹⁴² und sieht es in Verbindung mit dem ebenfalls um 1823/24 entstandenen Bild »Huttens Grab« und dessen politischer Botschaft. Die innenpolitisch unbefriedigende Lage könnten den Maler zu diesem Motiv veranlaßt haben. Jensen vermutet, in den gewaltigen Eismassen könnte Friedrich die allgemeine Erstarrung in Deutschland versinnbildlicht sehen, die den Freiheitsgedanken in Form des Schiffes unter sich begräbt.¹⁴³



Rautmann legt sich nicht auf eine Deutung fest und verweist auf Friedrichs Verschränkung von religiösen und politischen Vorstellungen. Er stellt die Symbolhaftigkeit des Schiffs als Lebens- und Staatsschiff nebeneinander. Als Lebensschiff wäre dieses hier an seinen Endpunkt gelangt, denn wenn die Lebensverhältnisse erstarren, ist auch das Lebensschiff zum Scheitern verurteilt. Als politisches Symbol, so Rautmann, würde das Schiff zum Staatsschiff, wofür seiner Meinung nach auch das Wappen am Heck spräche. Da das Schiff im Eis erstarrt ist, führt diese doppelte Negation für ihn hin zu einer optimistischen Grundhaltung. Ist der Vordergrund (also die Gegenwart), beherrscht von dem zerstörerischen Eisberg, überwunden, kann die Zukunft erreicht werden.¹⁴⁴

Hofmann sieht die politische Botschaft vor allem in der Signalwirkung der aufragenden Spitzen des Eisgebirges, die für ihn die Selbstbefreiung aus der Umklammerung ankündigen. Aus ihnen läßt sich, so Hofmann, ein Appell oder Protest ableiten. Er weist auf den Aspekt hin, daß das »Eismeer« oft mit Théodore Géricaults »Das Floß der Medusa« verglichen wird. Die beiden Bilder stellen jedoch eine Tragödie anhand unterschiedlicher Motive, nämlich Mensch und Schiff, dar. Schlüssig wird dieser Vergleich nur in bezug auf die politische Metapher. So malt Géricault ein Sinnbild für die Steuerlosigkeit einer ganzen Nation, ebenso wie Friedrich hier die antidemokratische Verhärtung und seine Hoffnung auf deren Zerbrechen darstellt.¹⁴⁵

Die Metapher des Schiffs als Verweis auf die erstarrten Freiheitsbemühungen ist also nahelegend, insbesondere als das Schiff hier, im Gegensatz zu den anderen besprochenen Bildern,

Links: Abb. 19 Caspar David Friedrich: Das Eismeer, 1823/24. (Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin)

Abb. 20 Vom Eis zerdrücktes Schiff. Detail aus Caspar David Friedrich: Das Eismeer, 1823/24. (Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin)



immobil dargestellt ist. Dieses Schiff ist, vielleicht ebenso wie die Hoffnung Friedrichs auf eine bessere Zukunft, gescheitert.

Von den Zeitgenossen wurde das Bild augenscheinlich nicht in diesem Sinne verstanden. Die Rezensenten beurteilten es vielmehr nach den Maßstäben der realistischen Malerei und bemängelten unter anderem die nicht überzeugend dargestellte Polarlandschaft. Gleichzeitig war man abgeschreckt von der Radikalität des Bildthemas, welches den Kritikern ebenso wenig wie der Tod als Gegenstand eines Bildes geeignet schien.¹⁴⁶ Das Gemälde wurde nie verkauft.

»Flachlandschaft am Greifswalder Bodden«

Anfang der 1830er Jahre entstand das Gemälde »Flachlandschaft am Greifswalder Bodden«. Es war seit 1847 im Besitz Dahls und wurde 1859 unter dem Titel »Mondscheinlandschaft an der pommerschen Küste bei der Insel Rügen, mit einem Fischerboot am Strande u. einigen Figuren« als Teil seiner Sammlung versteigert.¹⁴⁷

Von der Thematik ist das Bild mit dem Gemälde »Mondaufgang am Meer« von 1821 vergleichbar. In beiden Bildern stehen Personen am Ufer des Meeres, denen sich Segelboote nähern. So wie im »Mondaufgang am Meer« wird auch hier durch die Fahrtrichtung der Schiffe auf die Küste zu bei dem Betrachter die Vorstellung erweckt, daß in naher Zukunft Schiff und Menschen zusammentreffen werden.

Wie bereits beschrieben, interpretiert Märker das Schiff im »Mondaufgang« als Sinnbild der historischen Bewegung. Den Moment, in dem es das Ziel seiner Bewegung, also das Land, erreicht, setzt er mit der Zukunft gleich.¹⁴⁸ Dementsprechend könnte man auch das Segelboot im Gemälde »Flachlandschaft am Greifswalder Bodden« als Symbol der Bewegung und Veränderung verstehen.

Die drei altdeutsche Tracht tragenden Männer, die auf das Meer hinausschauen, haben den äußersten Rand des unwegsamen Ufers erreicht, von dem aus sie nicht mehr weiter kommen.



Abb. 21 Caspar David Friedrich: Flachlandschaft am Greifswalder Bodden, nach 1830 (Ausschnitt). (Museum Georg Schäfer, Schweinfurt)

Der Blick der Altdeutschen richtet sich auf den Horizont, der also im übertragenden Sinn ihr Ziel darstellt. Die einzige Möglichkeit vom Land, also aus der Gegenwart fortzukommen, bietet sich den drei Männern durch das Schiff, welches sie auch förmlich abzuholen scheint. Demnach wäre das Schiff auch das Mittel, sich aus der begrenzten Existenz zu lösen und dem fernen Ziel, also der positiv besetzten Zukunft, näherzukommen.

Daß der Maler erneut dieses Motiv aufgreift, könnte eine Reaktion auf die neuen Unruhen nach einer Phase relativer Passivität der Bevölkerung in Deutschland gewesen sein. Zu Kundgebungen der politischen Ideale paßte nun, nachdem Bilder wie »Das Eismeer« die politische Erstarrung ausdrückten, erneut das Motiv des Aufbruchs in die bessere Zukunft.

»Die Lebensstufen«

Um 1834 entstand das Gemälde »Die Lebensstufen«. Der Titel ist, wie bei fast allen Bildern Friedrichs, nicht authentisch. Das Bild wurde jedoch schon auf der Ausstellung von Werken der »Deutschen Landschafter« in Berlin von 1904/05, wo es zum ersten Mal öffentlich gezeigt wurde, so bezeichnet.¹⁴⁹

Wie aus dem Bildtitel hervorgeht, hat man das Gemälde in der Forschungsgeschichte überwiegend als Allegorie des Lebens gedeutet. Eine Beziehung von Schiffen und Menschen schien vor allem deshalb naheliegend, da den fünf Schiffen die gleiche Anzahl von Personen gegenübersteht. Man interpretierte das Gemälde als Sinnbild der Lebensfahrt des Menschen.

