# Napoleon und die Romantik – Impulse und Wirkungen



Herausgegeben vom

Magistrat der Brüder-Grimm-Stadt Hanau, Fachbereich Kultur, Stadtidentität & Internationale Beziehungen/ Städtische Museen Hanau

## Gedruckt mit Unterstützung des Landes Hessen und











Titelbild: Conrad Westermayr, Das Steinheimer Tor während des Abbruchs, 3. März 1807.

Kolorierte Federzeichnung, Historisches Museum Hanau Schloss Philippsruhe, B 1990-138 (Aufnahme: Olaf Ringel)

Napoleon und die Romantik – Impulse und Wirkungen Herausgegeben vom Magistrat der Brüder-Grimm-Stadt Hanau, Fachbereich Kultur, Stadtidentität und Internationale Beziehungen / Städtische Museen Hanau

Redaktion: Andrea Pühringer

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

Gestaltung & Satz: Tom Engel, Ebsdorfergrund-Roßberg

Druck: BELTZ Bad Langensalza

Printed in Germany © 2016 by Historische Kommission für Hessen 35037 Marburg

ISBN: 978-3-942225-32-8

### Inhalt

Vorwort	VII
Das Erbe der Französischen Revolution und die europäische Neuordnung durch Napoleon	
Napoleons Recht in Deutschland – Geltung und Nachwirkungen Barbara Dölemeyer	3
Ein wirkmächtiges Buch über Napoleons Manipulationen der öffentlichen Meinung: Napoleon Bonaparte und das französische Volk unter seinem Consulate (1804) von Gustav Graf Schlabrendorf Günter Oesterle	21
Napoleon und die Auswirkungen auf die Künste	
Ästhetische Opposition gegen Napoleon. Caspar David Friedrich, der Dresdner Romantiker- Kreis und der Weimarer Hof Johannes Grave	37
Tod und lebendig. Zeitgenössische und posthume Darstellungen Napoleon Bonapartes in Kunst, populärem Bild und Karikatur Claudia Hattendorff	59
Moritz Daniel Oppenheim – ein jüdischer Maler der Emanzipationszeit Erik Riedel	83

#### INHALT

# Die Herausbildung nationaler Mythen und die romantische Idee

Höllensohn oder gescheiterter Weltumwälzer? Clemens Brentanos und Bettine von Arnims Reaktionen auf Napoleon Wolfgang Bunzel	101			
Die Brüder Grimm als Märchen- und Sagensammler in der Napoleonischen Zeit Heinz Rölleke  Kleidung als Bekenntnis – die Altdeutsche Tracht zwischen Romantik, Revolte und Reaktion Roswitha Mattausch				
Verbannung ins Private. Frauenleben zwischen 1780 und 1816 Marita Metz-Becker	153			
Die Dichterin Karoline von Günderrode (1780–1806) – Heroisches Schreiben als Weg aus dem Chaos Jürgen Eichenauer	171			
Autorinnen und Autoren	186			

### Ästhetische Opposition gegen Napoleon. Caspar David Friedrich, der Dresdner Romantiker-Kreis und der Weimarer Hof

Johannes Grave

Diese Zeichnung befindet sich gegenwärtig in den Zimmern Ihro der Frau Herzogin von Sachsen Weimar und Eisenach Durchlaucht.1 – So sachlich und nüchtern diese Information auch anmutet, die Leser zu Beginn des Jahres 1809 der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung entnehmen konnten, wirft sie doch einige Fragen auf. Denn bei dem Blatt, von dem hier die Rede ist, handelt es sich um eine Sepia-Zeichnung Caspar David Friedrichs (1774–1840), die vom Weimarer Hof angekauft worden war und rasch ihren Weg in die persönlichen Gemächer der Herzogin Luise (1757–1830) gefunden hatte. Überraschend ist nicht allein der Umstand, dass ein Werk des romantischen Landschaftsmalers Friedrich in das herzogliche Schloss des klassischen Weimar Einzug halten konnte, sondern auch welche Zeichnung ausgewählt worden war. Die Neigung der Herzogin galt keiner kleinen Studie, sondern einer bildmäßigen Zeichnung, die in Format, Komposition und Ausarbeitung den Vergleich mit Ölgemälden nicht zu scheuen brauchte. Vor allem aber wartete sie mit einem ungewöhnlichen Motiv auf. Statt etwa die von Goethes (1749-1832) engem Freund Johann Heinrich Meyer (1760–1832) besonders eindringlich gelobte Zeichnung Kreuz im Gebirge anzukaufen – ein Blatt, das in vielen Details bereits den späteren Tetschener Altar antizipierte –, war die Wahl in Weimar auf das nordisch-schroffe Hünengrab am Meer gefallen.2 Die Zeichnung, der die Her-

<sup>1</sup> W. K. F. [Johann Heinrich Meyer]: Programm zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung Jahrgang 1809. II. Landschaften in Sepia, gezeichnet von Hn. Friederich, in: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung 6 (1809), Bd. 1, S. III-V, hier S. IV. Der Satz war eigens in einer Fußnote hinzugefügt worden.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Zur Sepia vgl. Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, S. 291f., Nr. 147; Tina Grütter: Melancholie und Abgrund. Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David



Abb. 1: Caspar David Friedrich, Hünengrab am Meer (um 1806/07, Pinsel in Braun und Grauschwarz über Bleistift, 64,5 x 95 cm, Weimar, Klassik Stiftung)

zogin nun Tag für Tag in ihren Räumen begegnete, durfte zweifelsohne als eindrucksvoll gelten und überzeugte durch ihre technisch vollkommene Ausarbeitung mit der Sepia-Tusche. Doch dürfte sich das dramatisch anmutende Bild keineswegs elegant und reibungslos in die von Nikolaus Friedrich Thouret (1767–1845) entworfenen klassizistischen Interieurs des Appartements der Herzogin eingefügt haben.<sup>3</sup> War es mithin mehr als eine persönliche Vorliebe, die den Herzog und die Herzogin

Friedrich, Berlin 1986, S. 187 f.; Johannes Grave: Eine »wahrhaft Kosegartensche Wirkung«? Caspar David Friedrichs Kreideselsen auf Rügen, in: Pantheon 58 (2000), S. 138–149, hier S. 143; Reinhard Zimmermann: Das Geheimnis des Grabes und der Zukunft. Caspar David Friedrichs »Gedanken« in den Bilderpaaren, in: Jahrbuch der Berliner Museen NF 42 (2000), S. 187–257, hier S. 232–236; Werner Busch: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003, S. 105 f.; Christina Grummt: Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das gesamte Werk, München 2011, Bd. 1, S. 475–477, Nr. 505 (mit weiterer Literatur).

<sup>3</sup> Vgl. Rolf Bothe: Dichter, Fürst und Architekten. Das Weimarer Residenzschloß vom Mittelalter bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, Ostfildern-Ruit 2000, S. 55–62.

bewogen hatte, die Hünengrab-Darstellung zu erwerben und im Schloss aufzuhängen?

