Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin *132 (2017), 73–127*

Peter Arlt (MLS)

Ein Hafen vereint geschwisterliche Städte

Zur Schrift „Der Hallmarkt als Hafen“ von Peter H. Feist über „Die Schwestern auf dem Söller am Hafen“ von Caspar David Friedrich – Korrektur und ikonographisch-ikonologische Deutung des Gemäldes

1. Erweiterter Realismus-Begriff

Peter H. Feists Aufsatz „Der Hallmarkt als Hafen“[1] präzisiert die erstmalige Vorstellung des Gemäldes „Die Schwestern auf dem Söller am Hafen“ (Abb. 1; siehe S. 103ff.), kurz: Schwestern-Bild, Öl auf Leinwand, 74 x 52 cm, von Caspar David Friedrich – CDF – (1774–1840), Neue Eremitage in Sankt Petersburg (Inv.-Nr. GE 9774), von Antonia Isergina: Im Bild seien die Fünf Türme der Stadt Halle auszumachen; diese seien vom Hallmarkt gesehen, der aber im Bild ein Hafen ist.[2] Zur Bildentstehung vermutet er zu Recht, dass Friedrich nach der Harzreise im Jahr 1811[3] Anfang Juli Halle besucht haben wird.[4]

Neben der Zustimmung, dass CDF „das Verdienst der Entdeckung und der Eroberung neuer Möglichkeiten der realistischen Darstellung in der Kunst (zukommt)“[5], wollte er Iserginas Aussage zur „Wahrheitstreue“, CDF

1 Feist entschied sich, den Text, den er bereits 1956 in den Halleschen Monatsheften für Heimat und Kultur veröffentlicht hatte, in dem 1978 erschienenen Fundus-Buch „Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft“ neu aufzunehmen und ihm damit Relevanz zu verleihen. Die Bilddeutung schrieb er kurz nach der Besprechung unbekannter Bilder CDFs von Antonia Isergina in der Zeitschrift „Bildenden Kunst“, 1956, Heft 5, wo erstmalig das „Nächtlicher Hafen“ genannte Bild in einer Schwarz-Weiß-Abbildung vorgelegt und interpretiert wurde.

2 Feist 1978, S. 126.

3 Die Wanderung bestritt CDF mit dem befreundeten Bildhauer Gottlob Christian Kühn (1780–1828); sie ging mit dem Besuch der Schwestern Bardua in Ballenstädt Ende Juni zu Ende (Börsch-Supan 1990, S. 66).

4 Feist vermutete, dass CDF in Halle den aus befreundeter Familie stammenden neunjährigen Wilhelm von Kügelgen mit dem späteren Maler Adolf Senff getroffen haben könnte. Auf der weiteren Rückreise nach Dresden besuchte CDF am 9./10. Juli 1811 in Jena Goethe (Wegmann 1993, S. 72).

5 Isergina 1956, S. 276.

habe die Motive „mit einer nie dagewesenen Wirklichkeitsnähe gestaltet“[6], deutlich widersprechen. Damit erfasste er die Intention CDFs, welchem im Gegensatz zum „bürgerlichen Realismus der Düsseldorfer Schule“ eine „bloße Geschicklichkeit im Abschildern der Natur nicht genug (war)“, denn der Künstler forderte „die sinnbildhafte Darstellung“.[7]

Mit der These, Friedrich habe den Hallmarkt zum Hafen verwandelt, wollte Feist verdeutlichen, der Realismus der romantischen Bilder CDFs setzt nicht, wie er sagt, „eine topographisch einwandfreie Ansicht Halles“[8], die unmittelbare Wiedergabe der Wirklichkeit voraus. Peter H. Feist wollte mit seinem Aufsatz auf die Realismus-Diskussion der DDR einwirken, dem damals propagierten unmittelbaren Realismus den erweiterten Realismus entgegensetzen und damit den Formalismus-Gedanken zurückweisen und die Realismus-Vorstellungen aus der Enge führen. Das unterstreicht sein gleichzeitiger Artikel „Experiment als geschichtliche Pflicht“[9] in der Kunstdiskussion dieser Zeit über Picasso, also über die erweiterte Realismus-Auffassung, der zugestimmt werden muss.[10] Das entspricht in gewisser Weise den zwei Merkmalen der romantischen Malerei CDFs, die Werner Sumowski nach Klaus Lankheit bestimmt hat: „Ablehnung der von außen diktierten Gegenständlichkeit“ und „schöpferischer Subjektivismus“.[11] Mit welch schöner Metapher, in der sprachlichen Form der Alliteration, erfasst die Überschrift „Hallmarkt als Hafen“ den die Dinge verändernden symbolischen Realismus von CDF. Diesem Grundgedanken von Peter H. Feist stimmt diese Untersuchung zwar zu, soll aber auch zeigen, dass Feist zu dieser These gelangt ist, trotz teilweise fehlerhafter Argumente, die es zu berichtigen und die es zu ergänzen gilt.

2. Die zusammentragende Methode von CDF

Die Bildanalyse führt zur Bewunderung, wie einzigartig CDF sein Schwestern-Bild mit seiner zusammentragenden, umwandelnden Methode in einer reichen Fülle der Motive kombiniert hat. Am Original erkennt man Bauwerke verschiedener Städte, ein Figurenpaar auf einer Plattform hinter einem Geländer und vor einem Mastenwald und dem gotischen Rathaus Stral-

6 Ebd.
7 Hinz 1974, S. 243.
8 Feist 1978, S. 126.
9 Feist 1956b, S. 336.
10 „Medium des Denkens ist nicht die sinnliche Präsenz, sondern die Repräsentanz, es vollzieht sich nicht an Gegenstandbedeutungen, sondern an Symbolbedeutungen, also im Bereich des `Sprachlichen´ i.w.S.“ (Holzkamp 1974, S. 33f.).
11 Sumowski 1970, S. 10.

sunds, ein Kreuz-Denkmal mit zwei Figuren, die Blumen am Boden und die Sterne am Himmel. Motive, die das ikonographisch-ikonologische Umfeld erweitern und unsere spätere Deutung vertiefen.

Der Feststellung Peter H. Feists, dass auf dem Gemälde von CDF Halles Fünf Türme zu sehen seien und statt des Hafenbeckens sich in Wirklichkeit der Hallmarkt erstreckt, stimmten einige Kunsthistoriker zu; Feist erwähnt in einer Voranmerkung Gerhard Eimer (1963), Irma Emmrich (1964), Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig (1973). Auch Willi Geismeier nimmt dieses Bild als ein Beispiel, wie bei CDF „Naturmotive (...) aus den real gegebenen Zusammenhängen gelöst und in neue verpflanzt (werden)“.[12]

CDF verlieh mit „kompilatorischer Methode“ seiner „Architekturphantasie (...) symbolhaften Ausdruck“[13] und „(fügte) zeitlich und örtlich auseinanderliegende Seherlebnisse (...) zu Phantasiestädte“, fasste Ruth Menzel das allgemeine Urteil zusammen.[14] Bei den Hauptmotiven bestätigten alle die Auffassung Iserginas: „Der enge Hafen mit dem dichten Mastenwald der Schiffe erweckt untrüglich die Erinnerung an die Heimatstadt des Künstlers, an Greifswald.“[15] Bei den Masten auf dem Bild erkennt der Fachmann keine Einmaster, also Saale- bzw. Binnenschiffe, die eher Kähne waren, sondern größere Seeschiffe mit Takelage,[16] die CDF vor Greifswald auf der Wiecker Bucht gesehen haben wird, aber auch, wie die Zeichnung von 1815 (Hinz 664) es ausweist, im Hafen auf dem Flüßchen Ryck (Abb. 2).[17] Der Greifswalder Hafen war allerdings bescheiden. Carl Gustav Carus besuchte „den freilich nur engen Hafen“ und sah den Unterschied zwischen Realität und Kunst: „Der Hafen in der Ryck, nur ca. 40 Meter breit, wurde von Friedrich zum großen Handelshafen ausgeweitet“.[18] Ebenso der Hafen auf dem Schwestern-Bild. CDF beabsichtigte weder bei der topographischen Darstellung, noch beim Schiffsbestand in den Häfen hier wie dort die Situation real wiederzugeben: Eldena versetzte er ins Riesengebirge, Fregatten in den Saalehafen. Somit steigert CDF die Schiffe zum gravitätischen Anblick;

---

12 Geismeier 1973, S. 38.
13 Emmrich 1964, S. 119.
14 Menzel 1981, S. 477.
15 Isergina 1956, S. 126.
16 Claus Veltmann erkennt im Schwestern-Bild den Schiffstyp der Briggschiffe oder Fregatten, obwohl „die Schonerbrigg zu CDFs Zeiten gerade in der Ostseeschifffahrt ein gängiger Schiffstyp“ gewesen ist (Veltmann 2016).
17 Die Fregatten konnten die 4 km von der Dänischen Wiek bis zur Steinbecker Brücke auf der Ryckmündung fahren.
18 Zit. in: Aschenbeck 1993, S. 29 und 31.

ihre Masten werden von Rahen gekreuzt und deuten an, mit der Kreuzförmigkeit ihrer Takelage einen sinnbildhaften Schluss zu den Kirchenschiffen herstellen zu wollen. Mit diesen Schiffen kann man mit der Freiheit der Meere global, „in ein fernes Land (ein jenseitiges) reisen“.[19] Die metaphorische Bedeutung übersteigt den Realsinn der Saalekähne.

Neben dem Hafen, am rechten Bildrand, eine „niedrige, turmlose Kirche“, die Feist erwähnt, aber meinte: „Von ihr soll fernerhin nicht mehr die Rede sein“[20] (Abb. 3). Andere, wie Hans-Joachim Kunst, sehen darin einen Turm aus Neubrandenburg.[21] In ihr ist aber die gotische Marienkirche (14. Jahrhundert) von Greifswald zu erkennen, die in der Nähe des Greifswalder Hafens liegt. Ein Foto zeigt die weiterhin zutreffende Ansicht (Abb. 4). Bezieht sich der von CDF gemalte Hafen nun ausschließlich auf den von Greifswald oder, was alle ausschließen, auch auf einen der Stadt Halle? Feist meinte scherzhaft, CDFs Phantasie zeige, dass „die Hansestadt Halle einmal in ihrer Geschichte auch ein Seehafen gewesen“ sei.[22] Nach einem Hafen oder einer Anlegestelle zu forschen, hätte die schöne These (Hallmarkt als Hafen) gefährden können. Doch nicht nur gegenüber Peter H. Feist muss eine Gegenthese formuliert werden, sondern mehrfach auch in anderer Hinsicht gegenüber Helmut Börsch-Supan und anderen Autoren.

3. Gegenthese

Das kritische Interesse weckte Fragen, ob es vom Hallmarkt überhaupt die Sicht von CDF auf die Fünf Türme gibt und ob in historischer Zeit keine Schiffe vor dem imposanten Marktprospekt zu sehen sein konnten. Peter H. Feist vermutete, dass CDF eine verschollene Skizze „auf dem Gelände des späteren Hallmarkt stehend, gemacht hatte“.[23] Doch der von CDF ins Bild

19 Börsch-Supan 2017.
20 Feist 1978, S. 125.
21 Rautmann 1979, S. 86.
22 Feist 1978, S. 126. – Festgestellt sei, dass es den Hallmarkt zur Zeit CDFs noch nicht gegeben hat. Das wusste Peter H. Feist mit dem Blick in den Dehio und hielt in einer Anmerkung fest: „Der an der Stelle alter Salzsiedestätten im `Tal´ gelegene Hallmarkt wurde 1888 angelegt“ (Feist 1978, S. 127). Im Tal von Halle wurde seit keltischer Zeit bis 1869, also nach der Zeit von CDF, Salz gesiedet (Schultze-Galléra 1920, S. 12). Bis zwölf Jahre vor der Bildentstehung breitete sich „an der Stelle, wo in Wirklichkeit heute der Hallmarkt liegt“ (Feist 1978, S. 127) eine Gegend mit Saline-Hütten aus. Nachdem die Koten abgerissen wurden, war der spätere Hallmarkt zunächst ein wüstes Feld.
23 A.a.O., S. 127 – Wie Börsch-Supan (2017) vermute ich, dass es keine Zeichnung von CDF gegeben hat, sondern einen Rückgriff auf eine gestochene Halle-Ansicht (z.B. auf die von Abb. 22).

gemalte Hafen, befindet sich nicht auf dem Gebiet des Hallmarktes (Abb. 5), sondern liegt links von ihm, westnordwestlich im Winkel von etwa 25 Grad, und in größerem Abstand von den Fünf Türmen entfernt. Eine Sicht, die mit der von CDF fast übereinstimmt, ergibt sich heute aus dem Haus hinter der Klausbrücke von der Turmhöhe des Klaustores, das zwischen 1816–1843 abgerissen wurde[24] (Abb. 6). Es ist frohgemut, wenn Werner Busch behauptet:

> „Friedrich hat auf der über die Gerber-Saale führenden Klausbrücke am Ende der Mansfelder Straße gestanden. Nur von hier [sic!] hat man den Blickwinkel, aus dem Kirche und Turm gesehen sind (...)“[25]

Diese Annahme berücksichtigt nicht, dass Anfang des 19. Jahrhunderts der Blick aus dem „Thal“ zu den höher gelegenen Fünf Türmen von Stadtmauer und -tor, von Häusern und dem Gebäude der Residenz versperrt gewesen ist (Abb. 7 und 8) und dass CDF eine Schiffsanlegestelle vor Augen gehabt haben wird. Zu dieser gelangte man weiter südwestlich nach kurzer Strecke über eine Straße, die 1828 den Namen Ankerstraße erhielt[26] und die zur Schiff-Saale und zur Saline hinführte.[27] Vermutlich konnte CDF hier über die Saale hinweg die halleschen Fünf Türme zusammen mit Schiffen in einem Blick gesehen haben (Abb. 9 und 10). Er konnte sich an eine ähnliche Ansicht nordwestlich von der Steinbecker Brücke in Greifswald erinnern. Das wird ihn wohl inspiriert haben, im Gemälde mit einem gemeinsamen Hafen für Halle und Greifswald, der von den Marienkirchen umfasst ist, die beiden Hansestädte geschwisterlich zu vereinen. Die Zwillingsbeziehung verkörpern weiterhin die als Schwestern benannten Frauenfiguren, die doppelten Turmpaare der halleschen Marktkirche, die zwei frühere Kirchen vereint, und die politische Tatsache, dass Greifswald und Halle seit 1815 sich in einem Land befinden.

Meine These, von Helmut Börsch-Supan bezweifelt[28], nahm Peter H. Feist, als ich sie ihm 1994 im Gespräch vortrug, mit Interesse entgegen, wies auf eine „umfassende Interpretation“ hin, die noch zu leisten sei,[29] und

---

24 Vgl. Beyer 1944.
25 Busch 2003a, S. 24.
26 Schultze-Galléra 1920, S. 25.
27 Erst 1857 wurde in der Nähe der Sophienhafen eingerichtet, ebd.
28 Helmut Börsch-Supan wies mich 1994 telefonisch darauf, den Zusammenhang zum Gesamtwerk zu sehen. – Anfang 2017 bewertete er das ihm zugesandte Manuskript, das hier überarbeitet gedruckt vorliegt, als „Aufsatz von imponierendem Umfang und Inhalt“ (Börsch-Supan 2017).
29 Feist 1978, S. 126.

regte mich an, dafür einen Beitrag zu verfassen. Den möchte ich jetzt liefern,[30] zumal ich bemerkt habe, dass vieles am Schwestern-Bild bisher unerkannt geblieben ist. Der Grundgedanke von Peter H. Feists Aufsatz, wie Caspar David Friedrich Motive aus verschiedenen Orten zusammenfasst und den Realismus erweitert, wird – wie wir sehen werden – durch das Schwestern-Bild in komplexer Weise klar.

