

Martin Kirves

# **Der Mönch am Meer**

## **oder Caspar David Friedrichs Geheimnis**

**Erschienen 2020 auf ART-Dok**

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-69374

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/6937>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00006937>

---

*Der Mönch am Meer*  
oder Caspar David Friedrichs Geheimnis



Abb. 1 Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, 1810

## I. Fragiler Mittelpunkt

Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* gilt als Ikone der Romantik (Abb. 1). Nicht allein unser heutiger Blick aus der historischen Überschau nimmt dies so wahr. Bereits zeitgenössisch hat das Bild, wie kein anderes Gemälde, den Sehnerv der Zeit getroffen. Die zahlreichen, anlässlich von Atelierbesuchen entstandenen Berichte zeugen von dem Eindruck, den das Bild bereits während seines Entstehens bewirkt hat.<sup>1</sup> Und anlässlich seiner öffentlichen Präsentation im Rahmen der Berliner Akademieausstellung von 1810 zählten Achim von Arnim, Clemens Brentano und Heinrich von Kleist zu den begeisterten Betrachtern. Auch der kunstsinnige 15jährige Kronprinz, der als Friedrich Wilhelm IV. später ‚Romantiker auf dem Thron‘ genannt werden sollte, war derart gefesselt, dass er seinen Vater zum Ankauf bewegte.<sup>2</sup>

Worin aber gründet die fortwährende Attraktionskraft des Bildes? Inwiefern verdichtet es die romantische Perspektive zur Ikone, die über die historische Distanz hinweg auch den heutigen

---

<sup>1</sup>Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, S. 303.

<sup>2</sup> Börsch-Supan / Jähnig, *Caspar David Friedrich*, S. 302.

Blick unmittelbar bewegt, während etwa Gemälde der ebenfalls der Romantik zugerechneten *Nazarener* vor allem als historische Zeugnisse angesehen werden?

Beginnen wir mit der Betrachtung des Bildes und lassen uns auf seine Wirkung ein. Was wir sehen, ist nicht viel: den Strand mit dem Mönch, das Meer und den Himmel. Das Bild ist in drei Zonen aufgeteilt. Diese bilden aber keine für sich bestehenden Bereiche, sondern sind von Friedrich in ein kaum zu steigerndes formales Spannungsverhältnis gesetzt, das sich unmittelbar inhaltlich auswirkt.

Der Mönch steht an der Spitze einer dünenartigen, sich keilförmig in die Tiefe schiebenden Strandlandschaft. Der weiße Sand hebt sich vom dunklen Wasser des Meeres auf eine beinahe zum Schwarz-Weiß-Kontrast gesteigerten Weise ab. Friedrich stellt den Mönch vor das nahezu schwarze Dunkel und damit an das Ende der Welt. *Finis terrae* ohne *plus ultra* – das Ende des Landes ohne ein Ufer jenseits der Dunkelheit. Und die Dunkelheit ist progressiv. Die Wolken ziehen sich zu einer dunklen Wand zusammen, die der Dunkelheit des Meeres entspricht, so dass sich die Konturlinie zwischen den beiden Bereichen aufzulösen beginnt: eine apokalyptische Vermählung zwischen Himmel und Erde, die auch das letzte Stück Land, auf dem der Mönch steht, und damit diesen selbst vereinnahmt wird. Seine ebenfalls dunkle Gestalt ragt schon jetzt ins Dunkel hinein, wo der helle Kopf ein nichtiger Partikel ist und – wie die Schaumkronen – vergehen wird. Der Mönch ist, wie Heinrich von Kleist es formuliert, „der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis.“<sup>3</sup> Ein Mittelpunkt allerdings, der selbst der Auflösung anheimgegeben ist und von dem auch auf der Welt nichts hinterbleibt, da in ihr – wie das Bild vor Augen führt – nichts Bestand hat. „Tief zwar sind deine Fußstapfen am öden sandigen Strandte“, bemerkt Friedrich zu seinem eigenen Bild, „doch ein leiser Wind weht darüber hin, und deine Spuhr wird nicht mehr gesehen: Thörigter Mensch voll eitlen Dünkel!“<sup>4</sup> Der *Mönch am Meer* ist ein Vanitas-Bild, das die eigene Endlichkeit als Bilderfahrung vor Augen stellt.