Bei dem hier dargestellten Ufer soll es sich um den »Utkiek« in Wiek bei Greifswald handeln, von dem aus man den Schiffsverkehr besonders gut beobachten konnte. Gerhard Eimer identifiziert den Ort dagegen als Strand von Wiltow auf Rügen, den die schwedischen Postschiffe anliefen, bevor sie

nach Stralsund weitersegelten. In den Seglern im Gemälde erkennt er solche Postschiffe, die kleineren Segelboote wären die Beiboote, durch welche die Verbindung zum Land erfolgte.¹⁵⁰

Börsch-Supan deutet die Schiffe als Lebensschiffe der Personen an Land.¹⁵¹ In der Nähe des großen Seglers, den er dem Greis zuordnet, erkennt er die Nähe des alten Mannes zum Tod. Die kleinen Schiffe, die er den beiden Kindern zuordnet, befinden sich unter dem Schutz der Küste noch am Beginn ihrer (Lebens-) Fahrt. Die Personen am Ufer identifiziert er als den Maler und dessen Familie: die Töchter Agnes und Emma, den Sohn Gustav Adolf und Friedrichs Neffen Johann Heinrich.

Wie Hofmann richtig bemerkt, fehlt Friedrichs Frau Caroline im Bild¹⁵², was vielleicht durch die von Carus geschilderte »krankhafte Gemütsveränderung« des Malers zu erklären ist, der, wie Carus schrieb, *sich und die seinigen mit Vorstellungen von der Untreue seiner Frau quälte*.¹⁵³

Märker zweifelt die Deutung des Bildes als Lebensallegorie an. Für ihn würde so die schwedische Fahne, welche der Junge hochhält, keine Erklärung finden. Alle Schiffe bewegen sich in Richtung auf die Fahne, die gleichzeitig der imaginäre Schnittpunkt aller Bildlinien ist.¹⁵⁴ Auch Eimer sieht in der Flagge den kompositorischen Mittelpunkt, der durch die Vertikalachse des



Abb. 22 Caspar David Friedrich: Lebensstufen, um 1834. (Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. 1217; Foto: Ursula Gerstenberger)

größten Schiffes noch hervorgehoben wird. Er identifiziert sie als die zur Entstehungszeit des Bildes nicht mehr erlaubte »Svinderviks-Flagge«, die in den ländlichen Gegenden Rügens sehr beliebt war. Eimer deutet sie als Bekenntnis Friedrichs zu Schweden.¹⁵⁵

Die altdeutsche Tracht des Mannes mit Baret und Mantel wird nur von Märker erwähnt. Er setzt sie mit dem Freiheitsgedanken gleich, der nach dem Tod des alten Mannes in den Kindern, welche die Flagge hochhalten, weiterleben wird. Da auch die Schiffe auf den Punkt zustreben, an welchem die Kinder mit der Flagge spielen, sieht er in den Schiffen wiederum das Sinnbild der historischen Bewegung. Sie werden am Ufer mit der Flagge als Symbol der Freiheit ihr Ziel erreichen.

Der jüngere Mann mit Zylinder und Gehrock wird von Märker, wie auch schon im Gemälde »Kreidefelsen auf Rügen«, als »Philister« bezeichnet. Märker deutet seine Geste als Vorwurf an den alten »Demagogen«, den er für die Haltung der Jugend verantwortlich macht. Der Zentralgedanke wäre demnach auch hier die Kontinuität der »Demagogie«.¹⁵⁶ Auch die dargestellte abendliche Tageszeit mit dem zunehmenden Mond ist ein Verweis auf die Kontinuität der Veränderung. Die Nacht wird vorbeigehen, die Schiffe näher an ihr Ziel kommen, und die politischen Verhältnisse werden sich ändern.

Friedrich hatte zum Entstehungszeitpunkt des Bildes, angesichts der gescheiterten Revolution von 1830 sowie der Verschärfung der Demagogenverfolgung nach 1834, zunehmend resigniert. Das Gemälde, so Märker, veranschaulicht letztlich also seine Überzeugung, beziehungsweise Hoffnung, daß die Jugend in der Zukunft erreichen wird, worauf er selbst ein Leben lang vergeblich gehofft hat.¹⁵⁷

Zusammenfassung

Zweifellos zählt Caspar David Friedrich (1774-1840) zu den bekanntesten Malern der europäischen Romantik und den berühmtesten Künstlern Deutschlands. Sein Name steht für eine neue Auffassung des Landschaftsbildes, die von einer differenzierten und individuellen Betrachtung geprägt ist und so die Schemata der idealisierten Landschaft ablöst.

Darüber hinaus verstand es Caspar David Friedrich wie kein anderer, die Natur in ihrer Aussage zu steigern. Seine Bilder enthalten unzählige Allegorien und Metaphern. Darin mag auch das epochenübergreifende und bis heute andauernde große Interesse an dem Maler begründet liegen. Friedrichs Bilder scheinen in besonderem Maße geeignet zu sein, Zeitgefühle widerzuspiegeln. Aus den in verschiedenen Epochen verfaßten Deutungen lassen sich so die Motivationen und Interessen von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in unsere Zeit herauszulesen. Aus diesem Umstand ergeben sich eine Fülle widersprüchlicher Interpretationen.

Eine besondere Rolle in Friedrichs umfangreichem Oeuvre spielen die Schiffsgemälde. Größere und kleinere Segelschiffe gehörten während der gesamten Schaffenszeit zum festen Formenschatz des Malers. Sie sind Hauptgegenstand einer großen Zahl der populärsten Werke Friedrichs. Innerhalb der Bilduntersuchung spielt das Schiff jedoch eine untergeordnete Rolle; auf seine allegorische Bedeutung wird innerhalb der Forschungsliteratur kaum eingegangen. In etwa 54 von Friedrichs Ölgemälden sind Segelschiffe abgebildet. Darunter befinden sich weltbekannte Werke wie »Auf dem Segler«, »Das Eismeer«, »Kreidefelsen auf Rügen« oder »Die Lebensstufen«. Mit einer Auswahl dieser außerordentlich wichtigen, jedoch in den seltensten Fällen spezifisch und ausführlich bearbeiteten Werkgruppe beschäftigt sich die vorliegende Arbeit.

Das Schiff hat in den Bildern Caspar David Friedrichs eine von ihm bewußt gewählte Symbolik inne und übt wichtigen Einfluß auf die von ihm implizierte Gemäldeaussage aus. Die Darstellung des Schiffes wurde von dem Maler als politische Metapher, religiöses Motiv oder Lebensschiff genutzt.