4. Fünf-Türme-Blick am Hafen in Halle

Mutmaßlich Anfang Juli 1811 wird CDF in Halle die unweite Strecke vom Markt weiter südwestlich durch die Klaustorvorstadt zum Salinen- Gelände gelaufen sein, Luftlinie zum Roten Turm ca. 500 m. Dem Stadtplan kann sein Weg etwa entnommen werden (Abb. 11). Zwei Stellen dürfte CDF aufgesucht haben, zuerst an der Pfännerschaftlichen Saline am südlichen und dann an der Königlichen Saline am nördlichen Westufer. Hier waren Anlege- und Ankerplätze der Schiffe zur Verfrachtung des halleschen Salzes zu finden;[31] ein Hauptzielort war Hamburg. Nach den Befreiungskriegen belebte sich die Schifffahrt, und die Schiffbarkeit wurde bis zur Unstrut erweitert.[32] Seit 1707 wurden in den Salinen die Koten mit Kohle geheizt.[33] Deshalb brachten die einen Schiffe Kohle und die anderen wurden mit Salz beladen.[34] Es waren Einmaster und natürlich nicht Fregatten, auf deren metaphorische Bedeutung im Bild wurde schon hingewiesen. Ein Kupferstich, um 1790, zeigt die seitliche Ansicht „über die kleine Wiese und Schiff-Saale [sic!] nach den königl. Salz-Koten bey Halle“.[35] Von der Seite zeigt

30 In einem Vortrag am 19. Mai 1994 während einer CDF-Exkursion des Bundes Deutscher Kunsterzieher erläuterte ich diese These an meinen 1988 und 1992 entstandenen Fotos.

31 Ähnlich Halle gibt es in Greifswald die Hafenstraße, ihr gegenüber die Salinenstraße; außerdem lebte CDF in Dresden am „Gondelhafen“ an der Elbe (Jensen 1985, S. 68; vgl. hier, Abb. 18).

32 Die Saale ist nach Einmündung der Elster und indem sie südlich Halles in der Tieflandebene ankam, seit „frühester Zeit als Transportweg benutzt“ worden; spätestens seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, da die Saale reguliert und mit Schleusenanlagen versehen wurde, war sie schiffbar (Piechocki 1979). Ein „Comité zur Beförderung der Halleschen Schiffahrt“ wurde 1826 gegründet (Piechocki, ebd.). Zu dem Anlage- und Ankerplatz führten Vorgängerwege, die CDF entlang gegangen sein wird. Später entstanden die Ankerstraße (seit 1828), die Hafenstraße (seit 1860) und ein Winterhafen (1857), der Sophienhafen (Schultze-G. 1921, S. 24f.).

33 Neuß 1968, S. 12.

34 Abbildung der vornehmsten Prospecten der Königl. Preussisch-Magdeb. Und des Saal-Craises Haupt-Stadt Halle, kolor. Kupferstich, um 1724. In: Müller-Bahlke/Zaunstöck 2009, S. 15.

35 Abb. in: Müller-Bahlke/Zaunstöck 2009, S. 104f.

ein kolorierter Kupferstich von 1789–92 genau die Stelle vor der Königlichen Saline, wo CDF gestanden hat, um in einem andauernden Blick die Segelschiffe auf der Saale vorn und die Fünf Türme dahinter in sich aufzunehmen (Abb. 12).

Dieser Blick auf die Fünf Türme von der Saale her, kann nicht als ungewöhnlich gelten, sondern als die, vom Handelsweg des Flusses ausgehende, repräsentative Sicht auf Halle, wie es ein Frontispiz von 1749 beweist (Abb. 13). Auch jener Kupferstich „Hall in Sachsen", den Jeremias Wolff nach der Zeichnung von Friedrich Bernhard Werner, um 1730 in Augsburg von zwei Platten gedruckt hatte, und die als Grundlage für die Briefmarke der DDR 1990 (Abb. 14) vom Chemnitzer Joachim Rieß gedient hat, zeigt aus hoher Perspektive den Blick auf Segelschiffe auf der Saale und dahinter die Fünf Türme im Stadtbild.[36] Manche Künstler sind in Halle auf das Motiv gestoßen, und so konnte sich CDF möglicherweise in seiner Arbeit auf existierende Stiche beziehen.

5. Fünf Türme in Halle

Im Schwestern-Bild erheben sich dominant die Fünf Türme, der spätgotische Rote Turm mit spitzem und fialenbesetztem Turmdach und die zwei Turmpaare der chorlosen Markt- bzw. Marienkirche.[37] Einmal das Paar der hinteren kleineren Hausmannstürme von der früheren romanischen Marienkirche im Osten, die Mitte des 16. Jahrhunderts erhöht und bei CDF noch höher gezogen wurden. Zum anderen das vordere Paar der hohen Blauen Türme von der ehemaligen gotischen Gertrudenkirche im Westen. Die Hausmannstürme sind oben mit einer flachbogigen Brücke verbunden, seit 1839 aus Holz[38], während CDF sie noch als Steinbrücke sah. Beide Kirchenschiffe wurden nach 1529 abgerissen und zwischen ihren Turmpaaren von Caspar Kraft (bis 1539) und von Nickel Hofmann (bis 1554) ein sie verbindendes neues Kirchenschiff errichtet. Der Stil war angeglichen spätgotisch bzw. manieristisch. CDF einte stilistisch noch mehr alle Teile der Kirche, beseitigte – wie schon Peter H. Feist festgestellt hat – an den Hausmannstürmen die romanischen Formen, gab ihnen Turmstümpfe und entfernte die Renaissancehauben wie ebenso an den gotischen Blauen Türmen den Kranz von Zwerchgiebeln[39], außerdem die romanische Horizontalglie-

36 Vgl. Müller-Bahlke/Zaunstöck 2009, S. 12/13.
37 Hier und in der folgenden Architekturbeschreibung: Harksen 1965.
38 Schultze-Galléra 1920, S. 270
39 A.a.O., S. 126f.

derung. CDF betonte die gotische Vertikale, wendete den Roten Turm zur „wunderbar schlank(en)“ Seite.[40] Nach Feist ist die „Steigerung des gotischen Vertikalismus“ zu einem gotischen Ideal zu erleben.[41] Während auf der rechten Seite neben und hinter den Schiffsmasten der Turm der gotischen Greifswalder Marienkirche, ebenfalls ohne Chor, erscheint und ebenso im Blick nach Osten gesehen ist.

In der Phantasiestadt des Bildes sind die Kirchen mit Bauten des Bürgertums vereint. Ein Machtsymbol ist der sich kraftvoll erhebende Rote Turm[42], der in sich, einem Campanile gleich, das Geläute der Marienkirche barg und im Knopf eine Urkunde von 1506, in der es heißt: „(...) zum Lobe (...) der ganz unbefleckten Jungfrau Maria“[43]. Er ist „thorm Unser Lieben Frauen“[44] und ein Denkmal „städtischer Unabhängigkeit“, „zur Zierde der hochberühmten Stadt Halle“ errichtet und nach dem Zweiten Weltkrieg 1975/76 wiederhergestellt worden.[45] Das Bürgerliche bekräftigen die vor den Fünf Türmen gelegenen Bürgerhäuser, an welche die Architekturstruktur erinnert, und das repräsentative gotische Rathaus Stralsunds vor den Köpfen der Schwestern, von dem CDF 1815 eine Teilstudie gezeichnet hat (Hinz 644) und die wohl für das Schwestern-Bild gedacht war[46] (Abb. 15 und 16).

Halle, Greifswald und Stralsund „gehörten dem wichtigsten mittelalterlichen Städtebund, der Hanse, an“, sind als Städte „das bürgerliche Moment dieser Epoche“.[47] Die Wahrzeichen gotischer Städte zeigen als „Sammelpunkt nationalgesinnter Bürger“[48] Friedrichs demokratische Gesinnung und als Kirchen seine religiöse Überzeugung. Für den Künstler kann Halle als zentraler Ort der pietistischen Bewegung „als geistige Heimat gelten“.[49] Der Pietismus führte CDF schon in früher Jugendzeit (Gottlieb Schlegel) und später (in Kopenhagen und Halle) zum zentralen Anliegen der Reformation, sich auf die Persönlichkeit des Einzelnen zu besinnen und damit der individuellen Künstlerpersönlichkeit, dem „Tempel der Eigentümlichkeit“, wie CDF betonte[50], einen hohen eigenständigen Stellenwert zu geben und

40 A.a.O., S. 273.
41 Feist 1978, S. 128.
42 Lexikon der Kunst, Bd. III, S. 96.
43 Schultze-Galléra, Siegmar 1920, S. 273.
44 Ebd.
45 W. O. L. 1977.
46 Feist sagt fälschlich, CDF habe einen „reichen gotischen Chor (...) der halleschen Marktkirche“ beigefügt (Feist 1978, S. 126).
47 Rautmann 1979, S. 86. Für Rautmann ist das mitteldeutsche Halle eine norddeutsche Stadt.
48 Menzel 1981, S. 482.
49 Börsch-Supan 2017, S. 1.
50 CDF in: Sigrid Hinz 1974, S. 84/93.

das Kunstwerk in einen frommen Erweckungssinn einzubinden, der nicht dem alten Glauben anhängt, sondern offen ist für die Gefühls- und Gedankenwelt des Betrachters. Ebenso besitzt für CDF die vermittelte Glaubenslehre von Friedrich Schleiermacher, der in Halle lehrte, einen besonderen Rang: Durch den Künstler und sein Kunstwerk gelangt man „zur anschauenden Erkenntnis des Unendlichen“.[51]

6. Die schauenden Schwestern

Kirchen und Masten sind „antithetische Sinnbilder“.[52] Die Marienkirchen aus zwei Städten verband CDF mit Schiffen und lässt sie von zwei Bürgerfrauen in einer Daniel Friedrich Schleiermacher (1768–1834) folgenden Naturanschauung erblicken. Die Schwestern, „in ähnlich geschnittene, langfließende grüne (eher schwarz-grüne, PA) Gewänder gekleidete schlanke Frauen“[53], stehen auf einer festen und erhabenen städtischen Architekturform, einem Söller. Sie sind nicht nur ähnlich wie Schwestern, auch der Bildtitel bezeichnet sie so. Denn auf der Dresdener Akademieausstellung von 1820 trug das Bild, Nummer 547, den Originaltitel „Die Schwestern auf dem Söller am Hafen, Nacht, Sternenbeleuchtung“.[54] Selbst wenn die Modelle familiär sind, so bleiben sie im Bild nicht nur seine Frau Caroline, die er zärtlich Lina nannte[55] und die vermutlich mit einer ihrer Schwägerinnen gezeigt wird.[56] Oder wenn die Modelle eventuell die Schwestern Bardua (Caroline war Malerin) seien, die CDF auf der Harzreise in Ballenstedt besucht hatte, so würde ihre Bedeutung darüber hinaus reichen. Sie sind metaphorische Schwestern, nach Feist „der Schlüssel zu dem Bild“.[57] Dem Beisammenstehen entspricht sinnbildhaft die „Gleichheit ihrer Gesinnung“.[58] Die beiden nachdenklich blickenden Frauen der Zeichnung „Blick aus einer Laube auf die Nikolaikirche in Greifswald“ (Hinz 702), die auf der Reise Friedrichs mit seiner Frau im Sommer 1818 nach Greifswald entstanden ist, entsprechen dem Motiv im Schwestern-Bild. Dessen Frauen hat CDF nach der Zeichnung „Zwei Frauen auf einem Altan“, vor 1820[59], in altdeutscher

51 Busch 2003b, S. 164.
52 Börsch-Supan 1990, S. 166.
53 Feist 1978, S. 125.
54 Hofmann 1974, S. 228 und Eimer 1963, S. 17.
55 CDF, Brief vom 13. Mai 1820. In: Hinz 1974, S. 43.
56 CDF, Skizzenbuch aus den Jahren 1806 und 1818, Berlin 1994, Beiheft, S. 20.
57 Feist 1978, S. 126.
58 Rautmann 1979, S. 88.
59 Hinz 1974, S. 42.

Tracht gemalt (Abb. 17). Ähnlich wie sie stellte sich Friedrich in der „Tracht des national gesinnten Bürgertums, Radmantel und Barett“[60] selbst mehrfach dar. Im Zuge der nationalen Erneuerung hatte 1814 Ernst Moritz Arndt mit Aufforderung an die deutschen Zeitgenossen, sich auch äußerlich zu den Vorfahren zu bekennen, die altdeutsche Tracht, langer dunkler Rock, Samtbarett auf langem Haupthaar, erfunden.[61] Das Tragen der Tracht wurde „Gesinnungsmode“[62] und war ein politisches Bekenntnis zur revolutionären Durchsetzung national-staatlicher Einheit und der Bürgerrechte. Weil in der Metternichschen Verfolgung diese Tracht „seit der Ermordung Kotzebues als Kleidung wegen der Anti-Reaktionäre verdächtigt und schließlich verboten wurde“[63], kommentierte Friedrich seine Figuren in altdeutscher Tracht ironisch: „Die machen wohl demagogische Umtriebe“.[64]

CDFs bürgerliche Gesinnung kommt zum Ausdruck in seiner stolzen Weigerung, eine Adlige mit Freifrau anzusprechen, doch vor allem in seinem Brief an Ernst Moritz Arndt:

> „Solange wir Fürstenknechte bleiben, wird auch nie etwas Großes der Art geschehen. Wo das Volk keine Stimme hat, wird dem Volk auch nicht erlaubt, sich zu fühlen und zu ehren.“[65]

7. „Frau am Fenster“ An der Elbe 27 und der Schüler August Heinrich (Exkurs)

In den Bildern CDFs, so sagte Sigrid Hinz, „vermählt sich Transzendentes mit Irdischem“.[66] Aber die Vermählung kommt verschieden zustande. Bei den Rückenfiguren, welche für den Bildbetrachter den „Kontemplationswert“ des Betrachteten steigern,[67] obsiegt beim Schwestern-Bild das Transzendente, dagegen bei „Frau am Fenster“, 1822, das Irdische, ohne ins Genrebild zurückzufallen[68] (Abb. 18). Die Rückenfigur, in ihr wird Caroline gesehen, blickt auf Schiffe hinter ihrem Haus. Der Blick Carolines wird von der Sepia-Zeichnung „Blick aus dem rechten Atelierfenster“, 1805, vorweg

60 Emmrich 1964, S. 89.
61 Unverfehrt 1984, S. 66.
62 Ebd.
63 E. Gradmann, zit. in: Hofmann 1974, S. 295.
64 Zit. in: Eimer, a.a.O.
65 Zit. in: Hinz 1974, S. 24.
66 Hinz 1974, S. 7.
67 Hofmann 1974, S. 40.
68 In der Rückenfigur ist CDFs Frau Caroline zu erkennen, die aus dem Fenster seines Ateliers auf die Elbe blickt.

genommen, die zeigt, wie Schiffe flussauf- und flussabwärts ziehen und am anderen Ufer der Elbe eine Pappelreihe.[69] Beim Gemälde fasziniert eine meditative Sicht, denn Kurt Walter, der 1818 CDF besuchte, erblickte durch das rechte Fenster „das wahrhaft paradiesische Elbpanorama".[70] Durch das obere Fenster lädt ein „blauer Himmel" ein, „sinnend die lichten leichten Wölkchen" zu betrachten.[71] Dieser ist für Ulrike Krenzlin ein „assoziativ gestaltbarer Freiraum für Zukünftiges".[72]