---

<sup>3</sup> *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Caspar David Friedrichs Gemälde „Der Mönch am Meer“ betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist*, Ausst.-Kat. Kleist-Museums Frankfurt (Oder), hg. v. Lothar Jordan u. Hartwig Schultz, Frankfurt (Oder) 2004, S. 43. Der Katalog bietet einen synoptischen Druck des von Clemens Brentano und Achim von Arnim gemeinsam verfassten Textes mit Heinrich von Kleists überarbeiteter Fassung.

<sup>4</sup> *Caspar David Friedrich, Die Briefe*, hg. v. Hermann Zschoche, Hamburg 2005. S. 64.



Abb. 2 Caspar David Friedrich, *Der Mönchs am Meer*, Unterzeichnung

## II. Zeichenlose Zeichenhaftigkeit

Ursprünglich hatte Friedrich auf dem Meer drei vom Sturm niedergedrückte Segelschiffe gezeigt, die zu kentern drohten (Abb. 2).<sup>5</sup> Ein Motiv, das auf dem *Eismeer*-Bild aufgegriffen wird (Abb. 3). Hier ist die Welt zu Eis erstarrt und das Schiff tatsächlich gekentert. Die Masten sind zerborsten und vom Schiffskörper abgelöst. Wie der Rumpf gehören sie nun zur grell erleuchteten bizarren Skulptur des Todes. Bereits ein Jahr zuvor hatte Friedrich ein ganz ähnliches Eismeer-Bild geschaffen, das bereits seit dem 19. Jahrhunderts verschollen ist. Dort trug das Schiff den lesbaren Namen ‚Hoffnung‘.<sup>6</sup> Eine Hoffnung allerdings, die untergegangen ist.

Dass das Schiff auf dem Vorgängerbild ‚Hoffnung‘ heißt, nun aber namenlos bleibt, ist kein nebensächliches Detail, sondern für das Verständnis von Caspar David Friedrichs Kunst wesentlich. Was also hat es mit der Tilgung des Namens auf sich?

---

<sup>5</sup> *Der Mönch ist zurück. Die Restaurierung von Caspar David Friedrichs Mönch am Meer und Abtei im Eichwald*, Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie Berlin, hg. v. Kristina Mösl u. Philipp Demandt, Berlin 2016, S. 3.

<sup>6</sup> Börsch-Supan / Jähnig, *Caspar David Friedrich*, S. 376–377 (Kat. 295).



Abb. 3 Caspar David Friedrich, *Das Eismeer*, 1824

In der traditionellen Kunst weisen bestimmte Motive eine konventionelle Bedeutung auf. Die Kunstgeschichte hat dafür den Begriff *Ikonografie* geprägt. Friedrich bedient sich der ikonografischen Bedeutung des Schiffes. Traditionellerweise steht es für das von den Wellen des Schicksals umhergetriebene fragile menschliche Dasein ein, zugleich aber auch für die Hoffnung, in den Hafen Gottes zu gelangen. Wenn es aber ohnehin Hoffnung bedeutet, warum hat Friedrich das Schiff dann so benannt? Sicherlich war die ikonografisch verbürgte Bedeutung bereits zu Friedrichs Zeiten nicht mehr allen Betrachtern geläufig. Der eigentliche Grund ist aber darin zu suchen, dass der Gattungshierarchie noch volle Gültigkeit zukam – ein Kanon, der sich im 17. Jahrhundert im Rahmen der Französischen Akademie endgültig verfestigt hatte. Grob gesprochen folgte die hierarchische Einteilung der Gattungen vom Belebten zum Unbelebten. Ganz oben stand die Historienmalerei, gefolgt vom Porträt. Darunter kam das Genre und erst an vierter Stelle die Landschaftsmalerei, unter der nur noch das Stilleben rangierte. Während das Stilleben stets eine ikonografische Dimension aufwies, nach seiner Blüte im 17. Jahrhundert aber an Relevanz verlor, war es vor allem die Landschaftsmalerei, die sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts zusehends von einer ikonografischen Rückbindung