Der eingangs zitierte Satz lässt danach fragen, welches Interesse der Weimarer Hof an der Kunst Caspar David Friedrichs hatte. Obgleich die Friedrich-Forschung seit langem unvermindert produktiv ist und ihre Erträge inzwischen kaum mehr vollständig überblickt werden können, scheint das Bild vom eigenständig, aus sich selbst heraus schaffenden Künstler bis heute unterschwellig so prägend zu wirken, dass kaum je intensiver nach den Beziehungen zu seinen höfischen Käufern gefragt worden ist.4 Versucht man etwa Friedrichs Kontakten zum Weimarer Hof nachzugehen, so zeigt sich rasch, wie wenig wir darüber wissen und wie dringlich Studien in Archiven und an bisher nicht befragten Quellen wären, um besser nachvollziehen zu können, wie der Maler auch durch seine ersten Rezipienten geprägt wurde. Im Folgenden soll die Frage, warum und auf welchen Wegen Friedrichs Hünengrab-Sepia in die Gemächer der Herzogin Luise gelangte, als Ausgangspunkt dienen, um lange übersehene Verbindungen zwischen den Dresdner Romantikern und dem Weimarer Hof zumindest in Umrissen nachzuzeichnen. Dabei wird zu zeigen sein, dass die Opposition gegen Napoleon und gegen die französische Expansion als das heimliche Zentrum dieses überraschenden Weimar-Dresdner Netzwerkes gelten kann.

I.

Das Hünengrab am Meer war vermutlich das erste Werk des Dresdner Künstlers überhaupt, das vom Weimarer Hof angekauft wurde. Im Herbst 1808, vermutlich im Oktober, war in der thüringischen Residenzstadt eine repräsentative Auswahl von Sepia-Zeichnungen Friedrichs eingetroffen. Die sieben bildmäßigen Arbeiten wurden in Weimar präsentiert und von Meyer ausführlich im sogenannten Neujahrsprogramm der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung besprochen. Bereits die wohlwollende Rezension lässt schlaglichtartig erkennen, wie fragwürdig die uns allzu vertraute Ge-

<sup>4</sup> Zu den wenigen Ausnahmen zählt eine Studie von Susanne DEICHER: Herrscher und Beherrschte – überraschende Kooperationen, in: Kunsttexte.de. E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte, 1/2001, S. 1–10; http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/poli/deicher.pdf. — Die folgenden Ausführungen knüpfen an Überlegungen an, die ich in zwei Kapiteln meiner Friedrich-Monographie skizziert habe; Johannes Grave: Caspar David Friedrich, München 2012, S. 113–141.



Abb. 2: Caspar David Friedrich, Wallfahrt bei Sonnenaufgang (1805, Pinsel in Graubraun über Bleistift, 40,5 x 62 cm, Weimar, Klassik Stiftung)

genüberstellung von Klassik und Romantik ist und welch enge wechselseitige Kontakte zwischen dem klassischen Weimar und dem romantischen Dresdner Künstler bestehen konnten.<sup>5</sup> Tatsächlich erwies sich der Ankauf der Hünengrab-Sepia als Auftakt zu einer beachtlichen Zahl von Erwerbungen. Allein im Herbst 1810 kaufte der Herzog fünf Ölgemälde Friedrichs an, von denen er vier zuvor bei einem Atelierbesuch in Dresden bereits hatte sehen können. Werke des Dresdner Malers waren aber nicht nur über Erwerbungen, sondern auch durch temporäre Ausstellungen und Ansichtssendungen in Weimar sehr präsent. Für die Jahre bis 1812 kann Weimar nach Dresden als Ort gelten, an dem man sich ein besonders umfassendes Bild von der Produktion Friedrichs machen konnte.

<sup>5</sup> Zum Folgenden vgl. Johannes Grave: Caspar David Friedrich, in: Andreas Beyer/Ernst Osterkamp (Hgg.): Goethe-Handbuch. Supplemente, Bd. 3, Stuttgart 2011, S. 476–481 (mit weiterer Literatur); vgl. auch weitere Präzisierungen zum Ankauf von 1810 bei Johannes Rössler: Annäherung in der Entfremdung. Caspar David Friedrich und die Weimarischen Kunstfreunde im Kontext neuer Quellen, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2013, S. 250–307, hier S. 257–259.



Abb. 3: Caspar David Friedrich, Sommerlandschaft mit abgestorbener Eiche (1805, Pinsel in Graubraun über Bleistift,  $40.5 \times 62$  cm, Weimar, Klassik Stiftung)

Die Initiative zu dieser überraschend engen und intensiven Verbindung zwischen dem Maler und Weimar war zunächst von Friedrich selbst ausgegangen. Er hatte sich 1805 in einem kurzen Schreiben an Goethe gewandt, um zwei Werke zu jener Ausstellung einzusenden, auf der auch die Ergebnisse der letzten Weimarer Preisaufgabe präsentiert werden sollten. Die erste Kontaktaufnahme war sogleich von besonderem Erfolg gekrönt: Goethe und Meyer werteten die Sommerlandschaft mit abgestorbener Eiche und die Wallfahrt bei Sonnenaufgang als Wettbewerbsbeiträge und zeichneten beide Sepia-Zeichnungen mit einem halben Preis aus, obgleich sie nicht dem vorgegebenen Thema entsprachen.<sup>6</sup> Die anhaltenden, bisweilen über gemeinsame Bekannte wie Gerhard von Kügelgen belebten Kontakte zwischen Goethe und Friedrich scheinen von einer wechselseitigen und unvoreingenommenen Wertschätzung getragen gewesen zu sein. Friedrichs

<sup>6</sup> Vgl. dazu Johannes Grave: »Die Gegenwart erhellet die Vorzeit«. Caspar David Friedrich zu Goethes Ruisdael als Dichter, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2003, S. 208–226, hier S. 209 f.; zu den beiden Blättern vgl. auch H. Börsch-Supan/K. W. Jähnig: Caspar David Friedrich, wie Anm. 2, S. 282 f., Nr. 125 f.; R. Zimmermann: Geheimnis, wie Anm. 2, S. 196–200; C. Grummt: Zeichnungen, wie Anm. 2, S. 399–401, Nr. 416 f.; J. Grave: Caspar David Friedrich, wie Anm. 4, S. 114, 148.

Verbindungen nach Weimar beschränkten sich aber nicht allein auf Goethe und dessen Umkreis. Vielmehr zeigte die herzogliche Familie ein zunehmend eigenständiges Interesse an Friedrich und seinen Werken. Die Ansichtssendung der sieben Sepia-Zeichnungen, die schließlich Ende 1808 zum Ankauf des Hünengrabs am Meer führte, war zwar noch über Goethe vermittelt worden. Doch hatte der Maler bei der Auswahl der sieben Werke vermutlich sogleich auch den Hof im Blick.