Friedrichs Gemälde entstanden in einer Zeit, die von Kriegen, politischer Unterdrückung und der Unzufriedenheit der Bevölkerung mit den bestehenden Verhältnissen geprägt war. Im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es in nahezu allen europäischen Staaten zum Konflikt zwischen den revolutionären Forderungen der Gesellschaft und den auf ihren »Status quo« bedachten staatlichen Machthabern. 1806 erzwang Napoleon den Verzicht Franz II. auf die Kaiserkrone – dies bedeutete das Ende des tausendjährigen »Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation«. Die bis dahin meist unpolitischen Freiheitsideen der »Deutschen Bewegung« fanden nun in der Auflehnung gegen Frankreichs Fremdherrschaft der deutschen Staaten Ansatzpunkt und Ziel. Nach den »Freiheitskriegen«, die auch von Caspar David Friedrich mit Euphorie begrüßt wurden, galt es auf dem Wiener Kongreß von 1814, Europa neu zu ordnen. Das Ergebnis war jedoch nicht der Zusammenschluß der 36 deutschen Staaten unter einer einheitlichen nationalen Autorität, wie ihn auch Friedrich erhofft hatte, sondern die Weiterführung des staatenbündischen Systems im Deutschen Bund. Unter dessen Politik zeichnete sich in den folgenden Jahren immer mehr die Unterdrückung der liberalen und nationaldeutschen Bewegung ab.

Caspar David Friedrich litt sehr unter diesen Zuständen und stellte sich gegen die Unterdrückung durch die Obrigkeit. In den Zeiten der immer schärfer werdenden Zensur bediente er sich der Symbolik des Schiffs, um so seine Haltung gegenüber der Politik auszudrücken, die er als verfehlt empfand.

Das Schiff avancierte besonders während der »Demagogenverfolgung« – wie die nach den Karlsbader Beschlüssen (1819) ergriffenen Maßnahmen gegen nationale und liberale Bewegungen im Deutschen Bund genannt wurden, die revolutionäre Umtriebe aufdecken sollten – zur vielzitierten politischen Metapher in Malerei und Literatur. Beispielsweise wurde es als solches für die politisch Enttäuschten zum Mittler zwischen der augenblicklich unbefriedigenden Situation und einer besseren Zukunft.

Kritik an der Regierung fand beispielsweise in der Metapher des gescheiterten Schiffs ihren Ausdruck. Aber auch der Wunsch nach Freiheit und Veränderung manifestierte sich sowohl in der Literatur als auch der Malerei durch das fahrende Schiff, welches auf dem Weg aus der unbefriedigenden Existenz in die Freiheit ist.

Die Verbindung von Schiffen mit altdeutsch Gekleideten, deren Tracht als Zeichen der Kritik an bestehenden Verhältnissen verstanden wurde, da diese Nationaltracht auch den Wunsch nach einer eigenen, deutschen Kultur sowie ihre Abkehr und den Widerstand gegen jedwedes französisches Diktat zeigte, gehört zu den auffälligsten Besonderheiten in einer Reihe von Friedrichs Werken. Das Motiv nimmt besonders in den Jahren, in denen die politische Situation für den Maler und alle anderen Patrioten am drückendsten war, eine entscheidende Stellung innerhalb der Gemälde ein. Für deren Interpretation ist ein politischer Hintergrund mit allergrößter Sicherheit anzunehmen.

Als Beispiel sei eine Reihe von Werken genannt, in der altdeutsch gekleidete Personen an Land stehen und auf das Meer hinausschauen, wo ein oder mehrere Schiffe vorbei- oder auf den Horizont zusegeln. Durch den Blick der Personen zu dem Schiff hinaus werden die Wünsche und Sehnsüchte der als »Demagogen« bezeichneten Reaktionsgegner quasi auf dieses übertragen. Das Schiff übernimmt so gewissermaßen die Aufgabe des Transportmittels und Übermittlers dieser Ideen. Es soll sie in eine bessere Zukunft befördern und symbolisiert gleichzeitig die Sehnsucht der altdeutsch Gekleideten nach politischer Veränderung.

In anderen Bildern befinden sich diese Personen selbst als Passagiere auf dem Schiff. Die Situation, in welcher sich das Schiff in diesem Zusammenhang befindet, variiert von auslaufend, über auf See befindlich bis zu auf Land zufahrend. Auch hier liegt die Vermutung nahe, daß der Maler so seine persönlichen Empfindungen und die politisch Gleichgesinnter gegenüber den Geschehnissen der Zeit versinnbildlicht hat, welche von freudiger Erwartung bis zu Enttäuschung und Resignation reichten.

Bei der Auseinandersetzung mit den Gemälden zeigte sich, daß es in allen Fällen möglich ist, die Schiffe innerhalb des Bildzusammenhangs als politische Metaphern zu verstehen. Dabei sei jedoch ausdrücklich angemerkt, daß es sich hierbei nur um eine Facette der Vielschichtigkeit des Werkes handelt. Neben der politischen Interpretation könnte auch der Ansatz stehen, ein Bild unter den darin enthaltenen religiösen Aspekten zu betrachten und auszudeuten.

Eine alleingültige Aussage der hier vorgestellten Bilder zu formulieren, ist daher weder beabsichtigt noch erwünscht. Darüber hinaus kann eingedenk der Komplexität der Bildinhalte die Festlegung und Beschränkung auf eine einzige Interpretation kaum sinnvoll sein.