Die Pendants der beiden berühmten Sepia-Zeichnungen schuf CDF 1805/06 im damaligen Wohnhaus in der Pirnaischen Vorstadt, An der Elbe 27.[73] Nach dem Umzug der Familie Friedrich 1820 in eine größere „schöne neue Wohnung", „das Haus wird eben erst gebaut ..."[74], malte er wohl 1822 auf der Grundlage der Sepia-Zeichnung „Blick aus dem rechten Atelierfenster", das Gemälde „Frau am Fenster". Allerdings vermuten Börsch-Supan und Busch, das Motiv zeige das Atelier An der Elbe 33[75], ohne zu bedenken, dass sich dieser Ausblick dort von der 2. Etage nicht geboten hätte, das Atelier eine andere Raumform und -höhe besaß und der Abstand zur Elbe weiter war. Und als hätte CDF nicht oft neue Bilder auf der Grundlage früherer Vorarbeiten gemalt. Das frühere Wohnhaus lag „nur einige Häuser weiter"[76], näher an der Terrassenmauer und direkt an dem Gondelhafen, der rechtwinklig von der Elbe dicht an das Haus herangeführt und später verfüllt wurde[77] (vgl. Abb. 20). Wenn man sich von den Sepia-Zeichnungen der Fensterwand des Ateliers, An der Elbe 27, also von der Innenansicht des Raumes die Außenansicht des Hauses transponiert, ist es sehr wahrscheinlich, dass August Heinrich das Haus mit Gondelhafen auf einer Zeichnung von Dresden zwischen 1818 und 1820 festgehalten haben wird.[78] Dieser

69 Dahinter befand sich ein militärisches Gebiet (Wieland Förster im Gespräch am 28.01.17).
70 Zit. in: Hofstätter, S. 810.
71 Zit. in: Feist 1986, S. 203.
72 Zit. in: Feist, ebd., S. 203–204.
73 CDF schrieb: „Meine Wohnung ist: Vor dem Pirnaischen Thor an der Elbe N. 27", Brief vom 25.August 1805 an Goethe. Regestnr. 5/190, wo auch die Titel der Zeichnungen aufgeführt sind (vgl. Anm. 84), Information des Goethe- u. Schiller-Archivs Weimar, und in: Scheidig 1958, S. 455 – Auch bei Förster 1999, S. 146. – Dagegen fehlerhaft bei Busch 2003b, S. 11: „An der Elbe 26". – Die meisten Autoren nennen keine Adresse und sprechen von „seinem Atelier" oder von der „ersten Wohnung".
74 CDF im Brief vom Juni 1820. In: Hinz 1974, S. 44.
75 Börsch-Supan 1990, S. 134; Busch 2003b, S. 31.
76 CDF wie Anm. 74.
77 Hirsch 2016.
78 1820 wanderte August Heinrich nach Salzburg und starb 1822 in Innsbruck. Die Zeichnung wurde mir indirekt bekannt durch einen Stahlstich des englischen Stahlstecher Albert Henry Payne, ab 1839 in Leipzig tätig, der ihn, von den Motiven des 1. Opernhauses

Zeichnung dürfte ein Stahlstich folgen, der, wie wir sehen werden, einiges wiedergegeben und manches teilweise verändert haben wird[79] (Abb. 19). August Heinrich, der seit 1818 als Schüler mit CDF befreundet war, gestaltete die topographische Ansicht des südlichen Prachtufers am Flusse zwar realistisch, aber gleichsam als Hommage für CDF mit seinem vorn liegenden Haus, das ein Sammelpunkt fortschrittlicher Menschen war, das auch Goethe betreten hat[80], darüber hinaus für das Werk des Künstlers, denn Segelschiffe sind ehrenvoll versammelt und dominant strahlt über der Augustusbrücke als eine Bewunderung für seine Lichtgestaltung die untergehende Sonne und um sie herum hat Heinrich die Wolken nach dem Vorbild CDFs in symmetrischer bogenförmiger Anordnung gruppiert.[81] Wo jetzt das strahlende Belvedere IV zu sehen ist, könnte der Dresdener August Heinrich, vielleicht in seiner Zeit von 1810 bis 1812 an der Dresdener Akademie, ein romantisches Motiv in die Zeichnung mit aufgenommen haben: die über dem Haus Friedrich auf der Brühlschen Terrasse gelegene Ruine des 1759 beschädigten und verfallenen Belverdere II, das Johann Christian Knöffel 1749–51 erbaut hat, nach Fritz Löffler „durch Jahrzehnte ein Wahrzeichen des zerstörten Dresdens“ (1962, S. 118).

Das Interesse der „Frau am Fenster“ ist auf das gerichtet, was passiert. Die Neigung in ihrer Körperhaltung zeigt, wie aufmerksam sie das Geschehen verfolgt. Vor ihren Augen liegt der „Gondelhafen“ am Hause An der Elbe 27. Im Bild streben die Masten der Schiffe ein wenig auseinander, das nahe liegende Schiff, dessen Mast groß vor dem Fenster steht, scheint gerade angekommen zu sein, während das dahinter liegende wohl abfahren will. Die Schiffe sollen ihre Ziele, hinab und hinauf auf der Elbe, die sich im Bild als schmaler graublauer Streifen zeigt, ansteuern; sie überqueren nicht den Fluss zum anderen Ufer. Deshalb kann man nicht der von Börsch-Supan vorge-

---

Sempers und des Gondelhafens zu urteilen, zwischen 1843 und 1851 gedruckt haben muss (Hirsch, 2016). Genauer: 1845/46, denn aufgedruckt ist als Ausgabeort „London, Brain & Payne“, ein nur in dieser Zeit so benannter existierender Verlag. Der Stahlstich wurde in dem Mappenwerk „Payne's Universum und Buch der Kunst“ des Londoner Verlages herausgebracht und mit „A. Henry pinx.“ unterschrieben, was als Übertragung in einen englischen Namen nachvollziehbar ist und somit August Heinrich als Zeichner ausweist.

79 Vom Stahlstecher (Anm. 75) stammen sicher das Dampfschiff, die wuchtige Fassung des Belvedere IV, 1843 erbaut, und das Gewimmel der Leute (Zustimmung von Hirsch 2016).

80 Börsch-Supan 1990, S. 66.

81 Abendankunft, denn die Sonne steht im Westen. – Eine gleiche Ehrerweisung für CDF schuf etwa hundertfünfzig Jahre später, Wieland Förster, dessen Zeichnungen zur Rügenlandschaft, wie „Die Bucht“, 1973, an CDFs „Atmosphäre“ des Himmels erinnert (Förster 1974, S. 16 und Abb. XVI), und die Peter H. Feist auch in der „Physiognomie der Wolken“ als „große, spannungsvoll harmonische und gesetzhafte Einheit des Wirklichen“ gewürdigt hat (Feist 1974, S. 68).

schlagenen symbolischen Deutung zustimmen, dass die Elbe „das antike Motiv des Flusses der Unterwelt, den Charon auf seinem Nachen überquert“.[82] Ein anderer Grund, diese Deutung abzuweisen, liegt darin, dass sich bei CDF keine antiken Bildgedanken finden, außer einmal mit abweisendem Spott[83] und in der künstlerischen Ausbildung mit der kopierenden Zeichnung Herakles (Hinz 26)[84], doch nicht einmal bei den Zeichnungen für Goethes Preisaufgaben 1805.[85] Die Auffassung, das gegenüberliegende Ufer sei als Jenseits und die sonnendurchschienenen Pappeln als Zypressen zu verstehen, zwängt auch hier den Bildsinn mit der vorgefassten Todessehnsuchts-Deutung nicht nur ein, sondern verkehrt ihn ganz. Denn für mich weckt der schöne sommerliche Tag mit hellblauem Himmel und spielerischen Wölkchen die Stimmung und die Sehnsucht, aus der Ruhe und Dämmerung ins Helle und Bewegte aufzubrechen, den Fluss als Verbindung zwischen den Orten, zwischen Nah und Fern zu erleben, aus der eigenen Enge ins Weite aufzubrechen. Erik Forssmann sieht „die unstillbare Sehnsucht überhaupt“.[86] Die Schiffe vor dem Fenster überqueren nicht als Fähre den Fluss, sondern haben weitere Ziele den Fluss entlang, fahren ins Leben. Im Fenster schlägt ein schmales Kreuz den Wunsch: Ihre Fahrt sei wie die Lebensfahrt gottbefohlen. Die Frau ist nahe der wiesenden Schönen vom Bild „Kreidefelsen auf Rügen“, um 1818, doch ruhiger und ernsthafter; sie steht stellvertretend für den Künstler, der sonst aus dem Fenster blickt. In den Motiven lebt hier wie im Schwestern-Bild das dem Irdischen stark verbundene Transzendente, das der Einsicht des Künstlers folgt: „Der Maler soll nicht blos malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht“; denn „seine Seele, seine Empfindung soll sich darin widerspiegeln“[87] und enthält „das irrationale Moment“.[88] Hans Hofstätter erklärt, wie CDF beim Bildbetrachten mit den Klängen der Harfe und Glasharmonika synästhetische Erlebnisse anstrebt[89], die Phantasie anregt und mit wissenschaftlichen Erkenntnissen bereichert[90] und mit emotional Geahntem ins Unbewusste eindringt.[91]

82 Börsch-Supan 1990, S. 134.
83 Äußerung CDFs. In: Hinz 1974, S. 124 – Arlt 2008, S. 28.
84 Hofstätter 1978, S. 22.
85 „Wallfahrt bei Sonnenuntergang“ – „Prozession“, „Herbstabend am See“ – „Fischer am See“, Quelle: siehe Anm. 73.
86 Zit. in: Hofmann 1974, S. 250.
87 Zit. in: Emmrich 1964, S. 18, 19.
88 A.a.O., S. 13.
89 Hofstätter 1978, S. 797.
90 Emmrich 1964, S. 25.
91 A.a.O., S. 12, 7.

8. Rückenfiguren in Betrachtung von Mond und aufgehender Sonne

Neben dem Schwestern-Bild präsentiert der Künstler Rückenfiguren in alter Tracht im Bild „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“, 1819/20, in denen mehrheitlich CDF und sein Lieblingsschüler August Heinrich gesehen wird (Abb. 21). Wie die Freunde blicken die Schwestern ebenso kontemplativ auf Stadt und Hafen, allerdings ist ihr Gesichtsfeld komplexer. Auch die Berührungen sind verschieden. Der kleinere Jüngling stützt sich auf den stärkeren Freund. Anders als im Schwestern-Bild, wo die linke Frau ihre rechte Hand vertraulich und weniger sich stützend als sanft weisend auf die Schulter der anderen legt, welche beidarmig das Geländer fasst.

In der Diskussion mit Helga Möbius-Sciurie und Friedrich Möbius kamen wir darauf, die Frauen als allegorische Figuren der Vita activa und Vita contemplativa zu deuten. Irma Emmrichs Auffassung, dass „die beiden Frauengestalten auf dem Söller, (...) ihr Urbild in der jungen, gleich bekleideten Frau des *Morgenlichtes* haben“[92], könnte für richtig gelten, denn analog „akzentuieren (sie) die Bildmitte“ und schaffen eine „ausgleichende Vertikale“.[93] Deshalb vermutet Irma Emmrich die vorherige Entstehung zwischen 1806 und 1808, eine Bleistiftskizze der Landschaft geht auch auf 1806 zurück.[94] Dagegen schlägt Börsch-Supan die Entstehung um 1818 vor, die Zeit der Eheschließung.[95]

Zugleich benennt Helmut Börsch-Supan das Bild „Frau in der Morgensonne“ um in „Frau vor der untergehenden Sonne“[96] (Abb. 22). Wenn wir andere Beispiele heranziehen, wie der „Gedanke an den Tod“ im Bild „Frau am Fenster“[97] oder die „Jenseitsvision“ des Schwestern-Bildes[98], bezieht sich Börsch-Supan auf die Intention von CDF, der „das Ziel des irdischen Lebens im jenseitigen (sah).“[99] Börsch-Supan verweist mich auf den Aphorismus von CDF:

> „Warum, die Frag´ ist oft zu mir ergangen,/Wählst du zum Gegenstand der Malerei/So oft den Tod, Vergänglichkeit und Grab?/Um ewig einst zu leben,/Muß man sich oft dem Tod ergeben.“[100]

92 A.a.O., S. 121.
93 A.a.O., S. 88.
94 Hoch 1987, S. 95.
95 Börsch-Supan 1990, S. 114.
96 Ebd.
97 A.a.O., S. 134.
98 Börsch-Supan u. Jähnig, zit. in: Hofmann 1974, S. 228.
99 Börsch-Supan 2017.
100 CDF in: Hinz 1974, S. 82.

Doch CDF sagt „oft“ und nicht „immer“; und meint mit dem mehrmaligen Tod nicht den endgültigen Tod, sondern einen philosophisch aufgefassten Tod, im Sinne eines mehrfachen Abschieds, der an den Metamorphosen-Gedanken erinnert. So könnte die Trauung als ein Tod im nicht festzuhaltenden Anfang verstanden werden und als ein Auferstehen.[101]

Da die Meinungen entgegengesetzt sind, könnte mancher auf die „tendenzielle Sinnoffenheit seiner Werke“[102] verweisen. Gegen die „Deutungsoffenheit“ schrieb Reinhard Zimmermann ein Buch, in dem er zwar verdienstvoll alle Meinungen zum Bild zusammengetragen hat und auch feststellt, dass es zum Bild keine Äußerung des Künstlers gibt.[103] Doch sein Ziel ist es, letztlich eine überzeugende Bildinterpretation liefern zu wollen, die mit Sachargumentation, alle Bilddetails prüfend, hergeleitet ist und Börsch-Supans Bildtitel beweist.[104] Seine Argumente können mich allerdings nicht überzeugen.

Wenn man von einer Auffassung überzeugt ist, wirkt dies nach Friedrich Nietzsche oft als ein gefährlicher Feind der Wahrheit. Kriterium einer sachgerechten Bildinterpretation bleibt nicht nur die Betrachtung aller Motive, sondern die genaue Feststellung deren Eigenheiten wie die des künstlerischen Werkes insgesamt. Das ist die Basis, von der man ausgehen und zu der man immer wieder zurückkehren sollte, um die eigene Phantasie bei der Interpretation zu prüfen. Eine These zu entwickeln und, von ihr ausgehend, das Bild so zu sehen, dass diese stimmt, führt kaum zur Wahrheit.

In der Frage, ob im Gemälde die Frau im Morgenlicht steht oder vor der untergehenden Sonne, bringen die radialen Strahlen der Sonne nicht weiter, weil an ihnen nicht erkannt werden kann, ob das Bild einen Sonnenuntergang oder eine Morgenstimmung zeigt. Bedenkenswert ist Börsch-Supans Vermutung, die konsensuell geworden ist, dass die Frau an einem unvermittelt endenden Weg steht.[105] Doch wenn man diese Vormeinung, in die man verpuppt ist, abschüttelt, erkennt man: Die junge Frau steht auf einer Erhöhung und wird weiter gehen können. Denn der Weg strebt zwar nicht direkt der Sonne zu, sondern führt, dem geografischen Milieu folgend, in einer Rechtskurve, hinter dem rechten Felsbrocken am Feld entlang abwärts. Mit dieser Wegwendung endet nicht der Lebensweg der Frau, sondern die bis-

101 „Auferstehen! Auferstehen! Ewige Fortdauer unseres unsterblichen Geistes!“ (CDF, Brief am 29.12.1820. In: Hinz 1974, S. 46).
102 Busch 2003b, S. 7.
103 Zimmermann 2014, S. 9.
104 A.a.O., S. 58.
105 Börsch 1990, S. 114 und Zimmermann 2014, S. 24.

her zurückgelegte Lebenswegstrecke. Die nächste setzt sich fort mit einem noch nicht erkennbaren Weg, den die junge Frau frohgemut im Glauben mit der aufgehenden Sonne beschreiten wird.

Die Kirche und die Felsen am Wege deuten auf ihren Glauben hin.[106] Die Natur strahlt lebensvoll; und die am Boden sprießenden Blumen sind weniger Vanitas-Symbole, als es die junge Frau sein könnte. Ähnlich den Blumen auf dem Schwestern-Bild (vgl. Abb. 29) neigen sie nicht ihre Häupter, sondern strecken sie empor.