Bemerkenswert ist ein knapper Hinweis, den Goethe Anfang November 1808 in einem Brief an Meyer äußert, als er ihn darum bittet, Friedrichs Zeichnungen im Schloss zu präsentieren: Durchlaucht die Herzogin wollten die Eichbäume und das Hünengrab bey sich sehen.<sup>7</sup> Ob die Herzogin Luise die Sepia-Zeichnung des Hünengrabs am Meer bereits andernorts, zum Beispiel in Goethes Haus am Frauenplan, hatte betrachten können oder zuvor lediglich von dem Blatt gehört und gelesen hatte, lässt sich nicht mehr mit Bestimmtheit ausmachen. Es ist allerdings wahrscheinlich, dass Berichte einen erheblichen Anteil daran hatten, das Interesse der Herzogin für die Zeichnung zu wecken. Schon 1807 war die Hünengrab-Darstellung in einem Beitrag, den die Zeitung für die elegante Welt der Ausstellung der Dresdner Akademie gewidmet hatte, lobend erwähnt worden.8 Vor allem dürfte aber ein Artikel im Journal des Luxus und der Moden, der populären Zeitschrift des Weimarer Verlegers Friedrich Justin Bertuch (1747-1822), Aufmerksamkeit auf das Bild gelenkt haben. Der Verfasser mit dem Kürzel C.B. – vermutlich handelt es sich um den Sohn des Verlegers, Carl Bertuch (1777- 1815), der als Redakteur für das Journal verantwortlich zeichnete – hatte im Februar 1807 von einem Atelierbesuch bei Friedrich berichtet und dabei dessen Sepia-Zeichnungen ausdrücklich zum Ankauf empfohlen. Über das Hünengrab am Meer, das als Pendant zur heute verschollenen Darstellung einer ruhige[n] Seefläche bezeichnet wird, heißt es in seinem Beitrag:

Die stürmische See. Dieselbe Wasserfläche vom Sturm bewegt. Weiße schäumende Wellenköpfe blitzen allenthalben aus dem dunkeln Wassergrunde hervor. Weiße Sturmvögel durchkreuzen den dunkeln nordischen Wolkenhimmel. Drei mächtige Eichen auf einem Stück Gestade im Vorgrunde stehend, haben schon durch die vielleicht hundertjährigen Stürme ihre schöns-

<sup>7</sup> Max Hecker (Hg.): Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer, Bd. 2, Weimar 1919, S. 228.

<sup>8 [</sup>Johann Wilhelm?] Leis: Die dießjährige Kunstausstellung in Dresden (Beschluß), in: Zeitung für die elegante Welt 7 (1807), Nr. 73, Sp. 579–581, hier Sp. 581.

ten Äste verloren, doch wie drei große unerschütterliche Helden Charaktere, widerstehen sie selbst mit Kraft dem Element.

Die kurze Beschreibung beschränkt sich nicht auf die Schilderung eines eindrucksvollen Naturschauspiels, sondern deutet eine Analogie zwischen den alten knorrigen Eichen und unerschütterliche[n] Helden an. Ohne dass Bertuch diesen Gedanken weiter ausführt, suggeriert er auf diese Weise ein Verständnis des Bildes, dem die Naturdarstellung auch als Sinnbild für geschichtliche Entwicklungen und Umbrüche gelten kann. Durch die mächtigen Steine, die er nicht explizit erwähnt, hätte sich Bertuch zusätzlich in dieser Sichtweise bestätigt sehen können, galten Hünengräber doch als Begräbnisstätten riesenhafter Vorfahren. Aber auch ohne diesen Hinweis äußert Bertuch bereits zwei Gedanken, die für die Rezeption von Friedrichs Hünengrab am Meer große Bedeutung erlangen sollten: Die Darstellung lädt zur Erinnerung an die Helden der Vorzeit ein und veranschaulicht Widerstand in widrigen, stürmischen Zeiten.

II.

Was sich bei Bertuch nur angedeutet findet, war andernorts bereits auf geradezu überdeutliche, plakative Weise antizipiert worden: Hünengräber und Eichen ließen sich, so hatte der unter Friedrichs Zeitgenossen weithin bekannte Pfarrer Ludwig Gotthard Kosegarten (1758–1818) vor Augen geführt, wirkungsvoll als Leitmotive heranziehen, um eine spezifisch nordische Vorzeit zu imaginieren und für patriotische Zwecke zu mobilisieren. In einem frühen Gedicht hatte Kosegarten die Schilderung eines Hünengrabs unter Eichen ausdrücklich zum Anlass genommen, um die Helden der Vorzeit zu besingen und die Gegenwart zu beklagen. Der Sprecher des Gedichts, der unter den Eichen sitzt, denkt zurück an jene,

<sup>9</sup> C. B.: Kunst-Erinnerungen aus Dresden. Dresden d. 28. Febr. 1807, in: Journal des Luxus und der Moden 22 (1807), S. 264–270, hier S. 269; vgl. auch H. BÖRSCH-SUPAN/K. W. JÄHNIG: Caspar David Friedrich, wie Anm. 2, S. 68. Entgegen der Vermutung Börsch-Supans scheidet Carl August Böttiger als Autor aus. Der Artikel beginnt mit dem Hinweis, dass der Verfasser gerade in Dresden eingetroffen sei und sich mit Künstlern bekannt mache: Seit zwei Tagen bin ich hier in Dresden [...]. Böttiger lebte aber bereits seit 1804 in der Elbestadt.

<sup>10</sup> Die folgenden Zitate werden wiedergegeben nach dem Druck von 1798; Ludwig Theobul Kosegarten: Poesieen, Bd. 1, Leipzig 1798, S. 184–187.

#### deren Grabstätte er sieht:

[...]

Über die vier moosbewachsnen Steine, Über die drey rauschenden Eichen Fried' und Ruh! Die ihr schlummert drunten, Helden, Herrliche, Schlummert sanft, die ihr sanket in der blutigen Schlacht!

Mit dramatischen Worten evoziert das Gedicht die Niederlage dieser Helden und das Schicksal ihrer Frauen, die den Feinden in die Hände gefallen seien. Noch die Gegenwart stehe im Zeichen dieser Niederlage; denn auf die Zeit der Helden sei eine Zeit ohne Tugend und Stärke gefolgt:

Die Heldenzeiten sind vorüber, Vertreten die Spuren der Ahnentugend, Verstürmt der Freyheit Donnerrufe, Verbrüllt die Schlachten für das Vaterland.

Knechtschaft umklirrt Die Söhne der Freyen. Striemen der Despotengeißel Brandmalen den Rücken der Heldensöhne.