Literatur

- Arndt, Ernst Moritz: Ueber Sitte, Mode und Kleidertracht. Frankfurt/Main 1814.
- Aubert, Andreas: Caspar David Friedrich. Gott, Freiheit, Vaterland. Berlin 1915.
- Bang, Marie Lødrup: Johann Christian Dahl. Life and Works. 3 Bde. Bd. 3. Arlør 1987.
- Bartetzko, Dieter: Reisebilder – Überlegungen zu zwei Gemälden von C.D. Friedrich und C.H. Carus. In: Kritische Berichte (Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins. Verband für Kunst und Kulturwissenschaften) 1, 1979, S. 5-19.
- Barth, Suse: Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert. Ikonographische Studien. Phil. Diss. München 1970 (Bamberg 1974).
- Börsch-Supan, Helmut: Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich. Phil. Diss. München 1960.
- Börsch-Supan, Helmut: Caspar David Friedrich. München 1975. 4. Aufl. München 1990.
- Börsch-Supan, Helmut / Jähning, Karl Wilhelm: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München 1973.
- Brötje, Michael: Die Gestaltung der Landschaft im Werk C.D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlung, 19, 1974, S. 43-88.
- Caspar David Friedrich. Skizzenbuch aus den Jahren 1806 und 1818. O.O., o.J.
- Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk. Hrsgg. von Marianne Bernhard. München 1974.
- Caspar David Friedrich – unbekannte Dokumente seines Lebens. Hrsgg. von Karl-Ludwig Hoch. Dresden 1985.
- Caspar David Friedrich in seiner Zeit: Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier. Hrsgg. von Manfred Fath. (= Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim. Bd. 3). Weinheim 1991.
- Die Gemäldesammlung der Eremitage in Leningrad. Hrsgg. von Colin Eisler. Köln 1991.
- Die Heilige Schrift. Einheitsübersetzung.
- dtv-Atlas zur Weltgeschichte. Hrsgg. von Hermann Kinder u. Werner Hilgemann. (2. Bde. München 1966. 20. Aufl. München 1985). Bd. 2. München 1985.
- Dudszus, Alfred / Köpcke, Alfred: Das große Buch der Schiffstypen. O.O., o.J.
- Eberle, Matthias: Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei. (= Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst und Kulturwissenschaft. Bd. 8). Gießen 1980.
- Eberlein, Kurt Karl: Caspar David Friedrich, der Landschaftsmaler. Bielefeld, Leipzig 1940.
- Eimer, Gerhard: Caspar David Friedrich und die Gotik. Hamburg 1963.
- Eimer, Gerhard: Caspar David Friedrich. Auge und Landschaft. Frankfurt/Main 1974.
- Eimer, Gerhard: Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich. Frankfurt/Main 1982.
- Enzyklopädie der Archäologie. Hrsgg. von Joachim Rehor. London 1977. 2. Aufl. Hamburg 1996.
- Fastert, Sabine: Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts. Phil. Diss. Kiel 1998 (München, Berlin 2000) (= Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 86).
- Fehrenbach, Elisabeth: Vom Ancien Régime zum Wiener Kongreß (Oldenbourg-Grundriß der Geschichte. Hrsg. Jochen Bleiken. 39 Bde.). Bd. 12. München, Wien 1981.
- Fiege, Gertrud: Caspar David Friedrich in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1977.
- Fragen an die deutsche Geschichte. Ideen, Kräfte, Entscheidungen von 1800 bis zur Gegenwart; historische Ausstellung im Reichstagsgebäude in Berlin. Hrsg. Deutscher Bundestag, Referat Öffentlichkeitsarbeit. Bonn 1994.
- Frank, Manfred: Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text. Frankfurt/Main 1979.
- Gebhardt, Bruno: Von der französischen Revolution bis zum Ersten Weltkrieg. (= Handbuch der deutschen Geschichte. Hrsgg. von Herbert Grundmann. Bd. 3). Stuttgart 1970.
- Geismeyer, Willi: Caspar David Friedrich. Leipzig 1973. 6. Aufl. Leipzig 1998.
- Gombrich, Ernst H.: Die Geschichte der Kunst. Frankfurt/Main 1996. 2. Aufl. Frankfurt/Main 1997.
- Grave, Johannes: Eine wahrhaft Kosegartensche Wirkung? Caspar David Friedrichs Kreidelfesen auf Rügen. In: Pantheon LVIII, 2000, S. 138-143.
- Grohn, Hans Werner: Katalog. In: Caspar David Friedrich. Hrsgg. von Werner Hofmann. (= Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 1974). Hamburg 1974, S. 111-313.
- Grütter, Tina: Melancholie und Abgrund. Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich. Berlin 1986.

- Hasubek, Peter: Vom Biedermeier zum Vormärz. Arbeiten zur deutschen Literatur zwischen 1820 und 1850. Frankfurt/Main, Berlin (u.a.) 1996.
- Hersel, Katharina: Caspar David Friedrich als Zeichner. In: Deutsche Romantik. Aquarelle und Zeichnungen. Museum Georg Schäfer. Hrsgg. von der Sammlung Dr. Georg Schäfer Stiftung. München 2000, S. 14-16.
- Hinz, Sigrid: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. Berlin 1968. 2. Aufl. München 1974.
- Hofmann, Werner: Friedrichs Bildthemen und die Tradition. In: Caspar David Friedrich. Hrsgg. von Werner Hofmann. (= Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 1974). Hamburg 1974, S. 48-68.
- Hofmann, Werner: Zu Friedrichs geschichtlicher Stellung. In: Caspar David Friedrich. Hrsgg. von Werner Hofmann. (= Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 1974). Hamburg 1974, S. 69-78.
- Hofmann, Werner: Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit. München 2000.
- Jansen, Gudrun: Die Nazarenerbewegung im Kontext der katholischen Restauration: die Beziehung Clemens Brentano – Edward von Steinle als Grundlage einer religionspädagogischen Kunstkonzeption. Phil. Diss. Bochum 1991 (Essen 1992) (= Kunstwissenschaft in der Blauen Eule. Bd. 8).
- Jäger, Hans-Wolf: Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz. Stuttgart 1971.
- Jensen, Jens Christian: Caspar David Friedrich. Leben und Werk. Köln 1974. 10. Aufl. Köln 1995.
- Johann Friedrich Overbeck. 1789-1869. Hrsgg. von Andreas Blümm u. Gerhard Gerkens. (= Katalog der Ausstellung des Museums für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck – Behnhaus). Lübeck 1989.
- Kettenbach, Günter: Einführung in die Schiffsmetaphorik der Bibel. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 23; Theologie, Bd. 512). Frankfurt/Main, Berlin (u.a.) 1994.
- Koerner, Joseph Leo: Caspar David Friedrich and the subject of landscape. London 1990.
- Koopmann, Helmut: Das junge Deutschland. Analyse seines Selbstverständnisses. Stuttgart 1970.
- Krauss, Heinrich / Uthemann, Eva: Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei. 1. Aufl. München 1987. 4. Aufl. München 1998.
- Lang, A. W.: Entwicklung, Aufbau und Verwaltung des Seezeichenwesens an der deutschen Nordseeküste bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Bonn 1965.
- Langer, Heiderose: Das Schiff in der zeitgenössischen Kunst: Eine ikonografische Analyse. Phil. Diss. Stuttgart 1991 (Essen 1993) (= Kunstwissenschaft in der Blauen Eule. Bd. 9).
- Langewiesche, Dieter: Europa zwischen Restauration und Revolution 1815-1849. (Oldenbourg-Grundriß der Geschichte. Hrsgg. von Jochen Bleicken. 39. Bde.). Bd. 13. München 1985.
- Lehnert, Gertrud: Mode. Köln 1998.
- Märker, Peter: Geschichte als Natur. Untersuchungen zur Entwicklungsvorstellung bei Caspar David Friedrich. Phil. Diss. Kiel 1974.
- Märker, Peter: Caspar David Friedrich zur Zeit der Restauration. In: Bürgerliche Revolution und Romantik: Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich. (= Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften. Bd. 6). Gießen 1976, S. 43-72.
- Mertens, Sabine: Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Studie. (= Schriften des Deutschen Schifffahrtsmuseums, Bd. 16). Bremerhaven, Hamburg 1987.
- Overschmidt, Heinz: Sportbootführerschein Binnen – Segel, Motor. Bielefeld 1994.
- Prause, Marianne: Spaziergang in der Abenddämmerung, ein neues Bild von Caspar David Friedrich. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaften, 21, 1967, S. 59-66.
- Rautmann, Peter: Natur und bürgerliche Emanzipation bei Caspar David Friedrich. In: Bürgerliche Revolution und Romantik: Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich. (= Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften. Bd. 6). Gießen 1976, S. 73-109.
- Rautmann, Peter: Caspar David Friedrich. Landschaft als Sinnbild entfalter bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung. (= Kunststudien. Bd. 7). Frankfurt/Main 1979.
- Rautmann, Peter: Caspar David Friedrich. Das Eismeer. Durch Tod zu neuem Leben. Frankfurt/Main 1991.
- Romantiker, Realisten und Revolutionäre. Meisterwerke des 19. Jahrhunderts aus dem Museum der bildenden Künste Leipzig. Hrsgg. von Edgar Peters Bowron. München, London (u.a.) 2000.
- Rzucidlo, Ewelina: Caspar David Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild. Phil. Diss. Berlin 1997 (Münster 1998).
- Schäfer, Eckart: Das Staatsschiff. Zur Präzision eines Topos. In: Toposforschung. Eine Dokumentation. Frankfurt/Main 1972, S. 259-292.
- Schmied, Wieland: Caspar David Friedrich. Köln 1992.
- Seefahrt. Nautisches Lexikon in Bildern. Hrsgg. von Tre Tryckare. Bielefeld, Berlin 1963.
- Siegel, Linda: Synaesthesia and the Paintings of Caspar David Friedrich. In: Art Journal, 33/3, 1974, S. 196-204.
- Sumowski, Werner: Caspar David Friedrich-Studien. Wiesbaden 1970.
- Tangelder, Elke: Metaphern für Gefangenschaften in der Malerei des 19. Jahrhunderts. Mit einem Exkurs über »gefesselte« Individuen in der zeitgenössischen Literatur. Phil. Diss. Aachen 1993 (Berlin 1993).
- Tetzner, Reiner: Germanische Göttersagen. Stuttgart 1992.
- The State Hermitage. Masterpieces from the Museum's Collections (Vol. 2. Western European Art, Russian Art and Culture). Hrsgg. von Vitaly Suslov. London 1994.