Auch der im Gemälde auftauchende böhmische Hohe Schneeberg (Decinský Snežnik) ist kein Vanitas-Motiv. Zwar besitzt der Berg auf einer Zeichnung eine sargähnliche Gestalt. Aber das Todesmotiv von „Sarg auf frischem Grab“ hatte CDF um 1836 gezeichnet.[107] Damit trägt es das Lebensgefühl der Zeit des Schlaganfalls von CDF, also ein gänzlich anderes als das aus der Jugendzeit, vielleicht aus der Zeit der Hochzeit, wenn das Gemälde um 1818 entstanden ist, wo sich der Caroline, die „als munter, herzlich und lebensfroh beschrieben“[108] wird, mit der Hochzeit der Beginn eines neuen Lebensabschnittes auftut. Die Idee, den Berg in Sargform zu zeigen, entstammt folglich erst späterer, düsterer Zeit. Das Gemälde zeigt jedenfalls den Berg in bewegten Rundungen.

Wenn Zimmermann den Sonnenuntergang konkret hinter den Hohen Schneeberg feststellt, müsste er in seiner Sachargumentation darauf eingehen, von welcher Himmelsrichtung der Berg gesehen wurde. Die vergleichbare Zeichnung „Landschaft im Elbsandsteingebirge“, 1806[109], zeigt, dass der westlich der Elbe liegende Hohe Schneeberg im Gemälde entweder vom Elbsandsteingebirge oder „vom Kamm des Osterzgebirges her“[110] gesehen wurde. Und wenn die Sicht auf den Hohen Schneeberg in östliche Richtung erfolgt[111], kommt nur der Sonnenaufgang in Frage. Diesen Realismus unterstelle ich hier wie beim Schwestern-Bild.

Viele Interpreten sind sich einig: Die Frau nimmt keine sich verabschiedende Haltung ein, sondern erhebt mit der feierlichen Gebärde einer Adorantin im Gebetsgestus bittend die Hände[112] und begrüßt die Sonne wie die kommende Zeit. Wie im Lied „Der Morgen“ von CDF: „Selig, wer vom

106 Zimmermann 2014, S. 38.
107 A.a.O., S. 37 mit Abb. und Hofmann 1974, S. 303.
108 Förster 1999, S. 150.
109 Hoch 1987, S. 93 mit Abb.
110 A.a.O., S. 91.
111 Hoch 1978, S. 98.
112 Sumowski 1970, S. 23.

Schlaf erquickt,/Wer mit frohem Auge blickt/Dankend zu dem Herrn."[113] Das Gemüt der jungen Frau gleicht dem der Kinder, die sich freuen „die kommende Sonne" begrüßen zu können, wie es im Tagebuch von CDF heißt, da „(atmet) Friede, Freude und Unschuld und Leben die ganze Natur"; doch erst wenn der „Himmel trübe und stürmisch (ist)" und vor einem „die ganze Natur (erblaßt liegt)", dann „ruft mir (...) die sonst so herrliche Gegend Vergänglichkeit und Tod zu."[114] Der Sonnenaufgang ist zur Figura Christi erhoben, der „Zeitpunkt, da der Erlöser von Osten auf die Erde kommt, zur Morgenstunde der Ewigkeit".[115] Damit wird von Friedrich Möbius der Beginn eines evangelischen Kirchenliedes aufgenommen, das Zimmermann freundlicherweise zitiert, „Morgenglanz der Ewigkeit"; und das mit den Versen endet „und erweck uns Herz und Mut/bei erstandner Morgenröte,/Daß wir, eh wir vergehn,/recht aufstehn."[116] Die Frau blickt nach Osten zur aufgehenden Sonne mit der Gebärde, allegorisch die Hoffnung auf den neuen Tag und die Zukunft auszudrücken, zugleich im Aufstehen das Vergehen zu bedenken. Somit wird der Titel „Frau in der Morgensonne"[117] richtig sein. In der feierlichen Begrüßung der Sonne besteht eine enge Beziehung zur Kontemplation der Figuren im Schwestern-Bild.

9. Die Gewänder der Frauen und das Kreuzmonument

Der Anblick der in Gewänder des Mittelalters gekleideten Frauen historisiert die Zeit, lässt große Vergangenheit aufscheinen. In historischer Hinsicht verband der Städtebund der Hanse in einer politischen Einigkeit die Orte Greifswald, seit 1278, Stralsund, seit 1293, und Halle, vor 1281 und bis spätestens 1518.[118] Immerhin sind diese Städte aktuell in CDFs Zeit seit 1815 in Preußen vereint, wenn auch die ersehnte übergreifende nationale Einheit fehlt. Dagegen hat die „europäische Restauration der ‚Heiligen Allianz'" zu eben dieser Zeit begonnen.[119]

Das ikonographisch-ikonologische Programm ist von CDFs dermaßen ausgearbeitet worden. Es bedurfte nicht, seine Bildphantasie zu beflügeln mit einem in Stichwerken recht verbreiteter Zeichnung von Johannis Mellinger aus dem 16. Jahrhundert, auf dem in gleicher Sicht die Fünf Türme

113 Hinz 1974, S. 77.
114 CDF in: Hinz 1974, S. 81.
115 Möbius 2008, S. 261.
116 Zimmermann 2014, S. 42.
117 Hofmann 1974, S. 222.
118 Puhle 2008, S. 40ff.
119 Hofmann 1974, S. 86.

erscheinen, davor die Saale und im Vordergrund auf einer breiten Straße, symbolisch zusammengeführt, frontal, zwei Frauen (Abb. 23). Dennoch kann nicht ganz ausgeschlossen werden, dass CDF, der an Werken der Topographia interessiert war[120], aus ihr die Tradition, in die Staffage des Bildvordergrundes als Repoussoirfiguren Augen-Zeugen zu setzen, übernommen hat und ihnen übertrug, in gewisser und vertiefter Weise die Städte und Landschaften meditativ zu betrachten.

Die symbolische Bedeutung der Schwestern erhöht sich bei ihm durch das Kreuz, das rechts neben ihren Figuren zwischen Söller und Hafen auf dem durch die Baluster erkennbaren Uferstreifen aufragt (Abb. 24). Es ist vermutbar auf einem den Glauben versinnbildlichenden Felsen errichtet oder aufgemauert worden. Die in dem Gemälde schwer erkennbaren Figuren neben dem Kreuz deutet Peter Rautmann mit genauem Blick auf die Zeichnung (Hinz 782), dass das Kreuzmonument von „zwei Assistenzfiguren in Trauerhaltung – zwei Pleurants – eingefaßt“ sei.[121] Das Motiv erinnert an Friedrichs Springbrunnen- und Denkmalentwürfe von 1817/18 (Hinz 847, 857, 858) und an das Gemälde „Das Kreuz an der Ostsee“, 1815, zu dem der Künstler selber geschrieben hat: „Am nackten steinigten Meeresstrande steht hochaufgerichtet das Kreutz, denen so es sehen, ein Trost, denen so es nicht sehen, ein Kreutz“[122], womit CDF das bloße Sehen vom erkennenden Sehen unterscheidet.

Symbolisch bedeutend werden die Schwestern, da sie sich in den beiden Pleurants vor ihnen spiegeln, welche als die Skulpturen der am Kreuze stehenden Maria und Maria Magdalena aufgefasst werden können, für welche die Schwestern als Nachfolgefiguren wiedergewonnen werden.

10. Der Söller

Erhoben wird die Bedeutung der Schwestern außerdem von der „gotischen Steinbalustrade“[123] und der würdevollen, Vermächtnis einfordernden Terrasse, auf der die Schwestern präsidieren. Gleichermaßen erhält auf einer späteren Zeichnung um 1830[124] die Musik der „Harfenspielerin“ (Abb. 25),

120 Börsch-Supan meint, CDF habe bei der Marktkirche Halles auf „einen Stich zurückgegriffen“ (2017).

121 Rautmann 1979, S. 86 – Herrmann Zschoche vermutet 1998, CDF könnte mit dem Grabkreuz ein Denkmal für die 1814 verstorbene Amalia, die Frau seines Bruders Heinrich, gesetzt haben (zit. Zimmermann 2014, S. 101).

122 Zit. in: Börsch-Supan 1990, S. 98.

123 Feist 1978, S. 125.

124 Nicht um 1816, so der Hinweis von Börsch-Supan 2017.

welche auf einer von einer Balustrade eingefassten Terrasse gegenüber einer Kirche das Instrument spielt, die motivische Form für einen bedeutenden und christlichen Klang. Die Zeichnung stellt für den Zyklus von Transparenten, welcher für den russischen Thronfolger gemalt wurde, die religiöse Musik dar.[125]

Als Bezeichnung ist im Bildtitel das Wort „Söller" enthalten. Feist ordnete den Söller im Bild einer Villa zu.[126] Im Gegensatz zu einem frei vorkragenden Balkon, dessen französischer Name CDF schon gestört hätte, entschied sich CDF für den Söller, den er in seinem „architektonischen Denken"[127] aus einer als eigen empfundenen Geschichte empfand. Das Bauteil kragt nicht aus, sondern gründet sich auf dem darunterliegenden Gebäude, ein bis zum Erdboden unterbauter, mit einer Brüstung versehener fester Architekturaustritt.[128] Der Künstler hat nicht zur Reißschiene gegriffen, denn die Querlinien sind leicht nach unten gebogen. Der Söller ist eine erhabene, vom Fundament getragene architektonische Form, auf der man sicher stehen und sich bewegen kann und die einen Überblick gewährt. Im schon mittelbaren Draußen befindliches Drinnen, das von der Brüstung umschlossen wird, eröffnet der Söller die Blicke aus dem menschlichen Raum die Blicke ins Draußen, auf die Stadt, den Hafen, das Weltall. Darüber hinaus bezeichnet das Wort „Söller" aus dem Lateinischen die Terrasse als einen Ort des Sonneneinfalls.[129] Damit verbindet der Söller die Nachtsituation mit dem Tag, mit dem Sonnenaufgang. Den Frauen oder Fräuleins auf dem Söller sind als romantisches Motiv mehrfach zu begegnen. In Carl Maria von Webers (1786–1826) Oper „Euryanthe" (1823) träumt das Fräulein, auf der Burg vom Söller blickend, von der Rückkehr ihres Ritters Adolar. Diese Geschichte, die Friedrich Schlegel in die „Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters" (1804) aufgenommen hatte, wird CDF bekannt gewesen sein.

Die Brüstung ist fiktiv und erinnert an das Geländer am Promenadenweg an der Elbe in Dresden.[130] In der durchgepausten Kreidezeichnung „Die Harfenspielerin", um 1830, begrenzt CDF gleichfalls mit einer Balustrade den Innenraum gegenüber dem Stadtraum.[131] Der Söller bietet die erhabene

125 Hinweis von Börsch-Supan 2017.
126 A.a.O., S. 126.
127 Jensen 1985, S. 90.
128 Koepf 1968, S. 342 und 8f.
129 Kluge 1999, S. 770.
130 Wie Gustav Carus CDFs Söller-Bild später verarbeitet haben könnte, zeigt sein „Blick von der Brühlschen Terrasse auf die Dresdener Hofkirche", um 1825 (Eimer 1963, S. 34. Abb. Tafel VII).
131 Eimer 1963, S. 34.

Position für eine Sicht innerhalb der Stadt auf diese[132] und den Hafen, der nicht in Meeresnähe, sondern an einem Flusse liegt.

11. Schiffe und Kirchen. CDF und Schinkel

Der Marine-Maler CDF malte und zeichnete viele Schiffe und Schiffsmasten in Küstennähe und in Häfen. Bei der Segelmasten-Darstellung des Schwestern-Bildes wird als Vorzeichnung der „Greifswalder Hafen“ vom 10. September 1815 (Hinz 644) beschworen (Feist, S. 129). Doch es wird nicht gesehen, dass weder diese noch eine andere Zeichnung von CDF mit der Masten-Darstellung des Schwestern-Bildes übereinstimmt. Zwar kommen manche ihr in der Struktur nahe und weist der Schiffsmastenwald der Osloer Zeichnung eine zweigeteilte Gruppierung wie diese auf, doch in den Abständen der Rahen und in deren Schräglagen entsprechen sie konkret nicht den gezeichneten Querstangen.

Die konstruktiven Hieroglyphen der vielen Schiffsmasten stehen als filigranes Analogon neben den gotischen sechs Türmen. Der Wald der Türme mit Fialen ist dem Wald der Schiffsmasten gegenübergestellt; es finden sich Schiffsmasten mit den schlanken gotischen Türmen strukturell zusammen, darin sieht Gerhard Eimer eine „wesensgleiche“, „ganz bewusst herausgearbeitete Kongruenz“.[133] Die hallesche Marktkirche entspricht in ihren zwei Turmpaaren CDFs Wunsch nach Symmetrie und Doppeltürmigkeit, wie er sie in den Gemälden „Hafen bei Mondenschein“, 1811, „Stadt bei Mondaufgang“, um 1817, und „Auf dem Segler“, 1820, feiert.

Die Schiffsmasten in ihren horizontalen und vertikalen Formen tragen als Bildgestalt einen weiten Sinn symbolischer Formen, denn sie sind ins Bild gesetzte würdevolle Kreuz-Hieroglyphen des zuversichtlichen Glaubens. Der Hafen ist das Monument der christlichen Seefahrt, ein Sinnbild hoffnungstragender Lebensfahrt und Ausdruck des profanen bürgerlichen Handelns im Interesse der nord- und mitteldeutschen Kaufleute und Städte.

Feist verweist auf eine Reihe von Bildern von abendlichen Häfen von CDF, die zwischen 1811 und 1817 bis spätestens 1820, dem Zeitpunkt der Ausstellung des Schwestern-Bildes, entstanden war.[134] Schon das Bild „Ha-

132 Als ein vergleichbares Bild ist „Die Augustusbrücke in Dresden“, um 1820–30, ehem. Hamburger Kunsthalle (verbrannt), anzusehen, denn ein Zaun grenzt den Promenadenweg von der dahinter liegenden Elbaue ab. Zwei befreundete oder verwandte Männer blicken über den Zaun hinweg zu mehreren Schiffen auf dem Fluss.