Doch will der Sprecher des Gedichts zur Harfe und zum Schwert der Vorfahren greifen, um deren Ahnentugend wieder ins Recht zu setzen. Dem feierlichen Schwur auf Treue, Keuschheit, Liebe der Väter, Einfalt und Wahrheit, der den Widerstand gegen die gegenwärtigen Verhältnisse impliziert, folgt schließlich ein verwandelter Blick auf das Naturbild, das zur Besinnung auf die heldenhaften Ahnen angeregt hatte. Nun zeigen sich im Bild von Hünengrab und Eichen nicht mehr Spuren des Niedergangs, sondern Anzeichen neuen Lebens:

Wie das Moos duftet! Wie die Eiche rauscht! Wie der Rohrspaz läutet, und die Nachtigallen flöten! Der Mond lächelt aus versilberten Wolken, Und die thautrunkene Saat wogt glänzend den Hügel hinan.

Kosegarten scheint sein Gedicht bereits 1778 verfasst und danach mehrfach bearbeitet zu haben. Es stammt mithin aus den letzten Jahren des Ancien Régime, der Zeit unmittelbar vor der Französischen Revolution, als mit den späteren französischen Besetzungen großer Teile Deutsch-

lands noch nicht im Mindesten zu rechnen war. Auf diffuse Weise mischt sich ein patriotisch gestimmter Gegenwartsbezug mit einer melancholischen Grundstimmung, die den Zeitgenossen aus der populären Ossian-Dichtung vertraut war, in der ebenfalls der Niedergang eines Heldengeschlechts besungen wurde.<sup>12</sup>

Mit guten Gründen geht die Forschung seit langem davon aus, dass Friedrichs Sepia-Zeichnung durch Kosegartens Gedicht angeregt wurde. Friedrich hatte – vermutlich vermittelt durch seinen Zeichenlehrer Johann Gottfried Quistorp (1755–1835) – persönlichen Kontakt zu Kosegarten, dem Pfarrer von Altenkirchen (Rügen), der 1808 auf eine Professur in Friedrichs Heimatstadt Greifswald wechseln sollte. Zeitgenössische Betrachter vermuteten früh Affinitäten zwischen dem Dresdner Maler und dem Rügener Dichter; so haben Clemens Brentano (1778–1842) und Heinrich von Kleist (1777–1811) in ihren berühmten Besprechungen des Mönch am Meer explizit auf Kosegarten angespielt. Möglicherweise verarbeitete auch Carl Bertuch bei seiner Beschreibung der Hünengrab-Darstellung vage Erinnerungen an Dichtungen Kosegartens, zumindest könnte die enge Verknüpfung von Eichen und Helden durch dessen Gedicht Hünengrab angeregt worden sein.

Den zeitgenössischen Betrachtern dürfte es daher naheliegend erschienen sein, Friedrichs Sepia-Zeichnung als eine Rückbesinnung auf jene Vorzeit zu verstehen, die bereits in Kosegartens Gedicht wortreich propagiert worden war. Doch machte es einen erheblichen Unterschied, ob man sich im Jahr 1778 oder aber 1808 auf nordisch-germanische Wur-

<sup>11</sup> Die Datierung auf das Jahr 1778 findet sich im Inhaltsverzeichnis der Gedichtsammlung von 1788 (dem frühesten mir bekannt gewordenen Druck); Ders.: Gedichte, Bd. 1, Leipzig 1788. Kosegarten hat seine Gedichte für die zahlreichen Wiederabdrucke oft stark überarbeitet; eine Auswahl von Varianten des Hünengrab-Gedichts ist zusammengetragen bei J. Grave: Kosegartensche Wirkung, wie Anm. 2, S. 148.

<sup>12</sup> Die Ossian-Bezüge von Kosegartens Gedicht sind zusammengestellt bei Wolf Gerhard SCHMIDT/Howard GASKILL: »Homer des Nordens« und »Mutter der Romantik«. Kommentierte Neuausgabe wichtiger Texte zur deutschen Rezeption, Berlin 2004, S. 798 f.

<sup>13</sup> Vgl. bereits Ludwig Grote: Caspar David Friedrich. Skizzenbuch aus den Jahren 1806 und 1818, Berlin 1942, S. 16.

<sup>14</sup> Vgl. Hartwig Schultz: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Kritische Edition der Texte von Achim von Arnim, Clemens Brentano und Heinrich von Kleist im Paralleldruck, in: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Caspar David Friedrichs Gemälde »Der Mönch am Meer« betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist, hgg. von Hartwig Schultz/Lothar Jordan, Frankfurt/O. 2004 (Ausstellungskatalog Kleistmuseum), S. 38–46, hier S. 42, 44.

zeln bezog. Denn Kosegartens Schwur, gegen eine fremdbestimmte Herrschaft die eigene Freyheit<sup>15</sup> erkämpfen zu wollen, hatte dreißig Jahre später, als Friedrichs Hünengrab am Meer in Weimar zu sehen war, auf ungeahnte Weise an Aktualität gewonnen. Mit der napoleonischen Expansionspolitik, die weite Teile Deutschlands französischem Einfluss unterstellte – sei es, dass einzelne Territorien zu französischen Departements wurden, dass man aus ihnen neue Königreiche (wie Westphalen) bildete oder dass ihnen ihre Souveränität nur unter dem Dach des Rheinbunds gewährt wurde –, bekam der Feind, von dem Kosegartens Gedicht spricht, ein neues, sehr konkretes Gesicht. In den Hünengräbern schienen nun die Überreste eines alten, freien Deutschlands anschaulich zu werden; und die dem Sturm trotzenden Eichen ließen sich jetzt als Aufforderung verstehen, auch in aussichtsloser Lage Beharrungsvermögen zu zeigen und Widerstand zu leisten.

#### III.

Eine Deutung der Hünengrab-Sepia als patriotisches Programmbild ist mit Friedrichs Haltung zur napoleonischen Besetzung gut vereinbar. Aus verschiedenen Quellen wissen wir verlässlich, dass Friedrich angesichts der politischen Verhältnisse eine starke Abneigung gegen Frankreich und alles Französische entwickelte. Sein Freund Friedrich August von Klinkowström (1778–1835) berichtete im Juni 1806 in einem Brief an Philipp Otto Runge (1777–1810) von dem Ärger über die vaterländischen Angelegenheiten, der Friedrich habe erkranken lassen. Auch bei der ersten Begegnung mit Gotthilf Heinrich von Schubert (1780–1860) soll Friedrich im Oktober 1806 – so Schubert in seiner Autobiographie – sogleich seinen Schmerz über die Erniedrigung Deutschlands geäußert haben. In November 1808 verbat sich der Maler sogar, weiterhin Briefe aus Frankreich zu empfangen. Seinen Bruder Christian, der gerade in Lyon weilte, ermahnte er, sich seiner Teutschheit bewusst zu sein und erst wieder zu schreiben, wenn er Frankreich verlassen habe.

<sup>15</sup> L. T. Kosegarten: Poesieen, wie Anm. 10, S. 186.

<sup>16</sup> Vgl. Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften, hg. von dessen ältestem Bruder [Johann Daniel Runge], 2 Bde., Hamburg 1840/41, Bd. 2, S. 310.

<sup>17</sup> Gotthilf Heinrich von Schubert: Der Erwerb aus einem vergangenen und die Erwartungen von einem zukünftigen Leben, Erlangen 1855–1856, Bd. 2, Abt. 1, S. 186.