losgelöst hatte. Es gab zwar nach wie vor Kategorien wie die *heroische* oder *pastorale Landschaft*, damit war aber einzig ein Bedeutungsrahmen festgelegt, während die einzelnen Bildgegenstände auf keine ihnen eigene Symbolik verpflichtet waren. Auch entstanden die ersten Landschaftsporträts, auf Skizzen der Natur basierende Darstellungen, die um der Landschaft selbst willen angefertigt wurden.<sup>7</sup>

In ein Genre also, das sich anschickte, die ikonografische Dimension gänzlich abzulegen, hatte Friedrich einen den Bildsinn wesentlich bestimmenden ikonografischen Gehalt reimportiert. Er benannte das Schiff folglich ‚*Hoffnung*‘, um es überhaupt als symbolischen Bedeutungsträger zu markieren. Die Benennung perspektiviert das Bild augenblicklich eindeutig: Es handelt sich nicht um die Darstellung einer gescheiterten Polarexpedition, sondern um eine Allegorie der menschlichen Existenz.

Warum hat Friedrich dann aber bei der erhaltenen Version des Eismees auf die Benennung verzichtet? Die Beantwortung dieser Frage führt uns zum Wesentlichen seiner Kunst. Er ließ das Schiff ohne Namen, weil sich der durch die Benennung vermittelte Gehalt nicht zeichenhaft, sondern als Bilderfahrung mitteilen soll. Lässt der Betrachter das Bild auf sich wirken, wird ihm klar, dass hier – wie beim *Mönch am Meer* – nicht ein Ausschnitt der Welt gezeigt, sondern die Welt als solche gemeint ist. Sie ist nichts als eine Eiswüste und das Schiff – ein letztes Lebenszeichen – untergegangen. Die zusammengeschobenen schroffen Eisplatten mit ihren schneidend scharfen Kanten und spitzen Enden veranschaulichen die gewaltige Macht der lebensfeindlichen Kräfte und bilden zusammen mit den Teilen des Wracks ein Monument der gescheiterten Hoffnung.

Auch wenn sich das Bild hierin nicht erschöpft, so halten wir doch inne, um den für unseren Zusammenhang wesentlichen Punkt nochmals zu verdeutlichen: Wäre der Bildgehalt bereits durch die Benennung des Schiffes als ‚*Hoffnung*‘ plakativ vorgegeben, wäre alles im Bild von vorneherein auf diese Vorgabe bezogen. Es wäre für den Bestand des bereits begrifflich artikulierten Bildgehalts nebensächlich, inwieweit er durch die Bildbetrachtung selbst eingeholt werden würde. Und wenn dies geschieht, kann die Betrachtung einzig das bestätigen, was bereits begrifflich vorgegeben ist. Ohne eine solche zeichenhafte Vorgabe hingegen, muss der Bildgehalt bei jeder Betrachtung immer wieder neu als Bilderfahrung erschlossen werden.