133 A.a.O., S. 18.

134 Feist 1978, S. 127 u. 129

fen bei Mondschein", das CDF Ende 1811 in Weimar und 1812 in Dresden ausgestellt hat, zeigt „die Vision einer idealen Stadt", erinnert sowohl an Greifswald[135] als auch an die doppelten Turmpaare der halleschen Marktkirche. Festgestellt wurde, dass Schinkel von Friedrich Bilder auf Berliner Ausstellungen von 1810 und 1812 gesehen haben wird.[136] Eine Anregung dürfte Karl Friedrich Schinkel von dem Bild CDFs „Hafen bei Mondschein" für sein erstes Bild der Kathedralenserie „Mittelalterliche Stadt am Wasser", um 1813 (München, Neue Pinakothek),[137] empfangen haben (Abb. 26). Die wechselseitige Verbindung von Karl Friedrich Schinkel und Caspar David Friedrich könnte sich fortgesetzt haben, dass dieses Bild „ein mögliches Vorbild Friedrichs" wurde.[138] Eimer vergleicht beide Gemälde und stellt bei Schinkel das sich von Friedrich unterscheidende Ausladende und Pompöse rheinisch-französischer Kathedralen fest.[139] Darüber hinaus können wir eine Analogie der Motive feststellen. Auf beiden Bildern befindet sich eine Kathedrale mit doppelten Turmpaaren, die Türme des hinteren Turmpaares sind oben durch eine Brücke verbunden und besitzen keine Spitze, während das vordere Turmpaar Turmspitzen haben. Auf dem Wasser davor liegen Schiffe. Bei Schinkel befindet sich im Vordergrund in gleicher Weise eine Terrasse mit Menschen, die allerdings nicht kontemplativ, sondern tätig sind.[140] Es ist eine ausgesprochene „phantastische Architekturlandschaft", eine „romantische Vision einer idyllischen Welt".[141] Wenn wir voraussetzen, dass die beiden Maler einige ihrer Werke kannten und auch CDF dieses Bild von Schinkel 1813 gesehen hat, dürfte, wie Hans Werner Grohn und Jens Ch. Jensen dachten[142], von Schinkels Bild eine Anregung ausgegangen sein. Einen Hinweis dafür geben die spitzenlosen Hausmannstürme, mit denen Friedrich in wohl nicht zufälliger Weise die reale Form in eine Form abänderte, die der von Schinkel nachfolgt.[143] Von Reiz könnte es für CDF gewesen sein,

135 Wegmann 1993, S. 74.
136 Eimer 1963, S. 21; vgl. Ohff 1997, S. 70.
137 Vgl. Pundt 1981, Abb. 48; vgl. Ohff 1997, S. 257.
138 H. Börsch-Supan, zit. in: Grohn 1974, S. 228.
139 Vgl. Eimer 1963, S. 21.
140 Das bekannte Gemälde Schinkel ist zwischen 1813 und 1815 in zwei Fassungen und einer Kopie entstanden und wird auch als „Dom über einer Stadt" oder „Dom am Strom" bezeichnet (vgl. Pundt 1981, S. 231).
141 Pundt, a.a.O., S. 113.
142 Vgl. Grohn 1974, S. 228 und Jensen 1985, S. 168.
143 Interessant ist der Hinweis Gerhard Eimers, dass der Besitzer des Schwestern-Bildes, der spätere Zar Nikolaus I., den im oberen Teil zerstörten Nikolaskija-Turm des Moskauer Kreml wiederherstellen und ihn dabei nach „Friedrichs zarter Kunst" erneuern ließ (1963, S. 33). Doch weniger nach dem Vorbild des Kirchturmes der Marienkirche zu Stargard in

Schinkels „gotischer Phantasie von romantischer Kühnheit“[144] eine reale gotische Kirche entgegen zu stellen, um zur pontifikalen, idealistischen Auffassung Schinkels ein wirklich existierendes Gegenstück zu malen und aus selbsterlebter Realität zur Sinnbildlichkeit zu gelangen.

12. Sterne und Blumen

Die kosmischen Naturerscheinungen mit Sonne, Mond und Sternen fasste CDF als würdige Gegenstände der Kunst: Sie waren ihm wie Friedrich Schleiermacher in ihrer kosmischen Ordnung der „Inbegriff dieser göttlichen Ordnung“.[145] CDF bemühte sich, „die Menschen durch eine neue, wenn auch mehr subjektive Interpretation der Natur einer kosmisch-weiten und dabei sittlich tiefgründenden Weltsicht zuzuführen“.[146] Er drang so in unerschlossene Weiten vor.[147] „Ferne Himmelskörper, das Unendliche des Raumes gelten ihm als Zeugen des Ewigen, Göttlichen.“[148] Das Interesse CDFs an der Astronomie verdeutlichen „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“, 1819/20, und „Mann und Frau den Mond betrachtend“, um 1830–35. Diese Mondbetrachtungsbilder erfüllen Friedrichs „Wunsch, den Mondschein so echt wiederzugeben, wie nur irgend möglich“.[149] Die Betrachter wenden sich freilich nicht allein dem Monde zu. Ihr kontemplatives Anschauen gilt der Konstellation von Mond und dem Planeten in seiner Nähe. Auf „den Mond und seinen Begleiter, den Abendstern“, verweist Irma Emmrich und erkennt genau, dass die „schmale Sichel des zunehmenden Mondes (...) die der Sonne zugewandten Seite“ ist.[150] Der Mond erscheint aber nicht nur als Sichel, sondern in vollständiger Scheibe, so dass Börsch-Supan glaubte, „die Betrachtung des Paares gilt dem Vollmond“.[151] Richtigerweise betrachten die beiden den Sichelmond im Erdschein. Das heißt: Die Sonnenstrahlen leuchten die Erde von seitlich vorn an und werden von ihr auf den Mond geworfen; damit lassen sie die Ansicht des Mondes – also in doppelter Reflek-

---

Pommern, wie Eimer meint (ebd.), sondern entsprechend den verschlankten Türme der Marktkirche zu Halle.

144 Pundt 1981, S. 114.

145 Busch 2003b, S. 183.

146 Hinz 1974, S. 7.

147 Emmrich 1964, S. 21.

148 Emmrich 1964, S. 25.

149 Hoffstätter 1978, S. 825. Hoffstätter erwähnt CDFs selbstspöttische Selbsterkenntnis, „wenn die Menschen nach ihrem Tod in eine andere Welt versetzt würden, so käme er sicherlich in den Mond“ (zit. in: Hoffstätter, ebd.).

150 Emmrich 1964, S. 91.

151 Börsch-Supan 1990, S. 168.

tion – hell erscheinen; die helle Mondsichel entsteht, vor und nach Neumond, wenn die Sonne den Mond von hinten und etwas seitlich bescheint.[152] Die Betrachter bewundern auf dem Mond das doppelt reflektierte Sonnenlicht und das Verhältnis zwischen Sonne, Erde, Mond und durchdenken deren symbolische Bedeutung für die Spannung und Identität[153] von Gott, Christus und Menschen.

Im Schwester-Bild kommt die „Mondbesessenheit" CDFs nicht zum Zuge. Der Original-Titel „Die Schwestern auf dem Söller am Hafen, Nacht, Sternenbeleuchtung" erwähnt aber Sterne, die bei den Interpretationen kaum bedacht worden sind. Vermutlich, weil in den Abbildungen des Gemäldes der größere Stern schwer und der andere, kleinere gar nicht zu erkennen ist. Immerhin sprechen Peter H. Feist und Gerhard Eimer davon, dass vom „Nachthimmel (...) ein heller Stern herniederglänzt"[154] und dass „der Abendstern über dem Turmpaar von St. Marien nicht vergessen werden darf".[155]

Das Original zeigt (im Gegensatz zu den Reproduktionen), dass keine Stelle im Bild von einem Stern erhellt wird. Einer tritt aber bedeutend und zeichenhaft als Sechseck hervor (Abb. 27) und befindet sich, die fünf Türme als Richtungsmaßstab, in ost-südöstlicher Himmelsposition. Damit ist es im Sommer 1811 die Venus, der Morgenstern, jedoch in ost-nordöstlicher Richtung und tief über dem Horizont; nicht wie im Bild weit oben.[156] Die Venus ist der sechsstrahlige Marienstern und verbindet hier mit hoher Sternenposition symbolisch die Städte und die darunter stehenden Schwestern. Die Zukunft ist noch weit entfernt. Wer wie CDF die reale Sternenkonstellation mit symbolischen Überlegungen auf seinem Bild verändert, hat folglich keine astrologischen Bedeutungen im Sinn.

Dem Künstler, der von astronomischen Ereignissen angetan war, dürfte das Stadtwappen von Halle nicht entgangen sein, das zwei sechseckige Sterne über und unter der Mondsichel zeigt (Abb. 28). Die sinnbildliche Bedeutung des Stadtwappens ist unklar, wird aber zumeist mit der Marien-

---

152 Wieso der Mond so vollmondhaft erscheine, erklärte mir der Astronom Karl-Heinz Lotze (Jena); man spricht vom aschgrauen Mondlicht (2016). Doch CDF wählte einen goldgelben Ton. – Vielleicht wollte Caspar David Friedrich dieses Phänomen, dass der Mond im Erdschein liegt und die unbeleuchtete Flächen seiner Nachtseite, als eine Entdeckung darstellen, wie schon Leonardo da Vinci in seiner „Skizze einer Mondsichel mit Erdschein", 1506–1510, aus dem Codex Leicester, oder als ästhetische Sensation.

153 Vgl. Ernst Cassirer, in: Pochat 1983, S. 130.

154 Feist 1978, S. 125.

155 Eimer 1963, S. 18.

156 Lotze 2016 – Börsch-Supan deutet das Bild als „Jenseitsvision" und sieht die Venus als Abendstern, der als Morgenstern „den künftigen Tag ankündigt, Symbol der Auferstehungsverheißung" (zit. in: Hofmann 1974, S. 228).

verehrung verbunden. Im Gespräch verwies mich Helga Möbius-Sciurie auf Kirchenlieder an die himmlische Frau Königin (*Ave maris stella*) und machte mich darauf aufmerksam, dass offensichtlich nach der Reformation die Deutung des ehemaligen Mariensterns auf Jesus aufgekommen ist.[157] CDF hat dieses protestantische Empfinden ausgedrückt. Eine Strophe des volkstümlichen Marienliedes aus der Sammlung „Geistliche Volkslieder", 1830, bringt eine zusätzliche Beziehung zur Seefahrt, die metaphorisch gleichfalls die Lebensfahrt bedeutet:

„Meerstern, ich dich grüße, o Maria hilf!
Gottesmutter süße, o Maria hilf!
Maria, hilf uns allen aus dieser tiefen Not."
(Fassung von August von Haxthausens)[158]

So verbindet sich der Marienstern mit den Schiffsmasten und wird Maria Helferin der christlichen Seefahrt, in der neuen Bedeutung gleichsam mit Christus.

Auch ein zweiter Stern, astronomisch und ikonologisch kaum deutbar, ist am Originalbild als ein kleinerer Punkt, eine bewusste Farbsetzung, zu entdecken.[159] Am Boden hinter den beiden Schwestern blühen zwei Blumenbüschel, ähnlich wie im Bild „Frau in der Morgensonne", botanisch Weiße Lichtnelken oder Weiße Nachtnelken, ein mit Maria verbundenes Malandrium[160] (Abb. 29). Es könnte auch an „Vergänglichkeits- und zugleich Auferstehungssymbole" gedacht werden.[161] Mit der Bestimmung des Blumenmotives konnte das letzte Glied der ikonographischen Beweiskette geschlossen werden.

Das Schwestern-Bild trägt eine Fülle national und christlich überformter Doppelheiten: Das Zweiermotiv der Schwestern, stehend auf einem das Drinnen und Draußen verbindenden Söller, spiegelt sich in den beiden Pleurants, Maria und Maria Magdalena; die aus zwei Kirchen vereinte Kirche

157 Die Abschaffung des Marienkultes widerspiegeln die Lieder zu Epiphanias, Nr. 67: „Herr Christ, der einig Gotts Sohn (...) er ist der Morgensterne, sein Glänzen streckt er ferne vor andern Sternen klar (...)", Elisabeth Cruciger 1524, zit. aus: Gesangbuch, S. 140 (Möbius-Sciurie 2016) –Jesus als der glänzende Morgenstern (Offenbarung 22, 16).

158 Evangelium.net/lieder/lied_meerstern_ich_dich_gruesse_o_maria_hilf.html

159 Diesen Stern als Planet Merkur und Gegenstück zur Venus und als Vita activa zu deuten, wäre falsch, denn der selten zu sehende und sich an der Sonne aufhaltende Merkur kann es nicht sein (Lotze 2016). Vielleicht soll er auf den 2. Stern des Stadtwappens hinweisen?

160 Der Botaniker Wolfgang Klug (Gotha) bestimmt die Weiße Lichtnelke oder Weiße Nachtnelke (Silene latifolia subsp. alba), die an Wegrändern oder Ackerrainen häufig vorkommt und durch ihre weiße Farbe noch in der Dämmerung heraus leuchtet (Klug 2016).

161 Busch 2003, S. 25.

St. Maria in Halle mit zweifachem Doppelturm und die zweite Marienkirche in Greifswald, zwei Hanse-Städte im Römisch-Deutschen Reich, denen hier Stralsund hinzugesellt wurde, nunmehr wieder in einem Land, Preußen, mit Hoffnung auf nationale Einheit. Im Wechselspiel mit der Architektur und den Hafen steigert sich das Schwestern-Paar zu einer figurativen Allegorie der „geschwisterlich“ vereinten Städte im Zeichen der Maria, also Christus, deren Stern über ihnen am Himmel steht. Die Marien sind nicht die des Testaments, sondern deren Nachfolgerinnen in reformatorischer Zeit als Vorbild für die aktuelle und künftige Zeit.

13. Zusammenfassung und ikonologischer Bildsinn

Die Bildentstehungsphasen könnten so abgelaufen sein:

1811 – Besuch Halles, Stadt der Pietisten und Ort von ein paar Wirkungsjahren Schleiermachers; Blick von der Schiffsanlegestelle der Saline auf die Marienkirche und den bürgerlichen Roten Turm und Erleben der Analogie zu Hafen und Marienkirche in Greifwald; eine Zeichnung, die Peter H. Feist vermutet[162], existiert nicht.

1813 – Gedanken an die Bildkonzeption in der nationalen Einigungsbestrebung, vermutbar mit der Information, dass Halles Marktkirche, in der ab Karfreitag 1541 evangelische Gottesdienste stattfanden, Luther dreimal gepredigt hatte und die in enger Verbindung mit der Reformation stand[163], am 28.04.1813 von den Franzosen beschossen wurde, nachdem 1806 gefangene Preußen in ihr eingeschlossen waren.[164] Damit wuchs der halleschen Marienkirche gleichsam mit der evangelischen Zueignung zugleich ein patriotisches Schicksal zu.

Um 1813 – Wechselbeziehung zur romantischen Malerei Schinkels.

1815 – ein politischer Impuls zum Gemäldebeginn sind die sich vertiefenden Beziehungen von Greifswald und Halle, indem das vorpommersche Greifswald und die Stadt Halle in der Provinz Sachsen preußisch werden; Skizze eines Teilstückes vom Stralsunder Rathaus (Hinz 644) als das bürgerliche Architektur-Element des Schwestern-Bildes. So wird die Städtekompilation eine „Landschaft zur politischen Metapher mit republikanischer Tendenz“[165].

---

162 Feist 1978, S. 127.
163 Harksen 1965, S. 18.
164 Schultze- Galléra 1920, S. 270.
165 Ulrike Krenzlin, in: Feist 1986, S. 198.

1818 – Feder- und Pinselzeichnung „Zwei Frauen am Fenster, von hinten gesehen“ (in historischer Tracht, mit zwei Trauerfiguren am Kreuz), um 1818 (Hinz 782).

Bis 1820 – Entstehung des Schwestern-Bildes, Öl auf Leinwand.

1820 – Ausstellung des Bildes auf der Dresdener Akademieausstellung, Nummer 547, mit Originaltitel „Die Schwestern auf dem Söller am Hafen, Nacht, Sternenbeleuchtung“.[166] Besuch des Großfürsten Nikolaj Pawlowitsch, der spätere Zar Nikolaus I., im Atelier des Künstlers, mit Ankauf der Bilder „Auf dem Segler“ und „Schwestern auf dem Söller am Hafen“[167], in denen, wie nachher ausgeführt wird, Pendants zu vermuten sind.

Die Einsichten der Kunsthistoriker begründen sich zuweilen im Gegensatz zu den Meinungen anderer, doch oft auch in deren Übernahme, wodurch gleichzeitig Fehler aufgenommen, bestätigt und weitergeleitet werden. Schwierig ist beim Schwestern-Bild, dass die Motive am Original kaum zu erkennen sind, während die Abbildungen sie kontrastreicher zeigen und dort klarer und farbig „schöner“ als auf dem Originalbild erscheinen.[168] Doch nur das Original zeigt in authentischer Weise alle Motive und alle Farbnuancen.