- Thiel, Erika. Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin 1997.
- von Boehn, Max: Die Mode. Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert. 1818–1842. (= Die Mode. Bd. 6). München 1907. 5. Aufl. München 1924.
- von Boehn, Max: Die Mode. Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert. 1790–1817. (= Die Mode. Bd. 5). München 1905. 4. Aufl. München 1925.
- von Boehn, Max: Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Barock bis zum Jugendstil. (= Die Mode. Bd. 2). München 1976. 4. Aufl. München 1989.
- von Einem, Herbert: Caspar David Friedrich. Berlin 1938. 3. Aufl. Berlin 1950.
- Weber, U.: Schiff. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsgg. von Engelbert Kirschbaum. (8 Bde. Rom, Freiburg u.a. 1968-1976). Bd. 4, 1972, S. 62-67.
- Weis, Eberhard: Der Durchbruch des Bürgertums. (Propyläen Geschichte Europas. 6 Bde.). Bd. 4. Frankfurt/Main 1978.
- Wolfradt, Willi: Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik. Berlin 1924.

Anmerkungen:

- 1 Aubert, S. 4-22.
- 2 Hofmann 2000, S. 13.
- 3 Anlässlich Friedrichs 200. Geburtstags.
- 4 Holländer, S. 28-33, zitiert nach Tangelder, S. 100.
- 5 Manuskript im Kupferstichkabinett Dresden, o.S., zitiert nach Hinz, S. 117.
- 6 Rzucidlo, S. 181-184.
- 7 Schmied, S. 38.
- 8 Geismeyer, S. 13f. – Anhand der wenigen bekannten Zeichnungen Friedrichs aus diesen Studienjahren läßt sich der Einfluß der jeweiligen Lehrer auf Friedrich jedoch nur vermutungsweise nachvollziehen.
- 9 Geismeyer, S. 16.
- 10 Schubert, o.S., zitiert nach Hinz, S. 222.
- 11 Hofmann 2000, S. 44ff.
- 12 Schmied, S. 41.
- 13 Börsch-Supan 1990, S. 49.
- 14 Hofmann 2000, S. 286.
- 15 Geismeyer, S. 26.
- 16 Hofmann 2000, S. 241.
- 17 So tief saß der Hass gegen die Franzosen, daß der Maler sogar seinem Bruder, der ihm 1808 aus Lyon geschrieben hatte, jeden weiteren brieflichen Kontakt verbat, solange dieser sich noch in Frankreich aufhalte. Vgl. Wiegand, zitiert nach Hinz, S. 21.
- 18 Von Schubert schreibt darin: (...) Die Schmach des Vaterlandes kam bald ins Gespräch. Mit seinem gewöhnlichen Ingrimme gegen die Franzosen sprach Friedrich zugleich den Schmerz über die Erniedrigung Deutschlands aus. Vgl. Schubert, o.S., zitiert nach Hinz, S. 222.
- 19 Jensen, S. 137.
- 20 Caspar David Friedrich 1985, S. 55.
- 21 Ebd. Friedrich August von Klinkowström, ein befreundeter Maler, mit dem Friedrich 1802 für einige Zeit in Dresden zusammenwohnte, berichtet bereits 1806, daß der Künstler durch seinen Ärger über die vaterländischen Angelegenheiten krank geworden sei. Vgl. Runge, S. 310, zitiert nach Börsch-Supan/Jähning, S. 131.
- 22 Förster, S. 156f., zitiert nach Hinz, S. 211.
- 23 Langer, S. 40-45.
- 24 Enzyklopädie der Archäologie, S. 408f.
- 25 Tetzner, S. 168.
- 26 Krauss/Uthemann, S. 47.
- 27 Schäfer, S. 260f.
- 28 Weber, S. 61f.
- 29 Kettenbach, S. 399.
- 30 Eberle, S. 248f.
- 31 Hasubek, S. 134.
- 32 Goethe, zitiert nach Schäfer, S. 285f.
- 33 Paul Kasimir (genannt Harro) Harring stand auch mit Caspar David Friedrich in Kontakt. In seinem autobiographischen Roman »Rhongar Jarr. Fahrten eines Friesen« ist von dem edlen, großen Friedrich die Rede. Vgl. Harring, S. 60, zitiert nach Caspar David Friedrich 1985, S. 102.
- 34 Harring, S. 60, zitiert nach Märker 1976, S. 44.
- 35 Sämtliche Schriften, S. 105, zitiert nach Koopmann, S. 93.
- 36 Sämtliche Schriften, S. 99, zitiert nach Koopmann, S. 93.
- 37 Sämtliche Schriften, S. 225, zitiert nach Koopmann, S. 93.