In dieser Erfahrung wird der Bildgehalt im Modus der Bildbetrachtung *erlebt*. Und das Erlebnis des Bildgehalts ist etwas gänzlich anderes als seine bloße Mitteilung durch eine zeichenhafte Artikulation. Es kommt dem Unterschied gleich, tatsächlich verliebt zu sein oder bloß zu wissen, dass dies eine menschliche Befindlichkeit ist, die man vielleicht selbst schon einmal

---

<sup>7</sup> Vgl. dazu Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006, S. 230–250.

verspürt hat. Das Bild-Erlebnis ist jedoch nicht als ein Ereignis zu verstehen, das einem widerfährt und über das erst im Nachhinein reflektiert wird, es vollzieht sich als reflexive Bildbetrachtung. Das Bild-Erlebnis ist der Vollzugsmodus der auf den Bildsinn bezogenen erkenntnisorientierten Bildreflexion.

Wenngleich die Darlegung dieser Zusammenhänge eine ganz eigene Abhandlung erforderte, dürfte deutlich geworden sein, dass Friedrichs künstlerisches Schaffen darauf zielt, das Bild als einen solchen epistemischen Erfahrungsraum zu revitalisieren, um dadurch die existenzielle Relevanz des Bildgehaltes für das Leben eines jeden einzelnen Betrachters erlebbar zu machen.

### III. Entleerung

Fungiert auch das namenlose Schiff im *Eismeer* letztlich ebenfalls als ein Zeichen, das allerdings erst seitens des Betrachters mit seiner Bedeutung aufgeladen wird, so ist Friedrich beim *Mönch am Meer* weit konsequenter vorgegangen. Er tilgt die bereits ausgeführten Segelschiffe, die nach der jüngsten Restaurierung wieder schwach sichtbar geworden sind. Durch diese Entleerung gibt keinen zeichenhaften Gegenstand, auf den hin sich der Bildgehalt fokussieren ließe. Einzig der Mönch steht in der Einsamkeit da, der angesichts der Vergänglichkeit über den Sinn als solchen sinniert. Auch ihm bietet sich kein Anhaltspunkt, einzig ein uferloses Nichts. Um ihn herum das gewaltige Tosen des Meeres und das Lachen der Möwen, die die „Einsamkeit noch einsamer und grausiger“ machen, wie es die Atelierbesucherin Helene von Kügelgen beschreibt.<sup>8</sup> Dem Mönch wird kein Zeichen gegeben und dem Betrachter einzig der der Zeichenlosigkeit ausgesetzte Mönch. Alles wird in die Sinnlosigkeit des Nichts getaucht. Der Sinn als solcher diffundiert und mit ihm die Bedeutung der Zeichen.

„[Da] das Bild“, hören wir Kleist, „[...] in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären.“<sup>9</sup> Die Szenerie scheint sich endlos fortzusetzen, wodurch sie zur Welt als solcher anwächst. Dabei ist der Mönch so weit ins Bild gerückt, dass er ganz in der Szenerie aufgeht und beim Betrachter der Eindruck entsteht, alles zugleich zu sehen. In dieses Alles-zugleich-Sehen geht die für die Welt als Ganze einstehende leere Endlosigkeit mit ein. Der Betrachter sieht Alles und zugleich Nichts. Und er wird vom Bild in diesem intensiven

---

<sup>8</sup> Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, München 1973, S. 82.

<sup>9</sup> Kleist-Museum, *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, S. 44.

Seherlebnis gehalten. Auch dies ist ein Grund für die Tilgung der Segelschiffe. Nichts reizt zur nahsichtigen Betrachtung und beim Herantreten stellt sich der Effekt ein, immer weniger zu erkennen.

Lässt man sich auf das vom Bild dargebotene Seherlebnis ein, entfaltet das Gemälde gerade durch seine Entleerung eine über sich selbst hinauswachsende Monumentalwirkung. Anlässlich einer Ausstellungskritik schreibt Friedrich über ein anderes Werk: „Groß ist dies Bild, und dennoch wünscht man es immer noch größer, denn die Erhabenheit in der Auffassung des Gegenstandes ist groß empfunden und fordert immer noch größere Ausdehnung im Raume. Es ist daher immer ein Lob, wenn man ein Bild größer wünscht.“<sup>10</sup>

Im Fall des *Mönchs* ist das Über-sich-selbst-Hinauswachsen des Bildes eine intensiviertere Erfahrung des über Alles hinauswachsenden Nichts, die – rein erlebt – eine existenzielle Erschütterung bewirkt.