In der Farbe der Gewänder erkannte Peter Rautmann Blau als „Farbe des Glaubens“[169], aber die Tracht ist dunkelgrün, die Farbe der Hoffnung, des Ausgleichs und der Mitte.[170] Bei der Bildfarbe des Schwestern-Bildes beziehen sich alle, aber nur Einer erwähnt es[171], auf Iserginas Aussage: „In dieser nächtlichen Landschaft fehlen alle schwarzen Töne; sie werden durch dunkle, aber reine violette Farben ersetzt“.[172] Auf Iserginas Text bezogen, spricht Peter H. Feist vom „violetten Nachthimmel“.[173] Irma Emmrich errät im Bild „die kühlen Töne des nächtlichen Blau und des Violett“.[174] Noch 2007 spricht Akane Sugiyama vom „violett-rosafarbigen Nebel“.[175]

166 Eimer 1963, S. 17.
167 Boris I. Aswarischtsch. In: Rewald 1991, S. 29 und 108; und Aussage CDFs in: Hinz 1974, S. 228 und 229.
168 Vgl. Farbabbildung in: Rewald 1991, S. 61.
169 Rautmann 1979, S. 88.
170 Sachs et al. 1973, S. 130.
171 Eimer 1963, S. 18.
172 Isergina 1956, S. 265 – Alle waren der Annahme, die Mitarbeiterin der Ermitage, vom „Rundgang durch die Sammlung der Ermitage“ (Isergina, S. 265) kommend, sollte das Bild im Original kennen.
173 Feist 1978, S. 125.
174 Emmrich 1964, S. 119.
175 Sugiyama 2007, S. 113.

Merkwürdigerweise kannte selbst Isergina die wirkliche Farbe des Bildes nicht, denn das Bild ist tief dunkelbraun.[176]

Die Dunkelheit des Bildes führt zum letzten Punkt.

Das Aquarell eines unbekannten Künstlers von ca. 1840, das einen Einblick in das Zimmer im Englischen Cottage, Alexandria Park im Peterhof, Eremitage, bei St. Petersburg, gewährt (Abb. 30), zeigt auf der rechten Seite das über dem Bogen aufgehängte Gemälde Friedrichs „Auf dem Segler", 1818–19 (Abb. 31). Im Sonnenglanz liegen viele künstlerisch zusammengefügte Türme gotischer Kirchen, „hier deutet die Stadtvision auf Geborgenheit in der Zukunft".[177] Auf der linken Wand lässt sich erahnen, dass auf der Gegenseite über der ebenso neugotisch geformten Wandnische ein kleines, gleichgroßes, dunkles Bild aufgehängt ist (Abb. 32). Einer genauen Betrachtung und Überlegung entzieht sich nicht das bisher noch nicht erkannte Gegenstück, unser Gemälde „Die Schwestern auf dem Söller am Hafen". In der dominanten gegenüberliegenden und analogen Aufhängung beider Gemälde können sie als Pendants den tieferen Grund des gemeinsamen Ankaufs erhellen, und anschaulich mit dem Schwestern-Bild die vorbildliche Vergangenheit und mit dem Bild „Auf dem Segler" die erstrebenswerte Zukunft vereinen und ein ideales ikonologisches Programm verwirklichen.

Literatur

Arlt, Peter (2008): Die Flucht des Sisyphos. Griechischer Mythos und Kunst – Eine europäische Bildtradition, ihre Aktualität in der DDR und heute. Gotha: Kunstverlag

Aschenbeck, Nils/Dehnel, Regine/Stock, Wolf-Dietmar (1993): Rügen, Greifswald, Stralsund, Neubrandenburg. Auf den Spuren von Caspar David Friedrich. Fischerhude: Verlag Atelier im Bauernhaus

Beyer, Heinz Hermann (1944): Man weiß jetzt, wie das Klaustor aussah. In: Hallische Nachrichten, Nr. 6, vom 8./9.01.1944, S. 5

Börsch-Supan, Helmut/Jähnig, Karl Wilhelm (1973): Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München

Börsch-Supan, Helmut (1990): Caspar David Friedrich (4. erw. u. überarb. Aufl.). München: Prestel-Verlag

176 War Isergina farbenblind oder wurde sie ein Opfer schlechten Farbdruckes? Ein Übersetzungsfehler dürfte nicht vorliegen, weil „violett" im Russischen „фиолетовый„ heißt und „braun" „коричневый„. Das Bild ist weitaus dunkelbrauner und monochromer als alle gleichfalls dunklen Gemälde Friedrichs. Mein Eindruck wurde geprüft von Teilnehmern der Winckelmann-Exkursion 2015 in St. Petersburg. Aus eigenem Augenschein hält Werner Busch einen „rötlich-braunen Nachthimmel" fest.

177 Wegmann 1993, S. 272.

Börsch-Supan, Helmut (2017): Brief an Peter Arlt, 18.01.2017

Busch, Werner (2003a): Das Zusammenbringen von Leib und Seele in der Landschaftsmalerei. In: Landschaft(en). Wildflecken und Gartenreich, Landeskunstausstellung 2003, Staatl. Gal. Moritzburg Halle

Busch, Werner (2003b): Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion. München: Verlag C. H. Beck

Busch, Werner (2006): Friedrichs Bildverständnis. In: Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik. Hrsg. Museum Folkwang Essen u. Hamburger Kunsthalle. München: Hirmer Verlag

Eimer, Gerhard (1963): Caspar David Friedrich und die Gotik. Analysen und Deutungsversuche. Stockholmer Vorlesungen. Hamburg: Verlag Christoph von der Ropp

Emmrich, Irma (1964): Caspar David Friedrich. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger

Gesangbuch (o. J.). Hrsg. Evangel.—Luther. Kirche in Bayern. Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen Kirchen in Bayern und Thüringen. Weimar: Wartburg Verlag

Feist, Peter H. (1956a): Hallmarkt als Hafen. Hallesche Monatshefte für Heimat und Kultur. Jg. 3, Heft 11, S. 449–453

Feist, Peter H. (1956b): Experiment als geschichtliche Pflicht. In: Zs. Bildende Kunst, Heft 6

Feist, Peter H. (1974): Zu den Zeichnungen, in: Wieland Förster Rügenlandschaft. Hommage à Caspar David Friedrich. Berlin: Union Verlag

Feist, Peter H. (1978): Der Hallmarkt als Hafen. In: Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft. Fundus-Buch 51/52. Dresden: Verlag der Kunst, S. 125–129, Abb. 9 u. 10

Feist, Peter H. (1986) in Zusammenarbeit mit Häntzsche, Thomas/Krenzlin, Ulrike/Lammel, Gisold: Geschichte der deutschen Kunst, 1760–1848, Leipzig: VEB E. A. Seemann Verlag

Förster, Wieland (1974): Rügenlandschaft. Hommage à Caspar David Friedrich. Berlin: Union Verlag

Förster, Wieland (1999): Caspar David Friedrich. An der Elbe 33. In: Die großen Dresdner, hrsg. Katrin Nitzschke. Frankfurt/M., Leipzig: Insel Verlag

Fröhlich, Anke (2016): Heinrich, Johann August. In: Sächsische Biografie, hrsg. Vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V., wiss. Ltg. Schattkowsky, Martina. Online-Ausgabe: http://www.isgv.de/saebi, Zugriff am 25.01.2016

Geismeier, Willi (1973): Caspar David Friedrich. Leipzig: VEB E. A. Seemann Verlag

Grohn, Hans Werner (1974): Caspar David Friedrich. München: Prestel-Verlag

Grote, Ludwig (1994): Caspar David Friedrich. Skizzenbuch aus den Jahren 1806 und 1818, mit Beiheft. Berlin: Gebr. Mann Verlag

Harksen, Sibylle (1965): Die Marktkirche zu Halle. Das Christliche Denkmal, Heft 67. Berlin: Union Verlag

Hinz, Sigrid (1974): Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. München: Verlag Rogner & Bernhard

Hirsch, Johannes (2016): Briefe an Peter Arlt, 01.02. u. 15.02.

Hoch, Karl-Ludwig (1987): Caspar David Friedrich und die böhmischen Berge. Dresden: VEB Verlag der Kunst

Hoffstätter, Hans H. (1978): Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk. Berlin: Henschelverlag

Hofmann, Werner (Hg.) (1974): Caspar David Friedrich 1774–1840, München: Prestel-Verlag

Holzkamp, Klaus (1974): Sinnliche Erkenntnis. Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung. Athenäum Taschenbücher 4100. Königstein/Ts.: Athenäum Verlag

Irmscher, Johannes (1982): Lexikon der Antike (5. Aufl.). Leipzig: VEB Bibliographisches Institut

Isergina, Antonia (1956): Unbekannte Bilder von Caspar David Friedrich. In: Zs. Bildende Kunst, Heft 5, S. 263–266; 275–276

Jensen, Jens Christian (1985): Caspar David Friedrich. Leben und Werk (Dumont Taschenbücher 14). Köln: DuMont Buchverlag

Klug, Wolfgang (2016): Brief an Peter Arlt, 13.10.2016

Kluge (1999): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin, New York: Walter de Gruyter

Koepf, Hans (1968): Bildwörterbuch der Architektur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag

Löffler, Fritz (1962): Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten. Dresden: Sachsenverlag

Lotze, Karl-Heinz (2016): Mail an Peter Arlt, 09.03.2016

Menzel, Ruth (1981): Die Stadt im Schaffen Caspar David Friedrichs. In: Wiss. Ztschr. Friedrich-Schiller-Univ. Jena. Ges.- u. Sprachwiss. R., 30. Jg. H. 3/4

Möbius, Friedrich (2008): Wohnung, Tempel, Gotteshaus. Beobachtungen zur Anthropologie religiösen Verhaltens. Regensburg: Verlag Schnell & Steiner

Möbius-Sciurie, Helga (2016): Mail an Peter Arlt, 01.02.

Müller-Bahlke, Thomas/Zaunstöck, Holger (Hg.) (2009): Das Ansehen der Stadt. Halle: Verlag der Franckeschen Stiftungen zu Halle

Neuß, Erich (Hg.) (1968): Das alte Halle. Aus den Schriften von Siegmar von Schultze-Galléra. Leipzig: Verlag Koehler & Amelang zu Leipzig

Ohff, Heinz (1997): Karl Friedrich Schinkel oder Die Schönheit in Preußen. München: Piper

Olbrich, Harald/Dolgner, Dieter/Faensen, Hubert/Feist, Peter H. ... (Hg.) (1991) Lexikon der Kunst, Bd. III. Leipzig: E. A. Seemann Verlag

Piechocki, Werner (1979): An der Hulbe. In: Mitteldt. Neueste Nachr., Nr. 105, 5./6.5.

Pochat, Götz (1983): Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft (Dumont Taschenbücher 134). Köln: DuMont Verlag

Puhle, Matthias (2008): Hanse – 16 Städtebilder aus Sachsen-Anhalt. Dössel: Janos Stekovics

Pundt, Hermann G. (1981): Schinkels Berlin. Frankfurt/M. u.a.O.: Propyläen Verlag

Rautmann, Peter (1979): Caspar David Friedrich. Landschaft als Sinnbild entfalteter bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung. Kunstwiss. Studien, Bd. 7. Frankfurt/M. u.a.O.: Verlag Peter Lang

Rewald, Sabine (Hg) (1991): Mit Texten von Robert Rosenblum und Boris I. Aswarischtsch. CASPAR DAVID FRIEDRICH. Gemälde und Zeichnungen aus russischen Sammlungen. Frankfurt/M., Wien: Büchergilde Gutenberg

Sachs, Hannelore/Badstübner, Ernst/Neumann, Helga (1973): Christl. Ikonogr. in Stichworten. Leipzig: Koehler & Amelang

Scheidig, Walther (1958): Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger

Schlegel, Friedrich (1804): Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters.

Schultze-Galléra, Siegmar (1920): Topographie oder Häuser- und Strassen-Geschichte der Stadt Halle a. d. Saale, 1. Bd.. Halle 1920

Schultze-Galléra, Siegmar (1921): Topographie oder Häuser- und Strassen-Geschichte der Stadt Halle a. d. Saale, 2. Bd. Halle 1921

Spitzer, Gerd (1993): Von Caspar David Friedrich bis Ferdinand von Rayski. In: Vom Klassizismus zum Jugendstil. Gemäldegalerie Neue Meister, Skulpturensammlung. Dresden: Staatl. Kunstsammlungen Dresden

Sugiyama, Akane (2007): Wanderer unter dem Regenbogen – Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs. Berlin: Freie Universität Berlin (Diss.)

Sumowski, Werner (1970): Caspar David Friedrich–Studien. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag

Unverfehrt, Gerd (1984): Caspar David Friedrich. München: Bruckmann

Veltmann, Claus (2016): Mails an Peter Arlt, 24.–26.02.2016

Wegmann, Peter (1993): Von Caspar David Friedrich bis Ferdinand Hodler. Meisterwerke aus dem Museum Stiftung Oskar Reinhart Winterthur. Frankfurt/M., Leipzig: Insel Verlag

W. O. L. (1977): Denkmal des Wohlstandes und städtischer Unabhängigkeit. In: Neues Deutschland, 02./03.04.1977, S. 15

Ziehr, Wilhelm (1997): Das Kreuz. Symbol, Gestalt, Bedeutung. Stuttgart; Zürich: Belser

Zimmermann, Reinhard (2014): Caspar David Friedrich: Frau vor der untergehenden Sonne. Das Bild und seine Deutung. Trier: Edition Lioncel

Peter Arlt (1943), Professor Dr. phil. habil., 1966 bis 1973 Studium und Forschungsstudium an der Pädagogische Hochschule Erfurt; Promotion (1974) und Habilitation (1988) in Erfurt; 1974 bis 1993 Wiss. Mitarbeiter, Oberassistent, Dozent sowie 1993 bis 2000 Universitätsprofessor für das Fachgebiet Kunstgeschichte/ Kunsttheorie; in Erfurt (PH) sowie 2000 bis zur Emeritierung 2009 Universitätsprofessor in Erfurt (Univ.). 2000 Mitglied der Leibniz-Sozietät Berlin. Wichtigste Publikationen: Der Hirt und die drei schönen Göttinnen. Griechische Sagen im Spiegel der Kunst (1982/84/87), Das Urteil des Paris in der Kunst der DDR (1986), Antik-Wandel. Mythos und Antike in der DDR-Karikatur (1989), Wanderung in der Dreigleichenlandschaft mit Otto Knöpfer (1997/98/06), Mythos und Figur (2001), Der Maler Curt Ehrhardt (2002), Die Flucht des Sisyphos. Griechischer Mythos und Kunst – Eine europäische Bildtradition, ihre Aktualität in der DDR und heute (2008); weitere Monographien über Ronald Paris, Fritz Keller, Dagmar Ranft-Schinke, Jorge Villalba, Heinz Scharr, Ulrich Barnickel; Aufsätze und Kritiken zur Kunst.