- 38 Mertens, S. 109ff.
- 39 Von Boehn 1925, S. 93.
- 40 Thiel, S. 307.
- 41 Arndt, S. 51.
- 42 Fiege, S. 102.
- 43 Thiel, S. 308.
- 44 Journal des Luxus und der Moden 1816, S. 657, zitiert nach Thiel, S. 334.
- 45 Kunstblatt 1816, S. 57, zitiert nach Märker 1974, S. 39. – Der »mittelalterliche Eindruck«, von dem hier die Rede ist, könnte allerdings auch durch das Baret entstanden sein.
- 46 Journal des Luxus und der Moden, S. 757, zitiert nach Eimer 1963, S. 18.
- 47 Carolsfeld, o.S., zitiert nach Fastert, S. 276.
- 48 Vgl. Märker 1974, S. 131ff.
- 49 Journal des Luxus und der Moden, S. 239, zitiert nach Hinz, S. 133.
- 50 Ebd.
- 51 Märker 1974, S. 46.
- 52 Literarisches Conversationsblatt 1823, S. 965, zitiert nach Märker 1974, S. 51.
- 53 Dieser umfaßt bei Börsch-Supan die Jahre 1806 bis 1816. Vgl. Börsch-Supan 1960, S. 77.
- 54 Der Assimilationsstil ist der Stil Friedrichs in den 20er Jahren, als Spätstil bezeichnet Börsch-Supan den Zeitraum um 1830-1837. Vgl. Börsch-Supan 1960, S. 98 und 108.
- 55 Märker 1974, S. 63.
- 56 Manuskript im Kupferstichkabinett Dresden, o.S., zitiert nach Hinz, S. 102.
- 57 Friedrichs Bildthemen und die Tradition 1974, S. 62.
- 58 Der Autor zitiert hier einen Ausruf Carl Ludwig Sands: Wir Teutsche – ein Reich und eine Kirche ! (...) Glaube, Lehre und That sollen sich in eins zusammenthun, und in der christlichen Begeisterung des freien teutschen Bürgers neu aufleben! Vgl. Jarcke, S. 209, zitiert nach Märker 1976, S. 53.
- 59 Haupt, S. 33, zitiert nach Märker 1976, S. 53.
- 60 Fiege, S. 99.
- 61 Prause, o.S., zitiert nach Märker 1976, S. 46.
- 62 Molzan, S. 1024, zitiert nach Jäger, S. 81f.
- 63 Eimer 1974, S. 75.
- 64 Börsch-Supan/Jähning, S. 334.
- 65 Eimer 1974, S. 73f.
- 66 Eimer 1974, S. 74.
- 67 Barth 1974, S. 99.
- 68 Börsch-Supan/Jähning, S. 30.
- 69 Börsch-Supan/Jähning, S. 342.
- 70 Neben Willi Geismeier, der außerdem in der Hinwendung zum Tiefenraum (...) auch die Ahnung von einem zukünftigen jenseitigen Dasein anspricht, (vgl. Geismeier, S. 38) hat sich beispielsweise auch Peter Märker in seiner Dissertation ausführlich mit dem historischen Bedeutungsgehalt der einzelnen Bildebenen auseinandergesetzt (vgl. Märker 1974, S. 131ff.).
- 71 Eberle, S. 248.
- 72 Ebd.
- 73 Eberle, S. 236.
- 74 Börsch-Supan/Jähning, S. 344.
- 75 Ebd.
- 76 Von Einem, S. 59.
- 77 Hinz, S. 95 u. 101f., zitiert nach Fiege, S. 109.
- 78 Kunstblatt 1819, S. 34, zitiert nach Börsch-Supan/Jähning, S. 88.
- 79 Werner Hofmann schreibt über die Frauengestalten, daß sie die Merkmale eines Prototyps tragen, in dessen Geheimnis jeder Betrachter seine Wunschvorstellung projizieren kann. Vgl. Hofmann 2000, S. 108.
- 80 Rzucidlo, S. 161-165.
- 81 Böttiger war Archäologe und Oberinspektor des Museums der Antiken und Mengsschen Gipsabgüsse in Dresden. Vgl. Hinz, S. 241.
- 82 Artistisches Notizenblatt 1825, S. 93f., zitiert nach Börsch-Supan/Jähning, S. 106.
- 83 Geismeier, S. 38.
- 84 Wolfradt, S. 50.
- 85 Kunstblatt 1819, S. 34, zitiert nach Börsch-Supan/Jähning, S. 88.
- 86 Börsch-Supan/Jähning, S. 546.
- 87 Märker 1974, S. 124f.
- 88 Börsch-Supan beschreibt die Kleidung nicht als altdeutsch, sieht in dem Rot des Kleides allerdings die Farbe der Liebe (vgl. Börsch-Supan/Jähning, S. 347). Damit deutet er wohl einen Verweis Friedrichs auf dessen Frau an, mit welcher der Maler zur Entstehungszeit des Gemäldes erst kurze Zeit verheiratet war.

- 89 Als solche werden sie auch von Jens Christian Jensen beschrieben. Vgl. Jensen, S. 161.
 90 Ebd.
 91 Börsch-Supan/Jähning, S. 347.
 92 Jensen, S. 161.
 93 Grohn, S. 224f.
 94 Hofmann 2000, S. 114.
 95 Isergina, S. 265, zitiert nach Grohn, S. 225.
 96 Börsch-Supan/Jähning, S. 353.
 97 Isergina, S. 265, zitiert nach Grohn, S. 225.
 98 Schmied, S. 84.
 99 Isergina, S. 265, zitiert nach Börsch-Supan/Jähning, S. 353.
 100 Märker 1974, S. 101.
 101 Ders. 1976, S. 53f.
 102 Eimer 1960, S. 24. – W. Hofmann zitiert aus dem Gedicht von 1811 die betreffende Passage: Schimmernde Thürme / Stattlicher Städte / Scheinen zu tanzen / Jenseits im Blauen (Hofmann 2000, S. 114).
 103 Vgl. »Abend«.
 104 Märker 1974, S. 100.
 105 Bartetzko 1979, S. 13.
 106 Börsch-Supan/Jähning, S. 354.
 107 Ebd.
 108 Jensen, S. 184.
 109 Von Karl Förster ist ein Zitat Friedrichs zu dessen Bild »Schwäne im Schilf« überliefert, über welches der Künstler gesagt haben soll: Das Göttliche ist überall, auch im Sandkorn; da habe ich es einmal im Schilfe dargestellt (Förster, S. 156f., zitiert nach Hinz, S. 211).
 110 Grave, S. 138.
 111 Märker 1974, S. 167.
 112 Der Zylinder stellte für die »Demagogen« die Kopfbedeckung der Philister schlechthin dar, wie Märker unter anderem an einer Zeichnung Wilhelm Hauffs aus dem Jahr 1822 belegt. Darin bezeichnet dieser einen Mann mit überdimensionalem Zylinder als Schnüffelbock. Vgl. Schmidgall, Taf. IV, zitiert nach Märker 1974, S. 168.
 113 Jensen, S. 187.
 114 Grave, S. 144f.
 115 Märker 1974, S. 166.
 116 Ders. 1974, S. 173.
 117 Jensen, S. 186.
 118 Börsch-Supan 1990, S. 118.
 119 Grütter, S. 200.
 120 Hofmann 2000, S. 127.
 121 Märker 1974, S. 167.
 122 Eimer 1963, S. 18.
 123 Börsch-Supan/Jähning, S. 358.
 124 Märker 1974, S. 97f.
 125 Ders., S. 99.
 126 Eimer 1963, S. 18.
 127 Fiege, S. 99.
 128 Böttiger, S. 5, zitiert nach Grohn, S. 242.
 129 Grohn, S. 123.
 130 Herder, S. 112, zitiert nach Eberle, S. 248f.
 131 Aubert, S. 202, zitiert nach Rautmann 1976, S. 74.
 132 Katalog der Ausstellung von 1822, zitiert nach Rautmann 1976, S. 74.
 133 Der Autor dieses Artikels schreibt: [Das Bild] wäre sehr wahr und hübsch, wenn Friedrich hier nur nicht wieder seiner Laune gefolgt wäre, die es so sehr liebt, Personen nämlich gerade von hinten darzustellen, seine Gattin steht so am Fenster (...) sehr unvorteilhaft. (Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, S. 1042, zitiert nach Schmied, S. 100).
 134 Börsch-Supan/Jähning, S. 376.
 135 Tangelder, S. 70-72.
 136 Jensen, S. 157.
 137 Grütter, S. 173.
 138 Schmied, S. 104f.
 139 Börsch-Supan 1980, S. 138.
 140 Artistisches Notizenblatt, o.S., zitiert nach Börsch-Supan 1980, S. 138.
 141 Grohn, S. 259.
 142 Geismeyer, S. 36.