### **III. Ahndungen**

Das Erlebnis, mit der Sinnlosigkeit konfrontiert zu sein, wird durch die Gestalt des Mönchs initiiert und ist auf diesen fokussiert. Der Mönch ist Identifikations-, zugleich aber auch Repoussoirfigur. Wir betrachten die Szenerie in ihn hineinversetzt, sehen, was er sieht, und doch bleiben uns seine Gedanken letztlich verschlossen, auch wenn der Inhalt seines Sinnierens von der Szenerie vorgegeben wird.

Hat er etwas erkannt, was uns verborgen bleibt?

Auf Friedrichs Gemälde *Frau vor der untergehenden Sonne* (Abb. 4) hat die Rückenfigur eben diesen Erkenntnisvorsprung. Für den Betrachter beinahe zur Silhouette geworden, wird sie von vorn in gleißendes Licht getaucht, das sie mit erhobenen Händen in einer Andachtshaltung empfängt. Sie wird des Quells dieses heiligen Lichtes gewahr, während dem Betrachter sein Ursprung gerade durch die Rückenfigur verborgen bleibt. Die Dargestellte ist eine Vermittlerfigur, die das, was sie empfängt, aber nicht als solches weitergibt. Im Gegensatz zum Betrachter ist sie vom Licht erfüllt, während dieser hinter ihr in der Dunkelheit verbleibt. Und dennoch hat er Anteil am Ursprung des Lichtes. Er *ahnt* die Quelle, die sie verstellt. Caspar David Friedrich spricht in diesem Zusammenhang von ‚Ahndung‘.<sup>11</sup> Ein Begriff, den er von

---

<sup>10</sup> Sigrid Hinz (Hg.), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Berlin 1974, S. 96.

<sup>11</sup> Zschoche, *Die Briefe*, S. 64.

Friedrich Schleiermacher entlehnt, mit dem er in persönlichem Austausch stand.<sup>12</sup> Die durch das religiöse Leben eröffnet *Ahndung* ist, so Schleiermacher, das der lebendigen Anschauung Vorausgehende.<sup>13</sup>



Abb. 4 Caspar David Friedrich, *Frau vor der untergehenden Sonne*, 1818

Als ein solcher Vorschein der noch nicht geschauten Wahrheit, ist die *Ahndung* fragil und transitorisch, ganz so wie der gezeigte Sonnenuntergang. In der *Ahndung* wird das opake Dunkel durchscheinend und die Wahrnehmung in ein geistiges Sehen überführt. Damit eignet der *Ahndung* eine visionäre Qualität, wobei aber nicht die dem irdischen Blick verborgene Wahrheit als solche geschaut wird, sondern neue Bilder, die den Vorschein auf ihre je eigene Art hervorbringen und modifizieren. Auch die Frau auf dem Bild schaut eben nicht die Wahrheit als solche, sondern ist von ihrem Vorschein erfüllt, der nur einen Augenblick dauert,

---

<sup>12</sup> Karl-Ludwig Hoch (Hg.), *Caspar David Friedrich. Unbekannte Dokumente seines Lebens*, Dresden 1985, S. 42–47 u. 76–83. Zum Verhältnis der Beiden siehe auch: Werner Busch, „Caspar David Friedrich und Friedrich Schleiermacher“, in: *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, hg. v. Gert Mattenklott, Hamburg 2004, S. 255–267.

<sup>13</sup> Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion*, Hamburg, S. 153–154.

obwohl er bildlich ein ewig wählender sakraler Moment ist. Wir als Betrachter, können hier einzig eine *Ahndung* der *Ahndung* erhaschen. Im Gegenzug war es Friedrich dadurch aber möglich, den Quell des Lichtes ins Bild zu holen, ohne dass dieser als bloß diesseitige Sonne erscheint.