Prof. Dr. Peter Arlt, Otto-Geithner-Str. 25, 99867 Gotha

Abbildungen

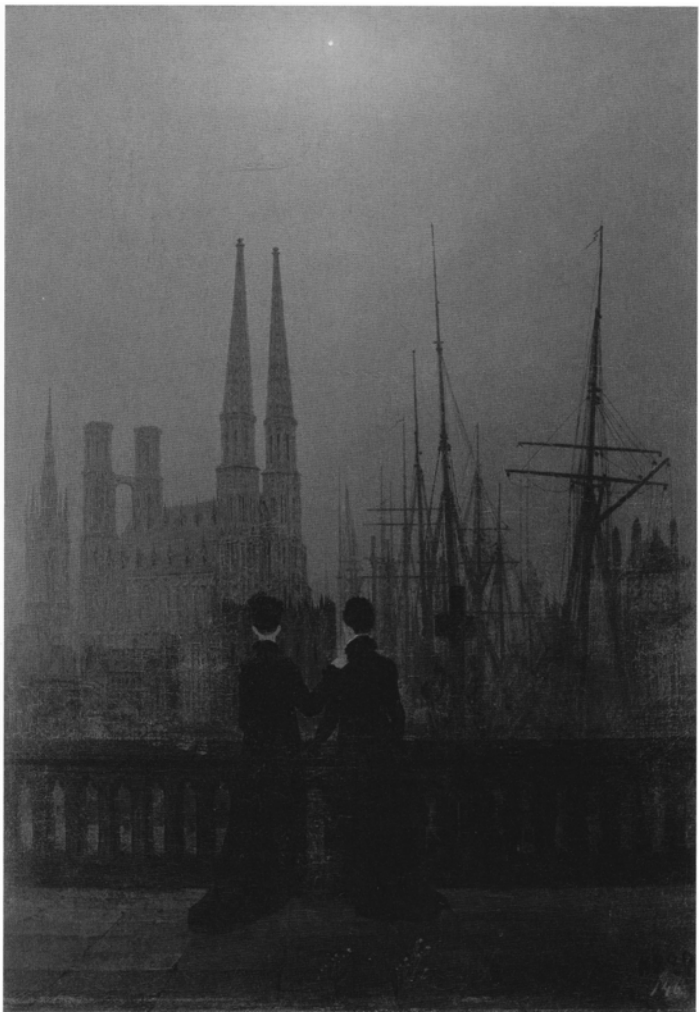


Abb. 1: Caspar David Friedrich, Die Schwestern auf dem Söller am Hafen

Öl auf Leinwand, 74 x 52 cm, Neue Eremitage in Sankt Petersburg , Inv. Nr. GE 9774. In: Antonia Isergina 1956, Zs. Bildende Kunst, Heft 5, S. 264 (mit Titel „Nächtlicher Hafen“), farbig in: Rewald 1991, S. 61

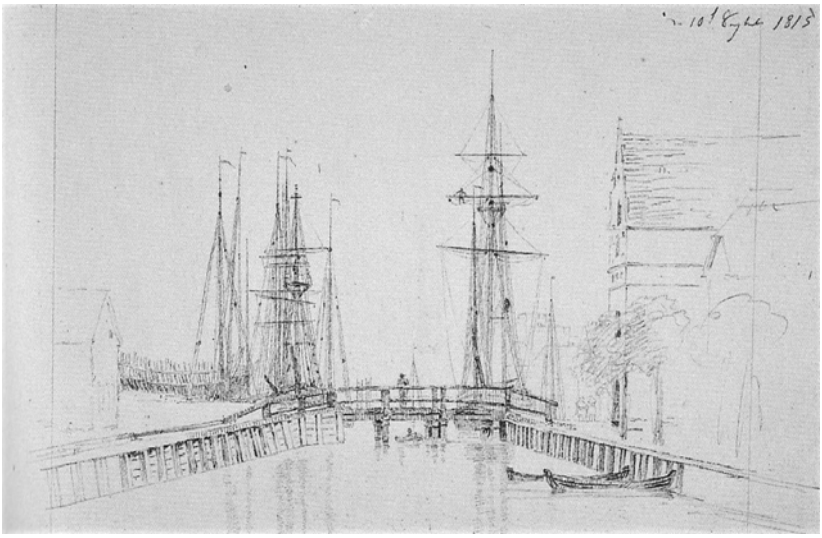


Abb. 2: Caspar David Friedrich, Der Greifswalder Hafen mit Steinbecker Brücke, Tor und Segelschiffen

10. Sept. 1815, Bleistift, 155 x 246 mm, Oslo, Nationalgalerie, Inv. Nr. B16025 (Hinz 664), in: Hoffstätter 1978, S. 632

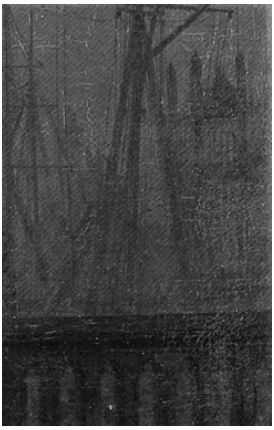


Abb. 3: Caspar David Friedrich, Die Schwestern auf dem Söller am Hafen
Siehe Abb. 1, Det. Marienkirche, Greifswald

Abb. 4: Greifswalder Hafen mit Marienkirche (1979)
(Foto Peter Arlt)

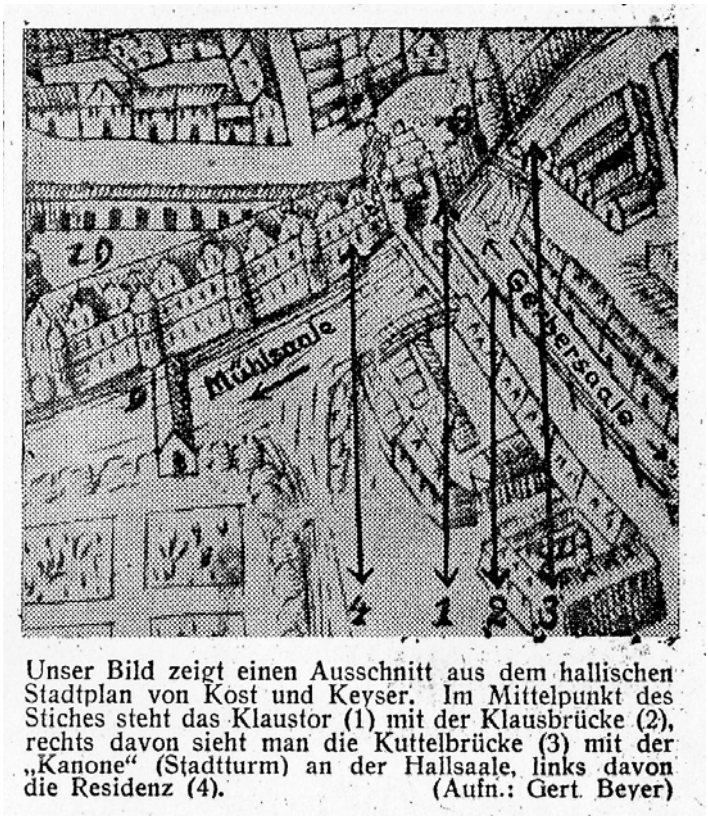
Abb. 5: Fünf Türme Halles, vom Hallmarkt (1988)
(Foto Peter Arlt)

Abb. 6: Fünf Türme Halles, Eckhaus Mansfelder Str. 66, hinter der Klausbrücke (1988)

(Foto Peter Arlt)

Abb. 7: Reste der Hallmauer mit Körberpforte und „Kaffeemühle“, im Hintergrund das Dach der Moritzkirche

Ölbild von Hermann Schenck, um 1850, in: Neuß 1968, S. 51



Unser Bild zeigt einen Ausschnitt aus dem hallischen Stadtplan von Kost und Keyser. Im Mittelpunkt des Stiches steht das Klaustor (1) mit der Klausbrücke (2), rechts davon sieht man die Kuttelbrücke (3) mit der „Kanone" (Stadtturm) an der Hallsaale, links davon die Residenz (4). (Aufn.: Gert. Beyer)

Abb. 8: Klaustor, Hallescher Stadtplan (Anfang 19. Jh.)

In: Beyer 1944

Abb. 9: Sicht auf die Fünf Türme vom früheren Ankerplatz an der Hulde (1994)

(Foto Peter Arlt)

Abb. 10: Saale in Halle, früherer Ankerplatz an der Hulde (1994)

(Foto Peter Arlt)

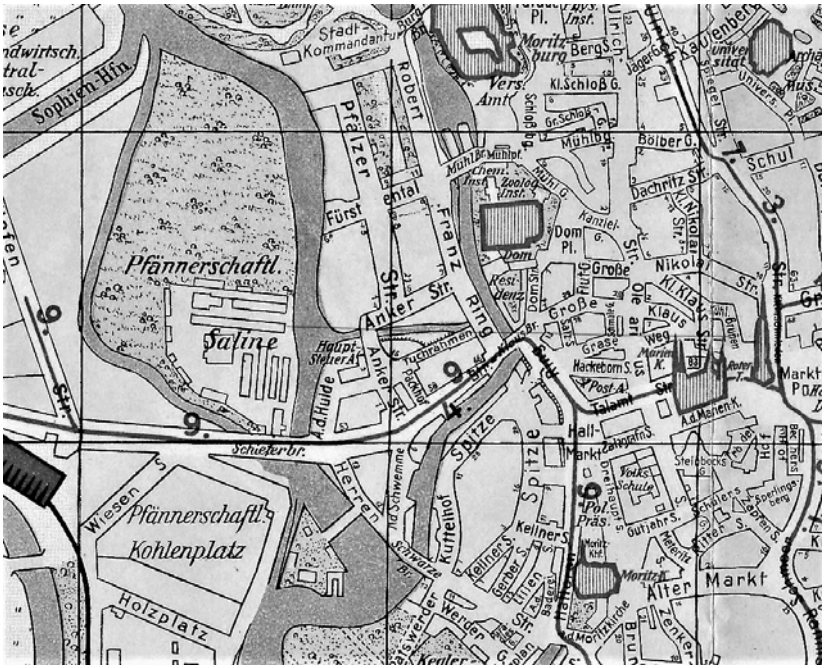


Abb. 11: Stadtplan Halle a. S. (ca. 1950)

Verlag Conrad Hirte&Sohn, Halle a. S. (Archiv Peter Arlt)

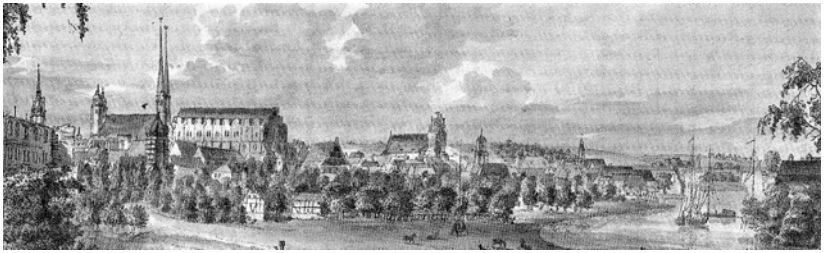


Abb. 12: Seconde Vue de Halle, altkolorierter Umrisskupferstich

Abb. in: Müller-Bahlke/Zaunstöck 2009, S. 57 (Reproduktion Antje Langer)

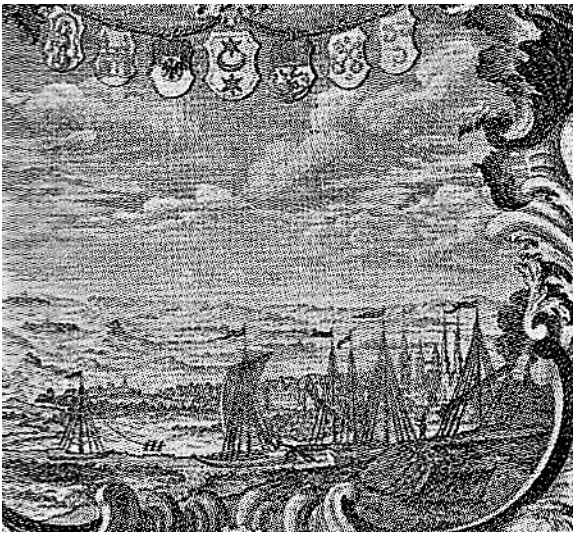


Abb. 13: Frontispiz aus Johann Christoph von Dreyhaupt, Pagus Neletici et Nudzici

In: Müller-Bahlke/Zaunstöck 2009, S. 45 (Reproduktion Antje Langer)

Abb. 14: Halle-Briefmarke von Joachim Rieß, Chemnitz (1990)

Nach einem Kupferstich von 1730, vgl. Müller-Bahlke/Zaunstöck 2009, S. 12/13

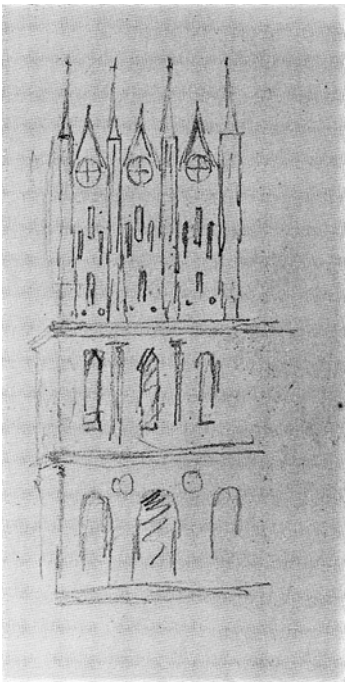


Abb. 15: Caspar David Friedrich, Teilstudie des Stralsunder Rathauses (1815)

(Hinz 644), in: Hoffstätter 1978, S. 607

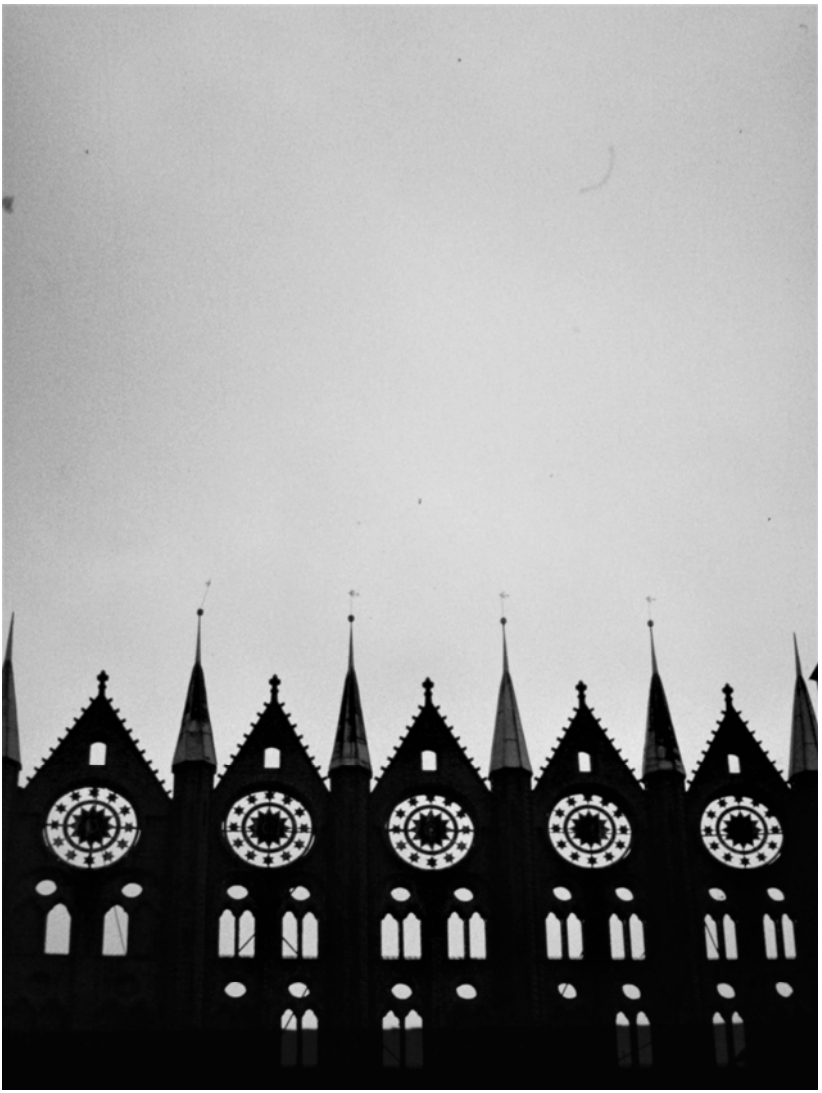


Abb. 16: Teilfassade des Stralsunder Rathauses
(Foto Peter Arlt)

Zwei Frauen auf einem Altan. Um 1820

Abb. 17: Caspar David Friedrich, Zwei Frauen auf einem Altan (vor 1820)
Feder und Pinsel (Hinz 782). In: Hinz 1974, S.42