- 143 Jensen, S. 206.
 144 Rautmann 1991, S. 32f.
 145 Hofmann 2000, S. 236.
 146 Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, o.S., zitiert nach Jensen, S. 203.
 147 Auktionskatalog Sammlung Dahl, o.S., zitiert nach Jensen, S. 203.
 148 Märker 1974, S. 186.
 149 Grohn, S. 294.
 150 Eimer 1974, S. 76.
 151 Börsch-Supan/Jähning, S. 438.
 152 Hofmann 2000, S. 240.
 153 Carus, S. 303, zitiert nach Hinz, S. 192.
 154 Märker 1974, S. 184.
 155 Eimer 1974, S. 76f.
 156 Märker 1974, S. 185f.
 157 Ders., S. 187.

The Ship as a Political Metaphor in the Work of Caspar David Friedrich

Summary

Caspar David Friedrich (1774-1840) is incontestably one of the most well-known painters of European Romanticism as well as being among the most famous of Germany's artists. His name represents a new approach to landscape depiction, characterised by discriminating, individual observation and replacing the previously prevalent idealised image.

Like no other painter, Caspar David Friedrich was also a master at enhancing the expressiveness of nature in pictures abounding with allegories and metaphors. It is perhaps for this reason that the painter has received keen attention far beyond the temporal boundaries of his own epoch and to the present day. Friedrich's pictures seem to be especially well capable of reflecting a kind of universal *Zeitgeist*. The interpretations of his work produced between the mid-nineteenth century and the present are thus indicative of a wide range of motivations and interests, and are correspondingly contradictory.

Friedrich's paintings of ships play a special role within his extensive oeuvre. Sailing ships of all sizes were an established element of the artist's formal vocabulary throughout his career, and are the main subject in a large number of his most popular paintings. Yet within the scholarly investigation of his works, ships play a merely subordinate role, and in the literature on Friedrich little attention has been paid to their allegorical meaning. Sailing ships are depicted in some fifty-four of his oil paintings, including such world-famous works as "On the Sailing Ship," "The Polar Sea," "Chalk Cliffs on Rugen" and "The Stages of Life." The article on hand is concerned with a selection of these extremely important but nevertheless still quite incompletely and non-specifically investigated group of works.

In the pictures of Caspar David Friedrich, the ship possesses consciously chosen symbolism and significantly influences the message implicitly borne by the painting. Depending upon the work, Friedrich used the ship as a political metaphor, a religious motif or vessel of life. His paintings were

produced in an era marked by war, political oppression and popular discontent with the existing circumstances. In the course of the first half of the nineteenth century nearly all European states had been subject to conflicts between the revolutionary demands of the society and the efforts of those in power to maintain the status quo. In 1806 Napoleon forced Francis II to relinquish his claim to the imperial crown, thus ending the thousand-year "Holy Roman Empire of the German Nation." Whereas until that time the ideas of the "German Movement" had been primarily apolitical in nature, they were now inspired by opposition to French rule of the German lands. Following the Wars of Liberation, which met with the euphoric approval of the people – among them Caspar David Friedrich –, the Congress of Vienna was convened in 1814 with the purpose of restructuring Europe. The result, however, was not the unification of the thirty-six German states under a single national authority as Friedrich and many others had hoped, but the resumption of the federal system in the German Confederation. In the years that followed, the liberal, national movement would be subjected to increasing suppression under the politics of this system.

As one who suffered greatly from these circumstances, Caspar David Friedrich took a stance against the authorities. In an era of increasingly strict censorship, he availed himself of the symbolism of the ship to express his views on politics he considered inappropriate. Particularly during the "persecution of the demagogues" – the popular term for the measures undertaken in the wake of the Carlsbad Decrees (1819) to suppress national and liberal movements and expose revolutionary activities in the German Confederation – the ship was employed increasingly as a political metaphor in painting and literature. By those who had undergone political disappointment, for example, it came to be understood as a mediator between the dissatisfying reality of the day and a better world in the future. While the stranded ship served as an expression of criticism of the government, the desire for freedom and change was manifested in both literature and art by depictions of ships under sail, on the way from an unsatisfactory existence to liberty.

Among the most conspicuous features found in a number of Friedrich's works is the combination of ships with figures dressed in an old German style, the latter also being understood as a criticism of the existing circumstances: The national costume was expressive of the people's desire for a culture they could call their own, in rejection of and resistance to any and all French dictates. This motif is granted a decisive role within Friedrich's painted works particularly in the years in which the political situation was the most oppressive for the painter and German patriots in general. It is with the greatest certainty that this feature can be interpreted in a political context. As an example, a series of works is cited showing persons in old German garb, standing on land and looking out to a sea upon which one or more ships are sailing past or towards the horizon. It is as if the desires and longings of the regime opponents referred to at the time as "demagogues" are being transferred to the ship by way of their gaze out to that vessel. In a sense, the ship thus becomes the conveyor of these ideas; it is to transport them to a better future while at the same time symbolising the longing of the German-clad for political change.

In other pictures, such figures are even found as passengers on ships, whether the latter are in the process of putting to sea, already at sea or making for land. Again it appears quite conceivable that the painter was expressing his personal sentiments and those of his politically like-minded contemporaries with regard to the events of the time – sentiments ranging from joyful expectation to disappointment and resignation.