Abb. 5 Caspar David Friedrich, *Tetschener Altar*, 1808

Auf dem *Tetschener Altar* (Abb. 5) wird der Quell des Lichtes von der Gebirgsformation so verstellt, dass das Licht aus dem Bildjenseits heraus in einer trinitarischen Bündelung das Corpus Christi zum Aufleuchten bringt.<sup>14</sup> Auf diese Weise wird die transzendente Qualität des Lichtes gesichert. Ist der Gekreuzigte dem Betrachter entrückt, ist ihm die weibliche Rückenfigur unmittelbar zugeordnet und zudem der Quell des Lichtes ins Bild geholt. Dadurch wird die Partizipation am Licht intensiviert, allerdings zugleich zu einer *Ahndung* zweiter Ordnung. In diesem Sinne ruft das Bild dazu auf, die *Ahndung* nicht nur nachzuempfinden, sondern

selbst zu suchen. Stets sind Friedrichs Bilder auch Reflexionen auf die Grenzen der Kunst. Er initiiert keine Kunstreligion, sondern eine neuartige religiöse Kunst, deren Kern die *Ahndung* ist. „[...] heilig [sollst du] achten“, schreibt Friedrich, „jede fromme Ahndung, denn sie ist Kunst in uns! In begeisterter Stunde wird sie zur anschaulichen Form; und diese Form ist dein Bild.“<sup>15</sup> Die *Ahndung* selbst ist Kunst. Eine göttliche Kunst in uns, aus der Friedrich seine künstlerische Inspiration bezieht, um Bilder schaffen, die ihrerseits *Ahndungen* hervorrufen. Seinen Schaffensprozess beschreibt Friedrich wie folgt: „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehst dein Bild. Dann förder zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere von außen nach innen.“<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Zur religiösen Lichtmetaphorik des *Tetschener Altars* siehe: Gerhard Eimer, *Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich*, Frankfurt a. M., S. 135–138.

<sup>15</sup> Hinz, *Briefe und Bekenntnisse*, S. 83

<sup>16</sup> Caspar David Friedrich, „Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden



Abb. 6 / 7 Georg Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich in seinem Atelier*, Hamburg, 1811 und Berlin, um 1812

#### IV. Das geschlossene Fenster

Vor dem Hintergrund der produktionsästhetischen Darlegung Friedrichs ist es aufschlussreich, die beiden Versionen seines Ateliers aus der Hand Georg Friedrich Kerstings zu betrachten (Abb. 6 und 7).<sup>17</sup>

Auf beiden Bildern ist das Atelier ein äußerst karger Raum, der einzig die zum Malen notwendigen Utensilien enthält. Es sind keine Modelle oder Skizzen vorhanden, nichts Bildliches, außer die Leinwand selbst. In diesem asketischen, einer Mönchszelle vergleichbaren Zimmer sitzt Friedrich auf der früheren Hamburger Version vor dem entstehenden Gemälde und überführt das vom geistigen Auge Geahnte auf die Leinwand. Dabei wird Friedrichs Kopf von dem durch das Fenster hereinfallenden Licht hell erleuchtet. Um den Ursprung seiner Bilder programmatisch als inspiriertes geistiges Sehen zu veranschaulichen, ist auf der späteren

---

von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern“, in: *Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen*, Band 1, hg. v. Gerhard Eimer u. Günther Rat (= Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, XVI), Frankfurt a. M. 1999, S. 35.

<sup>17</sup> Vgl. dazu: Werner Schnell, *Georg Friedrich Kersting (1785 - 1847). Das zeichnerische und malerische Werk mit Œuvrekatalog*, Berlin 1994, S. 19–35.