Diese kompromisslos patriotische Haltung teilte Friedrich mit vielen Künstlern, Dichtern und Intellektuellen, mit denen er in Dresden Umgang pflegte. Namentlich im Umfeld der Zeitschrift Phöbus, die 1808 für kurze Zeit von Heinrich von Kleist und Adam Müller (1779–1829) herausgegeben wurde, sammelten sich entschiedene Gegner Napoleons und der Rheinbund-Politik. Kleist selbst verfasste im Jahre 1808 das erst 1821 veröffentliche Drama Die Hermannsschlacht, das als Aufruf zum Widerstand gegen die Franzosen verstanden wurde. Adam Müller hatte bereits in seiner 1804 gedruckten Schrift Lehre vom Gegensatz den Machtanspruch Napoleons als Usurpation gekennzeichnet.<sup>19</sup>

Kleists und Müllers letztlich gescheitertes Zeitschriften-Projekt war stark von zwei guten Freunden, Ernst von Pfuel (1779–1866) und Otto August Rühle von Lilienstern (1780–1847), gefördert worden. Sie brachten wertvolle Kontakte in das Projekt ein und unterstützten es auch finanziell.20 Kleist kannte beide schon aus seinen Jahren in der preußischen Armee. Dass die drei Freunde ab 1807 in Dresden erneut zusammenfanden, verdankt sich maßgeblich Rühle, der Kleist nach seiner französischen Gefangenschaft nach Dresden kommen ließ und auch Pfuel nach dessen Entlassung aus preußischen Diensten für einen Umzug an die Elbe gewinnen konnte.21 Rühle pflegte auch zu Caspar David Friedrich einen besonders engen Kontakt. Ausgeprägte künstlerische Interessen Rühles führten schließlich dazu, dass er Unterricht bei Friedrich nahm. Dabei tauschten sich beide offenbar auch intensiv über Fragen der Kunst aus, wovon Rühle profitierte, als er seinen Traktat zur Landschaftsmalerei ausarbeitete. Rühles Gelegentliche Gedanken über das Wesen der Kunst in Bezug auf die Landschaftsmalerei, die 1810 als Anhang zu seinem Bericht Reise mit der Armee im Jahre 1809 erschienen, lassen erahnen, in welch fruchtbarem und forderndem intellektuellen Milieu sich Friedrich in diesen Jahren bewegte.22

<sup>18</sup> Herrmann Zschoche (Hg.): Caspar David Friedrich. Die Briefe, Hamburg 2005, S. 47. 19 Vgl. Adam Heinrich Müller: Die Lehre vom Gegensatze. Erstes Buch: Der Gegensatz, Berlin 1804, S. IV.

<sup>20</sup> Vgl. Günther RÜHLE: Otto August Rühle von Lilienstern. Ein Freund Heinrichs von Kleist, in: Kleist-Jahrbuch 1987, S. 76–97; vgl. auch entsprechende Aussagen in Briefen Kleists, etwa in einem Schreiben an Ulrike von Kleist vom 17.12.1807; Heinrich von Kleist: Briefe 3: September 1807–November 1811, hg. von Peter Staengle, Frankfurt/M. 2010 (Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, Bd. IV/3), S. 83–89.

<sup>21</sup> Vgl. Gerhard Schulz: Kleist. Eine Biographie, München 2011, S. 314.

<sup>22</sup> Rühle schrieb am 16. Januar 1810 in einem Brief an Carl Bertuch: Ich habe häufig Berath-

Rühle sicherte aber nicht nur die engen Verbindungen Friedrichs zum Umkreis des Phöbus – hier wäre auch an Schubert und an den Theologen Friedrich August Koethe (1781–1850) zu denken –, vielmehr gehen auf ihn auch wichtige Kontakte zum Weimarer Hof zurück. Im September 1807 war Rühle, nachdem er im Gefolge der preußischen Niederlage von 1806 aus dem Militärdienst geschieden war, auf Empfehlung Karl von Müfflings zum Erzieher von Bernhard von Sachsen-Weimar-Eisenach (1792-1862) bestellt worden.<sup>23</sup> Da der zweite Sohn des Herzogs Carl August (1757–1828) im sächsischen Gardegrenadierregiment ausgebildet wurde, lebte auch Rühle in Dresden, wo er Pfuel und Müller in den Unterricht des jungen Prinzen einbeziehen konnte. Der Kreis der Erzieher des Weimarer Herzogssohnes deckte sich mithin auffällig stark mit den Initiatoren und Förderern des Phöbus.<sup>24</sup> Es erstaunt daher nicht, dass auch Prinz Bernhard das Atelier Friedrichs besuchte und dessen Werke vor Ort kennenlernte. Er zählte zu jenen Gästen, die im Dezember 1808 die von Friedrich in seinen eigenen Räumlichkeiten improvisierte Präsentation des Tetschener Altars besuchten.<sup>25</sup>

Angesichts von Rühles Tätigkeit für die herzogliche Familie und seines engen, wohl freundschaftlichen Verhältnisses zu Friedrich spricht vieles dafür, dass der Erzieher des Prinzen Bernhard in den Jahren ab 1808 als entscheidender Mittelsmann zwischen dem Dresdner Maler und dem Weimarer Hof gelten muss. Weniger Goethe als vielmehr Rühle dürfte es zu verdanken sein, dass der Weimarer Herzog kurzzeitig zu einem der entschiedensten und wichtigsten Förderer Friedrichs wurde. Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach lernte den Maler bei einem

schlagung mit Kügelchen, Hartmann u. Friedrich wegen des Aufsatzes über Landschaftsmalerei für den ersten Theil der Reise, und ich denke es soll etwas Gutes werden; zit. nach Hermann F. Weiss: Neuentdeckte Phöbus-Spuren, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 108 (1989), S. 162–179, hier S. 179; vgl. auch Hilmar Frank: Die Neuerungsdynamik der Landschaftsmalerei um 1800. Angelpunkte der Theoriegeschichte, in: Markus Bertsch/Reinhard Wegner (Hgg.): Landschaft am »Scheidepunkt«. Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800, Göttingen 2010, S. 39–64, hier S. 59.

<sup>23</sup> Vgl. Richard Starklof: Das Leben des Herzogs Bernhard von Sachsen-Weimar-Eisenach, Gotha 1865, Bd. 1, S. 46.

<sup>24</sup> Rühle wurde zum Kammerherrn sowie zum Major in der sächsisch-weimarischen Armee ernannt; Müller erhielt am 11. August 1808 den Titel eines Herzoglich Sachsen-Weimarischen Hofrats.

<sup>25</sup> So Helene von Kügelgen in einem Brief vom 28. Dezember 1808; vgl. Marie Helene von Kügelgen: Ein Lebensbild in Briefen, hgg. von ihren Enkelinnen A. und E. von Kügelgen, Stuttgart <sup>4</sup>1904, S. 146.