An investigation of the paintings reveals that, within the respective pictorial context, every ship can be understood as a political metaphor. It should nevertheless be clearly stated that this interpretation reflects only one facet of the painter's complex oeuvre. The consideration and interpretation of the religious aspects contained in the images are of equal importance. It is therefore not the author's intention to arrive at an all-encompassing statement on the meaning of the works discussed. In view of the complexity of the pictorial contents of Friedrich's works, it hardly appears appropriate to limit oneself to a single interpretation.

Le navire en tant que métaphore politique chez Caspar David Friedrich

Résumé

Caspar David Friedrich est sans conteste l'un des peintres le plus connu du romantisme européen, et l'un des peintres allemands le plus célèbre. Son nom est lié à une nouvelle conception du paysage qui, marquée par une observation différenciée et individuelle, prend la relève des schémas de paysages idéalisés.

En outre, Caspar David Friedrich fut comme aucun autre à même d'amplifier les messages de la nature. Ses peintures contiennent d'innombrables allégories et métaphores. C'est certainement à cela que tient le grand intérêt porté à ce peintre, à travers les siècles et jusqu'à nos jours. Il semblerait que les tableaux de Friedrich soient particulièrement en mesure de refléter les sentiments d'une époque. Les interprétations qui ont vu le jour à différentes périodes révèlent les motivations et les centres d'intérêt depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Il en résulte une pléthore d'interprétations contradictoires.

Dans l'œuvre important de Friedrich, les marines jouent un rôle à part. Au cours de l'ensemble de sa période de création, les voiliers de petite comme de grande envergure firent toujours partie de son répertoire fixe de formes. Ils sont les sujets principaux d'un grand nombre d'œuvres parmi les plus populaires de Friedrich. Dans l'analyse du tableau cependant, le navire joue un rôle subalterne ; sa signification allégorique dans la littérature de recherches est à peine évoquée. Sur environ 54 huiles sur toile de Friedrich, parmi lesquelles des œuvres mondialement connues telles que «La mer de glace», «Falaises de craie à Rügen» ou «Les marches de la vie», des voiliers sont représentés. C'est sur un choix de ce groupe d'œuvres exceptionnellement importantes, qui furent toutefois rarement analysées spécifiquement et en détail, que se base l'article ci-dessus.

Le navire dans les tableaux de Caspar David Friedrich est porteur d'une symbolique qu'il a choisi délibérément et opère une influence importante sur ce qu'il veut faire dire au tableau. La représentation du navire fut utilisée par le peintre en tant que métaphore politique, motif religieux ou «*navigatio vitae*».

Les tableaux de Friedrich ont vu le jour à une période que marquaient les guerres, la répression politique et le mécontentement de la population quant aux conditions existantes. Au cours de la première partie du XIX^e siècle, pratiquement tous les états européens furent le théâtre de conflits entre les exigences révolutionnaires de la société et les représentants du pouvoir, soucieux de maintenir le statu quo. En 1806, Napoléon força François II à abdiquer la couronne impériale – ce qui signifiait la fin du Saint Empire romain germanique millénaire. Les idées de liberté du «*Deutsche Bewegung*» (Mouvement allemand), jusque-là pour la plupart apolitiques, trouvèrent ainsi dans la rébellion des états allemands contre la domination étrangère de la France un point de départ et un but. Après les «guerres de libération», qui furent également saluées avec euphorie par Caspar David Friedrich, il s'agissait d'agencer l'Europe de façon nouvelle au Congrès de Vienne en 1814. Le résultat cependant, ne fut pas le rassemblement des 36 états allemands sous une autorité nationale unique, ainsi que Friedrich l'avait espéré, mais bien le prolongement du système confédéral du «*Deutscher Bund*» (Confédération allemande). Au cours des années suivantes, cette politique mena de plus en plus à la répression du mouvement libéral et national allemand.

Caspar David Friedrich souffrait énormément de cette situation et s'opposait à l'oppression des autorités. À une époque où la censure devenait de plus en plus sévère, il utilisa la symbolique du navire afin de signaler sa position vis-à-vis d'une politique qu'il considérait comme étant ratée.

Le navire prend alors les traits d'une métaphore qui revient de nombreuses fois dans la peinture et la littérature – particulièrement durant la «*Demagogenverfolgung*» (poursuite des démagogues), nom que prendront, après les décrets de Carlsbad en 1819, les mesures répressives con-

tre toute opposition nationale et libérale susceptible de cacher des activités révolutionnaires dans la Confédération allemande. Pour tous ceux que la politique décevait, il fut par exemple le médiateur entre la situation du moment et un avenir meilleur.

La critique du régime s'exprimait par exemple dans la métaphore du navire échoué. Mais aussi bien dans la peinture que la littérature, le souhait de liberté et de changement se manifestait également à travers un navire quittant une existence non satisfaisante, et faisant route vers la liberté.

La relation de navires avec des personnages habillés en costumes anciens, dont l'habit était compris comme une critique des rapports existants, fait partie des particularités les plus marquantes dans une série d'œuvres de Friedrich. Ces costumes nationaux symbolisaient le souhait d'une culture allemande propre, ainsi que l'aversion et la résistance au moindre diktat de la France. Le motif prend une place importante au cœur du tableau, tout particulièrement au cours des années où la situation politique devint de plus en plus étouffante pour le peintre et tous les autres patriotes. C'est très certainement sur un fond historique qu'il faut entreprendre leur interprétation.

Comme exemple, on pourrait citer une série d'œuvres sur lesquelles des personnages habillés de costumes anciens se tiennent debout sur la rive, regardant la mer sur laquelle un ou plusieurs navires s'éloignent vers l'horizon ou passent devant lui. Les souhaits et les aspirations des «*Démagogues*», ainsi que les opposants étaient nommés, étaient quasiment reportés dans le regard des personnages observant le navire. La tâche de celui-ci, d'une certaine façon, est de transporter et de faire connaître ces idées. Il doit les acheminer vers un avenir meilleur et symbolise en même temps le désir de changement des personnages aux costumes anciens.

Dans d'autres œuvres, ces personnages se trouvent eux-mêmes en tant que passagers sur le navire. La situation dans laquelle est placé le navire varie, allant du départ à l'arrivée, en passant par la pleine mer. Ici également, il est aisé de penser que le peintre a transposé ainsi ses sentiments personnels et personnalisés les événements de l'époque vis-à-vis des sympathisants, sentiments qui allaient de l'attente fébrile à la déception et la résignation.

L'analyse des tableaux montre que dans tous les cas, il est possible de comprendre le navire au cœur du contexte de l'image comme une métaphore politique. Il doit toutefois être clairement signalé qu'il ne s'agit là que d'une facette parmi toutes celles que recèle l'œuvre. Outre l'interprétation sur le plan politique, un tableau devrait également pouvoir être contemplé et interprété à travers les aspects religieux qu'il contient.

Une lecture exhaustive des tableaux présentés ici n'est donc ni voulue ni souhaitée. De surcroît, la définition et la limitation à une seule et unique interprétation ne peuvent être vraiment judicieuses, lorsqu'on songe à la complexité de la teneur des tableaux.