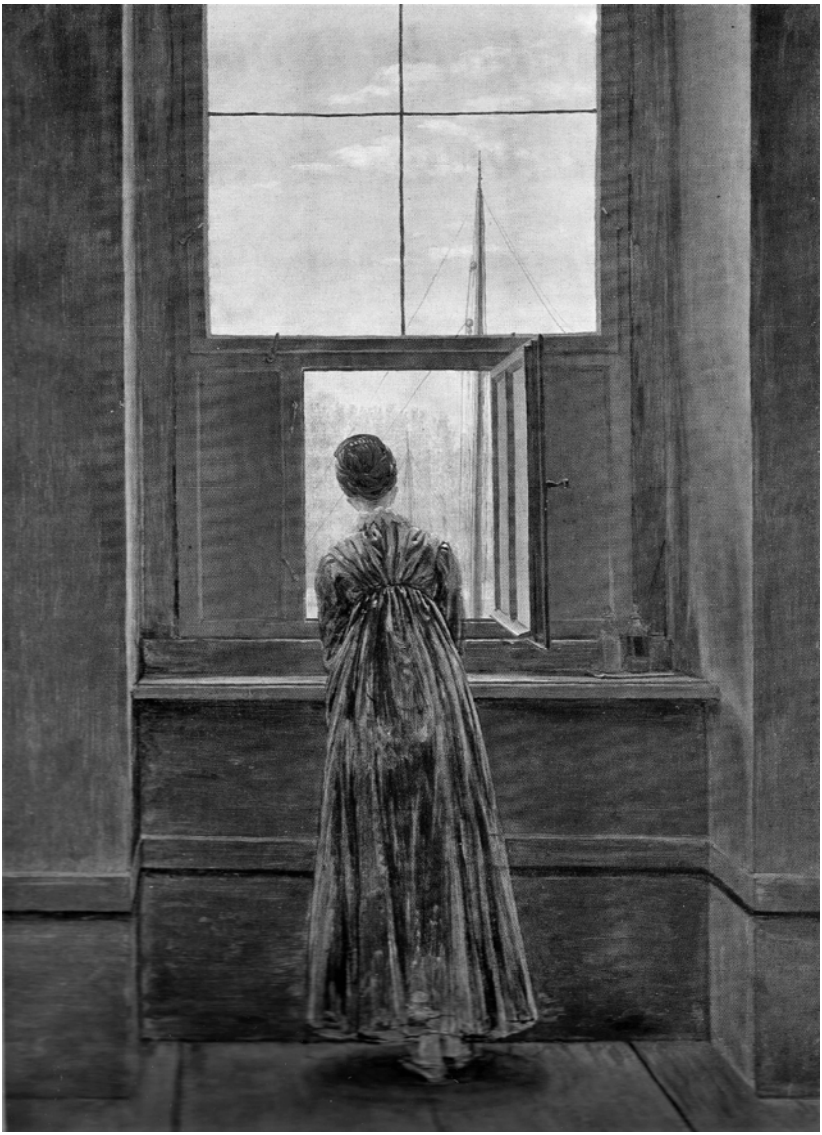


Abb. 18: Caspar David Friedrich, Frau am Fenster (1822)

Öl auf Leinwand, 44 x 37 cm, Berlin, Nationalgal. der Staatl. Museen Preuß. Kulturbes., Inv. Nr. AI 918, NG 906. In: Geismeier 1973, Abb. 68

Abb. 19: A. Henry pinx. (wohl August Heinrich) und Albert Henry Payne sc., Dresden (ca. 1845/46)

Stahlstich, 108 x 167 mm (Bildmaß), 204 x 270 mm (Blattmaß), aus dem Mappenwerk „Payne's Universum und Buch der Kunst" des Verlages London, Brain & Payne" (Archiv Peter Arlt)

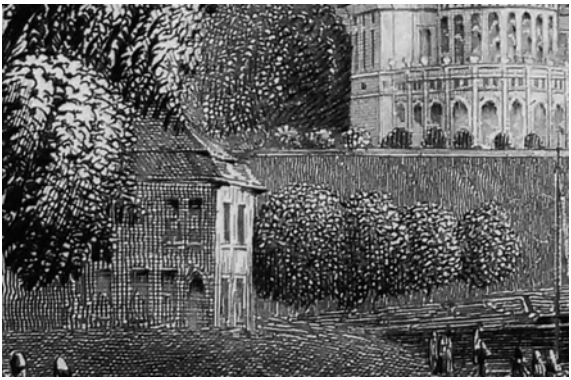


Abb. 20: Haus An der Elbe 27 (Bildausschnitt von Abb. 19)

(Archiv Peter Arlt)

Abb. 21: Caspar David Friedrich, Zwei Männer in Betrachtung des Mondes (1819/20)

Öl/Leinwand, 35 x 44 cm, Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Gemäldegal. Inv. Nr. 2194. In: Geismeier 1973, Abb. 49

Abb. 22: Caspar David Friedrich, Frau in der Morgensonne (Frau vor der untergehenden Sonne; um 1818)

Öl/Leinwand, 22 x 30 cm, Essen, Museum Folkwang, Inv. Nr. G 45. In: Hofmann 1974, S. 222f. und Hoch 1987, S. 97 (Farbabb.)

Abb. 23: Johannis Mellinger (um 1538–1603), Halle (vom Westen)

Kolorierter Stich, 17 x 50 cm, Det., Kunstpostkarte, 1478, VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag, Leipzig (Archiv Peter Arlt)

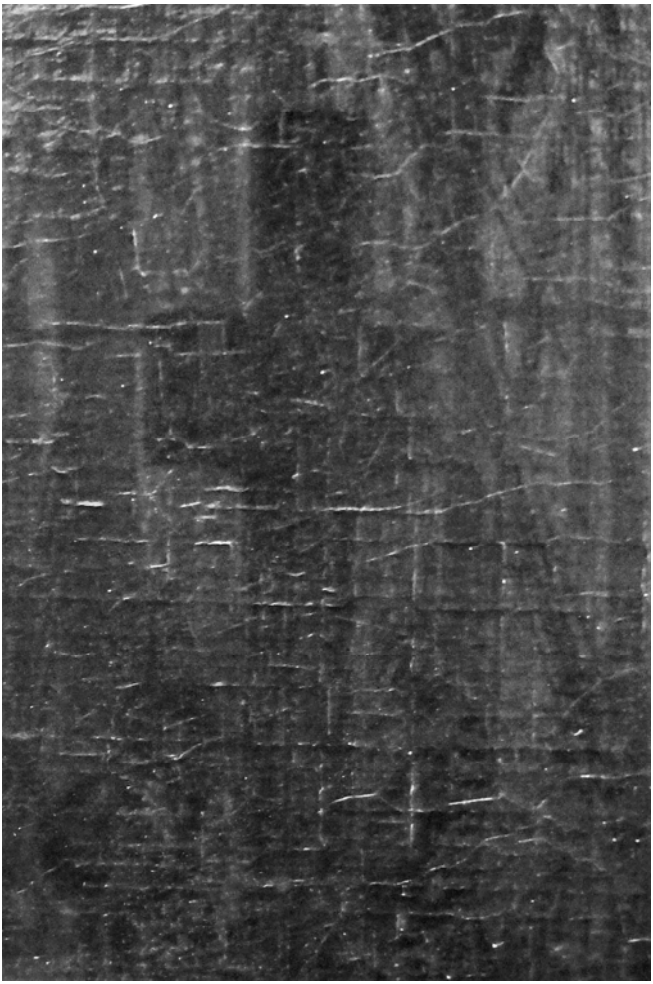


Abb. 24: Caspar David Friedrich, Die Schwestern auf dem Söller am Hafen
Siehe Abb. 1, Det. Kreuz

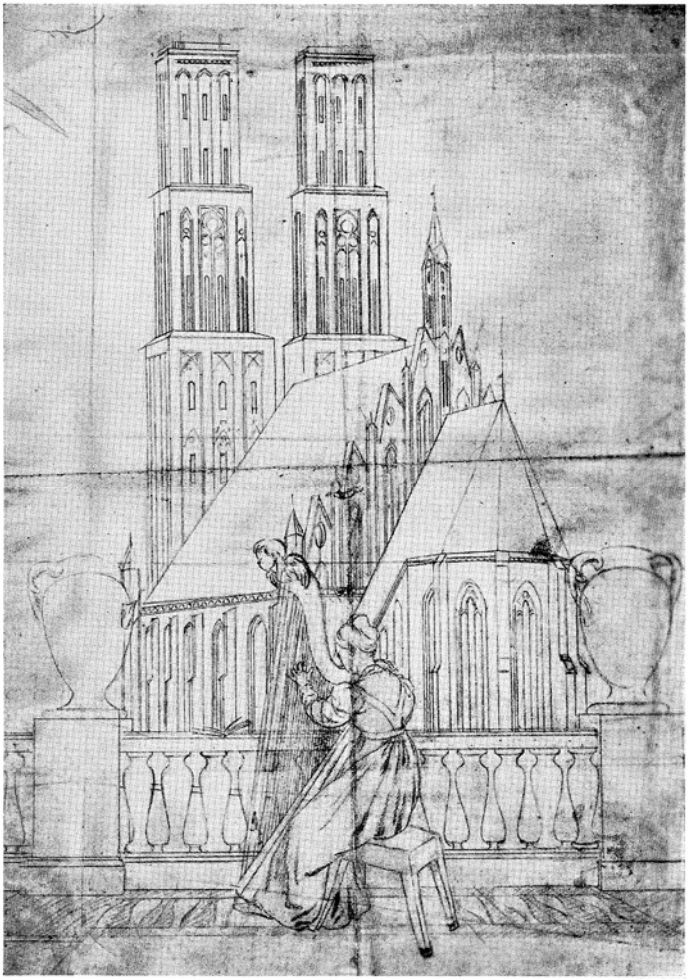


Abb. 25: Caspar David Friedrich, Die Harfenspielerin (um 1830)

Bleistift und Kreide, 720 x 510 mm (Hinz 797), in: Hoffstätter 1978, S. 700 und Börsch-Supan 2017

Abb. 26: Karl Friedrich Schinkel, Mittelalterliche Stadt am Wasser (um 1813)

Öl/Leinwand, 94 x 127 cm, München, Neue Pinakothek. In: Pundt 1981, Abb. 48

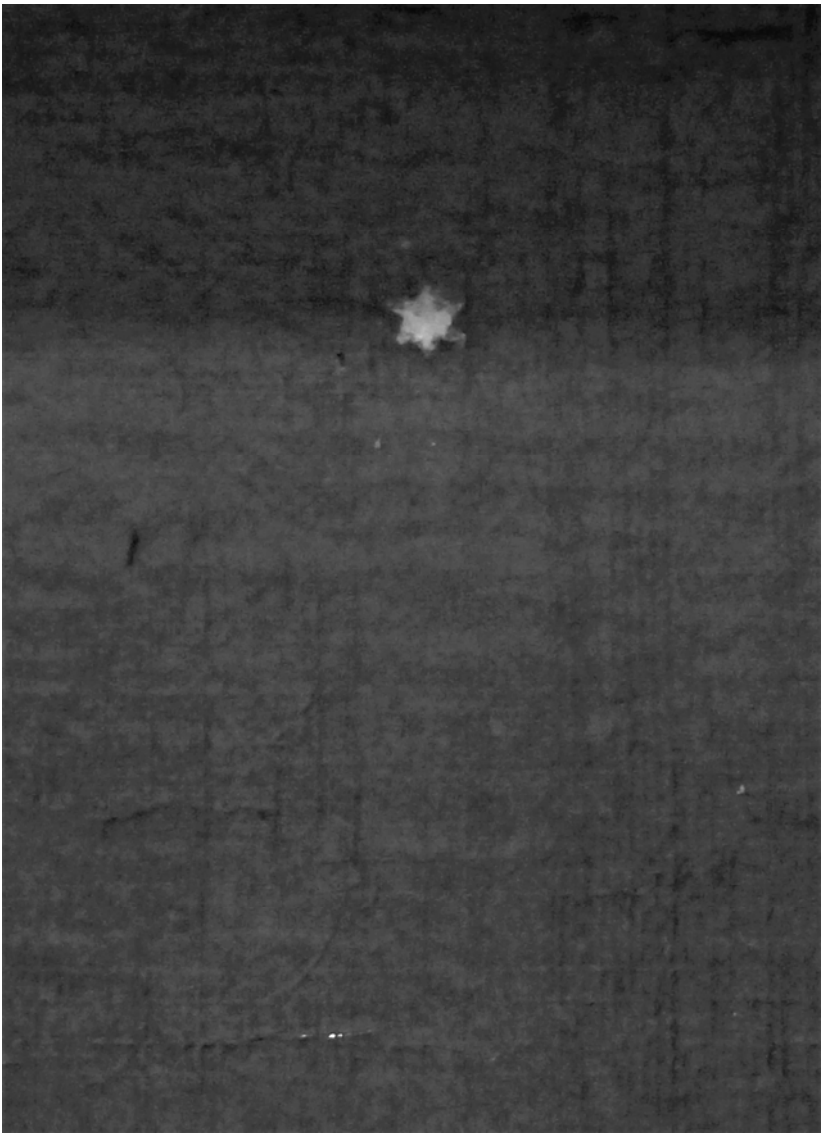


Abb. 27: Caspar David Friedrich, Die Schwestern auf dem Söller am Hafen
Siehe Abb. 1, Det. Marienstern (Reproduktion Peter Arlt)

Abb. 28: Wappen der Stadt Halle
https://de.wikipedia.org/wiki/Halle_%28Saale%29

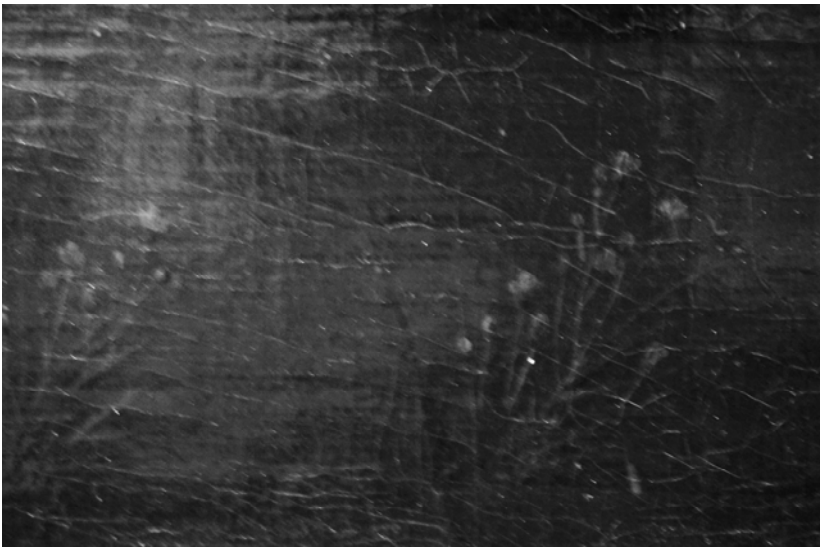


Abb. 29: Caspar David Friedrich, Die Schwestern auf dem Söller am Hafen
Siehe Abb. 1, Det. Weiße Licht- oder Nachtnelken (Reproduktion Peter Arlt)

Abb. 30: Unbekannter Künstler, Zimmer im Englischen Cottage, Alexandria Park in Peterhof bei St. Petersburg (ca. 1840)

Aquarell, Neue Eremitage, Sankt Petersburg, in: Rewald (1991), S. 28

Abb. 31: Caspar David Friedrich, Auf dem Segler (1818/19)

Öl/Leinwand, 71 x 56 cm, Neue Eremitage, Sankt Petersburg, Inv. Nr. 9773. In: Rewald (1991), S. 57

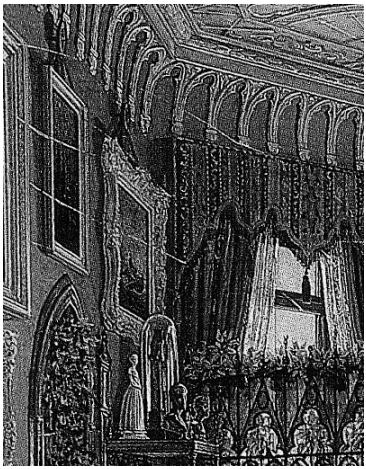


Abb. 32: Unbekannter Künstler, Zimmer im Englischen Cottage

Bildausschnitt von Abb. 30 mit Bild CDF, Die Schwestern... siehe Abb. 1