Atelierbesuch im April 1810 persönlich kennen und nutzte die Gelegenheit, um eine Auswahl von Gemälden zusammenzustellen, die später nach Weimar gesandt werden sollte. Zuvor hatte neben dem Prinzen Bernhard wohl auch der Erbprinz Carl Friedrich den Künstler und sein Atelier aufgesucht. Am 18. September 1810 sollte schließlich auch ein persönlicher Besuch Goethes in Dresden folgen, bei dem er den Mönch am Meer und die Abtei im Eichwald sehen konnte. 1809 hatte Rühle zwar seinen Zögling, den Prinzen Bernhard, auf einem Feldzug der mit Frankreich verbündeten sächsischen Armee gegen Österreich begleiten müssen, doch dürfte trotz dieser vorübergehenden Abwesenheit seine vermittelnde Tätigkeit in den Jahren zwischen 1808 und 1810 entscheidend gewesen sein, um Friedrich am Weimarer Hof bekannter zu machen und vor allem in neuer Weise einzuführen – als patriotischen Maler. Maler.

#### IV.

Nach der Niederlage Preußens gegen die Franzosen bei Jena und Auerstedt im Oktober 1806 war das kleine Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach nur knapp der Zerschlagung entgangen. Als die siegreiche französische Armee mit Napoleon unmittelbar nach der Schlacht in Weimar einrückte, war es Herzogin Luise, die vom französischen Kaiser mit Bestimmtheit und beeindruckender Souveränität die Einstellung der Plünderungen forderte. Während Carl August als preußischer General weit von Weimar entfernt war und es zunächst vermied, französisch besetztes Gebiet zu betreten, musste die Herzogin in ihren mehrfachen Begegnungen mit Napoleon darauf hinwirken, dass dessen Drohung, das Herzogtum zu liquidieren, nicht umgesetzt wurde. Mit dem Frieden von Posen, der Weimar hohe Kontributionszahlungen und die militärische Beteiligung an französischen Feldzügen auferlegte, sowie mit dem Beitritt zum

<sup>26</sup> Vgl. den Brief Friedrichs an seinen Bruder Christian vom 24.11.1808; H. ZSCHOCHE: Briefe, wie Anm. 18, S. 47–50. Vermutlich erfolgte der Besuch auf einer Reise, die Carl Friedrich von Weimar nach Sankt Petersburg, zu seiner Gemahlin Maria Pawlowna, führte.

<sup>27</sup> Ganz in diesem Sinne charakterisierte Rühle sowohl Gerhard von Kügelgen als auch Caspar David Friedrich als liebenswürdige und Achtung einflösende teutsch gesinnte Männer; Otto August RÜHLE VON LILIENSTERN: Reise mit der Armee im Jahre 1809, Teil 1, Rudolstadt 1810, S. 42.

Rheinbund am 15. Dezember 1806 konnte der Fortbestand von Sachsen-Weimar-Eisenach vorerst gesichert werden.

Obwohl die offizielle Weimarer Politik in der Folgezeit stets darum bemüht war, den französischen Ansprüchen nachzukommen, wurde Herzog Carl August von französischer Seite weiterhin verdächtigt, ein unzuverlässiger Bündnispartner zu sein.<sup>28</sup> Tatsächlich wurden am Weimarer Hof in den Jahren der napoleonischen Besetzung auffällig divergierende Haltungen gegenüber Frankreich vertreten.<sup>29</sup> Vor allem die Räte Friedrich von Müller (1779–1849) und Christian Gottlob Voigt (1743–1819) verfochten eine enge Bindung an Napoleon. In Verhandlungen strichen sie immer wieder die kulturelle Bedeutung Weimars und Jenas heraus, um das französische Wohlwollen dauerhaft zu gewinnen. Trotz dieser Anpassungspolitik,30 die der Herzog selbst mit symbolischen Akten gegenüber Napoleon betrieb, scheinen Carl August und sein unmittelbares Umfeld jedoch insgeheim weiterhin an ihrer antinapoleonischen Einstellung festgehalten zu haben. Wenngleich die politischen Verhältnisse es nicht zuließen, diese Haltung zur Leitlinie offizieller Politik zu machen, pflegte der Herzog auffällig viele Kontakte zu ehemaligen preußischen Militärs und – namentlich während seiner Aufenthalte in böhmischen Bädern – zu Gegnern Napoleons wie Friedrich Gentz (1764-1832) oder Charles Joseph Prince de Ligne (1735-1814).31 Otto August Rühle und Ernst von Pfuel gehörten zu diesem Kreis von Napoleon-Gegnern im unmittelbaren Umfeld des Weimarer Herzogs. Sie könnten neben dem Prinzen Bernhard auch Carl August darin bestärkt haben, die Verbindungen zum antinapoleonischen Lager nicht gänzlich abreißen zu lassen.

Vor diesem Hintergrund ist besonders bemerkenswert, dass Carl August oder seine Gemahlin Luise das Hünengrab am Meer auswählten, um es

<sup>28</sup> Vgl. Alexander SCHMIDT: Prestige, Kultur und Außendarstellung. Überlegungen zur Politik Sachsen-Weimar-Eisenachs im Rheinbund (1806–1813), in: Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte 59/60 (2005/06), S. 153–192.

<sup>29</sup> Vgl. Ders.: Das Überleben der »Kleinen«. Die Zäsur 1806 und die Politik Sachsen-Weimar-Eisenachs (1796–1813), in: Hans-Werner Hahn/Andreas Klinger/ Georg Schmidt (Hgg.): Das Jahr 1806 im europäischen Kontext. Balance, Hegemonie und politische Kulturen, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 349–380, hier S. 367–380; Gustav Seibt: Goethe und Napoleon. Eine historische Begegnung, München 2008, besonders S. 74 f.

<sup>30</sup> Alexander SCHMIDT: Macht und Musen. Überlebensstrategien im Rheinbund (1806–1813), in: Ereignis Weimar. Anna Amalia, Carl August und das Entstehen der Klassik (1757–1807), hgg. von Gerhard MÜLLER/Jonas MAATSCH, Leipzig 2007 (Ausstellungskatalog Schlossmuseum Weimar), S. 298–299, hier S. 299.

<sup>31</sup> Vgl. A. SCHMIDT: Überleben, wie Anm. 29, S. 379.

als erstes Werk Caspar David Friedrichs für die eigene Sammlung anzukaufen. Am Weimarer Hof dürfte Friedrich durch die Vermittlung Rühles als Künstler mit einer entschieden patriotischen Haltung bekannt gewesen sein, und die bildbeherrschenden Motive – Hünengrab und Eichen - mussten als kaum verstecktes Bekenntnis verstanden werden. Auch wenn es wahrscheinlich ist, dass man in Weimar zumindest vage die raunenden nordischen Dichtungen Kosegartens beim Blick auf die Sepia-Zeichnung assoziierte, bedurfte es nicht einmal derartiger literarischer Referenzen, um das Bild als zeitkritische Klage über die Fremdherrschaft zu deuten. Dass insbesondere die Herzogin ein so entschiedenes Interesse an der Hünengrab-Darstellung zeigte und sie sogleich in die eigenen Gemächer hängen ließ, könnte nicht zuletzt als Reaktion auf ihre eigenen persönlichen Erfahrungen mit Napoleon zu verstehen sein. Der französische Kaiser scheint Herzogin Luise bei seiner Ankunft in Weimar unmittelbar nach der Schlacht von Jena und Auerstedt mit wenig Respekt und unmissverständlichen Drohungen gegen den abwesenden Herzog begegnet zu sein.<sup>32</sup> Bereits in zeitgenössischen Berichten über die Ereignisse wurde wiederholt betont, wie standhaft und souverän die Herzogin Napoleon gegenübergetreten sei.<sup>33</sup> Möglicherweise hat Luise ihre eigene Haltung während der stürmischen Tage des Oktober 1806 in den Eichen von Friedrichs Sepia-Zeichnung sinnbildlich wiedererkennen oder in einem solchen Sinne stilisieren wollen. Unabhängig davon, ob Friedrich selbst das Hünengrab am Meer als Veranschaulichung von Kosegartens Gedicht konzipierte und als patriotisches Programmbild verstand, dürfte die Zeichnung am Weimarer Hof zu einem latenten Bekenntnis gegen die napoleonische Politik geworden sein.

<sup>32</sup> Bei seiner Ankunft im Schloss am 15.10.1806 soll Napoleon gegenüber der Herzogin einzig bemerkt haben: Je vous plains, Madame, [...] j'écraserai votre mari.; G. Seibt: Goethe, wie Anm. 29, S. 14. Vgl. auch den Bericht, den die Herzogin Luise in einem Brief vom 28. Oktober 1806 gegeben hat: Le lendemain vers le soir arriva l'empereur. Je le reçus, il me traita très-impoliment. [...] Il me reçut très-sévèrement, me disant beaucoup des duretés pour moi et le duc; Eleonore von Bojanowski: Louise Großherzogin von Sachsen-Weimar und ihre Beziehungen zu den Zeitgenossen nach grösstentheils unveröffentlichten Briefen und Niederschriften, Stuttgart 1903, S. 288.

<sup>33</sup> Vgl. etwa einen Brief Justus Christian Loders an Christoph Wilhelm Hufeland vom März/April 1807; zit. in: Ludwig Geiger: Aus Alt-Weimar. Mittheilungen von Zeitgenossen nebst Skizzen und Ausführungen, Berlin 1897, S. 99–101; sowie die Erinnerungen Johanna Schopenhauers: Die Herzogin hat unbegreiflich vielen Muth gezeigt und uns Alle gerettet; Johanna Schopenhauer: Jugendleben und Wanderbilder, Bd. 2, Braunschweig 1839, S. 236.



Abb. 4: Caspar David Friedrich, Brennendes Haus und gotische Kirche (um 1810, Öl auf Leinwand, 61x 88 cm, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer)

V.

Die Sepia-Zeichnung blieb nicht das einzige Werk Friedrichs, das an den Weimarer Hof gelangte und dort einer politisierenden Deutung unterzogen werden konnte. Insbesondere jene fünf Ölgemälde, die Friedrich im Sommer 1810 nach Weimar sandte – vier dieser Werke hatte der Herzog bereits bei seinem Dresden-Besuch im April ausgewählt –, fügten sich gut in das Bild, das sich Carl August vom Dresdner Maler gemacht haben dürfte. Obgleich es sich auf den ersten Blick lediglich um Landschaftsbilder handelte, boten sie hinreichend Anregungen, um in ihnen zeitkritische und politische Bekenntnisse zu vermuten. Das Gemälde Brennendes Haus und gotische Kirche<sup>34</sup> kontrastiert den verheerenden Brand eines Hauses auf suggestive Weise mit dem intakten Kirchenbau im Hintergrund und ruft so den Glauben als bestärkende Instanz gegen die Zumutungen der Gegenwart auf. Fast meint man, das lutherische Kir-

<sup>34</sup> Vgl. H. BÖRSCH-SUPAN/K. W. JÄHNIG: Caspar David Friedrich, wie Anm. 2, S. 310, Nr. 185.



Abb. 5: Caspar David Friedrich, Böhmische Landschaft mit See (um 1810, Öl auf Leinwand, 68,5 x 102 cm, Weimar, Klassik Stiftung)

chenlied Ein feste Burg ist unser Gott zu hören. Der Weimarer Herzog, der dem ältesten Zweig der Ernestiner und damit einem Adelshaus entstammte, das zu den frühesten und entschiedensten Förderern der Reformation zählte, konnte Friedrichs Gemälde als Ermahnung verstehen, ähnlich kämpferisch für den deutschen Protestantismus einzustehen wie sein Vorfahr Johann Friedrich von Sachsen.

Die vermeintlich nüchterne Böhmische Landschaft<sup>35</sup> könnte Carl August indes an Reisen zu den Kurbädern in Böhmen erinnert haben, die ihm Gelegenheiten boten, sich ungezwungen mit Napoleon-Gegnern wie Friedrich Gentz auszutauschen. Auch in den Sommermonaten des Jahres 1810 – nach seinem Dresden-Aufenthalt und vor der Ankunft von Friedrichs Gemälden in Weimar – hielt sich Carl August in Böhmen, in diesem Fall in Teplitz, auf, wo er seinen Sohn Bernhard, dessen Erzieher Rühle und Pfuel, aber auch Gentz treffen konnte. Als Rückzugsort jenseits der napoleonisch besetzten Gebiete stand ihm Böhmen daher sehr gut vor Augen.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 309, Nr. 184.



Abb. 6: Caspar David Friedrich, Gebirgslandschaft mit Regenbogen (1810, Öl auf Leinwand, 70 x 102 cm, Essen, Museum Folkwang)

Die Gebirgslandschaft mit Regenbogen<sup>36</sup> weist erneut einen ostentativen Kontrast auf. In diesem Fall erscheint auf irritierende Weise ein leuchtender Regenbogen in einer sonst nächtlich dunklen Landschaft. Er ließ sich möglicherweise – gleichsam in Analogie zum Regenbogen der alttestamentlichen Noah-Geschichte (Gen 9,8–17) – als Verheißung einer besseren Zukunft verstehen. Der zweiten, taghellen Landschaft mit Regenbogen schließlich kam innerhalb des Gemälde-Ensembles eine Sonderstellung zu. Sie bezog sich ausdrücklich auf Goethes Gedicht Schäfers Klage und wies bereits dadurch einen besonders engen Bezug zu Weimar auf.<sup>37</sup>

Die gerade skizzierten möglichen patriotischen Deutungen von Friedrichs Bildern müssen keineswegs bereits in aller Klarheit vom Künstler intendiert worden sein, ja sie könnten sogar von dessen ursprünglichen Intentionen signifikant abweichen. In diesem Fall würden sie exemplarisch vor Augen führen, dass schon Friedrichs erste Rezipienten sehr

<sup>36</sup> Vgl. ebd., S. 308 f., Nr. 183.

<sup>37</sup> Vgl. ebd., S. 307 f., Nr. 182; sowie J. Grave: Caspar David Friedrich, wie Anm. 4, S. 116–120.



Abb. 7: Caspar David Friedrich, Landschaft mit Regenbogen (Schäfers Klagelied) (1809, Öl auf Leinwand, 59 x 84,5 cm, ehemals Weimar, Kunstsammlungen, seit 1945 verschollen)

eigenständige, teils auch eigenwillige Deutungen seiner Bilder entwickeln konnten. Angesichts der besonderen Situation, in der sich der Herzog Carl August befand – offiziell stand er als Mitglied des Rheinbundes an der Seite Napoleons, tatsächlich aber neigte er weiterhin dessen Gegnern zu –, könnte er Deutungsoptionen verstärkt oder gar erst herausgebildet haben, die Friedrich möglicherweise nicht vor Augen gestanden hatten.

Das bemerkenswerte Weimarer Interesse an Werken des Dresdner Malers dürfte sich nicht nur den Zufällen persönlicher Bekanntschaften und Netzwerke verdanken, sondern ist auch auf eine Besonderheit von Friedrichs Landschaftsbildern zurückzuführen. Seine Gemälde weisen einerseits vergleichsweise wenige Motive auf, die demonstrativ hervorgehoben und eindeutig konnotiert sind; sie können daher den Eindruck erwecken, für verschiedene Interpretationen offen zu sein. Andererseits regen die Bilder aber durch ihre auffällige Gestaltung und durch unübersehbare Konventionsbrüche in hohem Maße zu weitergehenden Ausdeutungen an. Die Reaktionen vieler zeitgenössischer Betrachter und Rezensenten von Bildern Friedrichs zeigen, dass man dessen Werke als

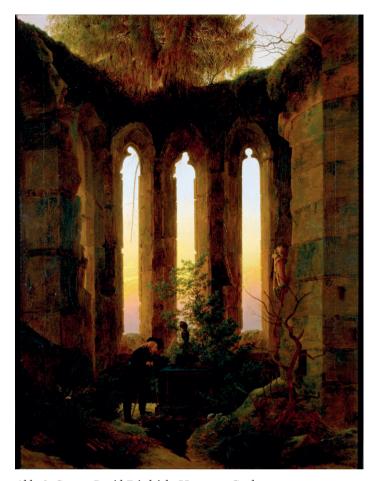


Abb. 8: Caspar David Friedrich, Huttens Grab (um 1823/24, Öl auf Leinwand, 93,5 x 73,4 cm, Weimar, Klassik Stiftung)

besonders tiefsinnig einschätzte, ohne doch verlässlich auf etablierte Deutungsschemata zurückgreifen zu können. Der Künstler schien über jedes Detail seiner Landschaften nachgedacht zu haben, hatte aber darauf verzichtet, in das Bild selbst einen unübersehbaren Deutungsschlüssel zu integrieren.

Ehemaligen Gegnern Napoleons, die durch die französischen Siege und den Rheinbund gleichsam zu dessen Vasallen geworden waren, mussten Friedrichs Bilder verschiedener deutscher Regionen besonders attraktiv erscheinen. Der unverfänglichen Gattung der Landschaftsmalerei zugehörig, konnten die Gemälde auf der Ebene der offiziellen Politik

keinerlei Anstoß erregen. In ihnen trat nichts offen zutage, was sich unzweideutig als Positionierung gegen die französische Dominanz hätte verstehen lassen. Dennoch boten sie durch die Auswahl der dargestellten Landschaften und durch deren ungewöhnliche Inszenierung hinreichend Anhaltspunkte, um im Kreise der Napoleon-Gegner als verstecktes patriotisches Bekenntnis verstanden zu werden.

Ein derartig subtiler Umgang mit Bildern, der die Mehrdeutigkeit von Friedrichs Gemälden auf geschickte Weise zu nutzen weiß, sollte schon wenige Jahre später auf keinerlei Interesse mehr stoßen. Nach den Befreiungskriegen waren klare Bekenntnisse und bisweilen geradezu plakative Inszenierungen gefragt, wie sie – auf je eigene Weise – zum Beispiel Heinrich Olivier (1783–1848) und Karl Friedrich Schinkel (1781– 1841) boten.<sup>38</sup> Caspar David Friedrich scheint angesichts dieser neuen Eindeutigkeit, hinter der sich grundlegende Konflikte und unabgegoltene Hoffnungen der Befreiungskriege verbargen, ein starkes Unbehagen empfunden zu haben. Sein Gemälde Huttens Grab ist vielleicht weniger als idealisierende oder resignative Rückschau zu verstehen, als vielmehr Ausdruck des Gedankens, dass Bilder unter ihren Möglichkeiten bleiben, wenn sie auf eindeutige Botschaften reduziert werden.<sup>39</sup> Dass dieses Gemälde – entweder noch unter Herzog Carl August oder unter seinem Sohn Carl Friedrich<sup>40</sup> – ebenfalls nach Weimar gelangte, unterstreicht nochmals die Bedeutung, die dem überraschend engen Verhältnis Friedrichs zum Weimarer Hof zukam.41

<sup>38</sup> Dazu zuletzt Michael Thimann: Bilder aus eiserner Zeit. Napoleon und die Kunst der Befreiungskriege, in: Napoleon und Europa. Traum und Trauma, hgg. von Bénédicte Savoy, München 2010 (Ausstellungskatalog der Bundeskunsthalle Bonn), S. 117–135.

<sup>39</sup> Vgl. J. Grave: Caspar David Friedrich, wie Anm. 4, S. 135–141; vgl. H. BÖRSCH-SUPAN/K. W. JÄHNIG: Caspar David Friedrich, wie Anm. 2, S. 389, Nr. 316.

<sup>40</sup> Vgl. Thomas Pester: »Huttens Grab« oder »Ruine eines Kirchenchors im Abendlicht«. Ein politisches Bekenntnisbild Caspar David Friedrichs aus dem Fundus der Ernestiner, in: Weimar-Jena. Die große Stadt 3 (2010), S. 283–299; Detlef Jena: Carl Friedrich (1783–1853). Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach, Regensburg 2013, S. 199, Tafel XIII.

<sup>41</sup> Während der Drucklegung erschien eine weitere Studie zum Thema, die nicht mehr berücksichtigt werden konnte; Christian Scholl: Konkurrierende Kunstmodelle. Caspar David Friedrich und das höfische Weimar, in: Franziska Bomski/Hellmut Th. Seemann/Thorsten Valk (Hgg.): Mens et Manus. Kunst und Wissenschaft an den Höfen der Ernestiner, Göttingen 2016, S. 293–312.

Bildnachweis: Alle Abbildungen entnommen aus: Johannes GRAVE: Caspar David Friedrich. München 2012.