Abb. 8 Georg Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich in seinem Atelier* (Mannheim), 1819

Mannheimer Version desselben Bildes (Abb. 8) die Leinwand noch leer. Friedrichs leicht verklärter und doch intensiv konzentrierter Blick projiziert die *Ahndung* auf die Malfläche. Im Vergleich zur Hamburger Version zeichnet sich hinter dem Fenster kein helllichter Tag ab, sondern ein Morgen- oder Abendhimmel, eben jener transitorische für die *Ahnung* einstehende Moment.

Das Fenster steht in Analogie zum Bild, was auf der Berliner Version hervorgehoben ist, indem die Leinwand in den Fensterausschnitt hineinragt. Auf der programmatisch zugespitzten Mannheimer Variante ist das Fenster des Hamburger Bildes bildparallel ausgerichtet worden, was den Bildcharakter des Fensters noch

weit mehr forciert. Es wirkt wie ein aus sich selbst heraus leuchtendes Bild, auf welches das Raumgefüge bezogen ist. Die dunklen Linien der Dielenzwischenräume laufen ebenso wie die Parallelen von Leinwand und Staffelei auf das Fenster zu, so dass der Betrachter beim Blick auf die leere Leinwand immer wieder auf das Fenster verwiesen wird. Das Fenster ist folglich nicht einfach eine für Friedrichs Arbeit notwendige Lichtquelle, ihm kommt eine kunsttheoretische Bedeutung zu. Es bezieht sich auf das berühmte Diktum Leon Battista Albertis, dass das Bild ein „fenestra aperta“, ein geöffnetes Fenster sei.<sup>18</sup> Damit hatte Alberti einen Paradigmenwechsel formuliert. Das Goldgrundbild des Mittelalters eröffnet einen symbolischen Bildraum, der stets etwas Mittelbares hat, da er eben nicht unserer unmittelbaren Lebenswelt entspricht. Um demgegenüber die unmittelbare Lebendigkeitswirkung zu erhöhen, sollte sich die Kunst in ihrer Erscheinung nicht mehr von der Lebenswelt unterscheiden, sondern wie der Blick durch ein Fenster wirken. Dementsprechend hatte Alberti gefordert, Licht nicht durch die Verwendung von Gold, sondern durch Farbe darzustellen.<sup>19</sup> Die Mimesis der Kunst, also das Ziel ihrer schöpferischen Nachahmung, war damit nicht mehr das Heilige,

<sup>18</sup> Leon Battista Alberti, *Das Standbild - Die Malkunst - Grundlagen der Malerei*, hg. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 224/225.

<sup>19</sup> Alberti, *Malkunst*, S. 290/291.

sondern die diesseitige Erscheinungsweise. Die Unmittelbarkeitswirkung der neu ausgerichteten Kunst hatte mithin nicht allein zur Folge, dass die Darstellung des Heiligen auf seine diesseitige Erscheinungsweise festgelegt worden war, die Bildwelt also solche wurde rein diesseitig. Wenn auch Albertis Maßgabe in der nachfolgenden Kunst keineswegs rigoros befolgt worden ist, was insbesondere für die Malerei des Barock gilt, hat die Kunst dennoch einen grundsätzlichen Richtungswandel vollzogen: War das Goldgrundbild eine Darstellung vom Transzendenten her, bei dem das Diesseitige – im Rahmen der Kunst – aus der Perspektive des Jenseitigen präsentiert wurde, wird nach dem Paradigmenwechsel das Jenseitige vom Diesseitigen her erschlossen. Und in eben dieser Hinsicht bezieht sich Friedrichs Atelierfenster auf Albertis Diktum. Im Gegensatz zu Alberti ist Friedrichs Fenster geschlossen und durch die Scheiben ist nicht die Welt, sondern der Himmel zu sehen. Selbst dort, wo Friedrich ein geöffnetes Fenster zeigt, wie auf seinem Gemälde *Frau am Fenster* (Abb. 9), zeigt sich durch das Fenster nicht die diesseitige Welt. Der Ausblick wird durch eine Rückenfigur verstellt, die

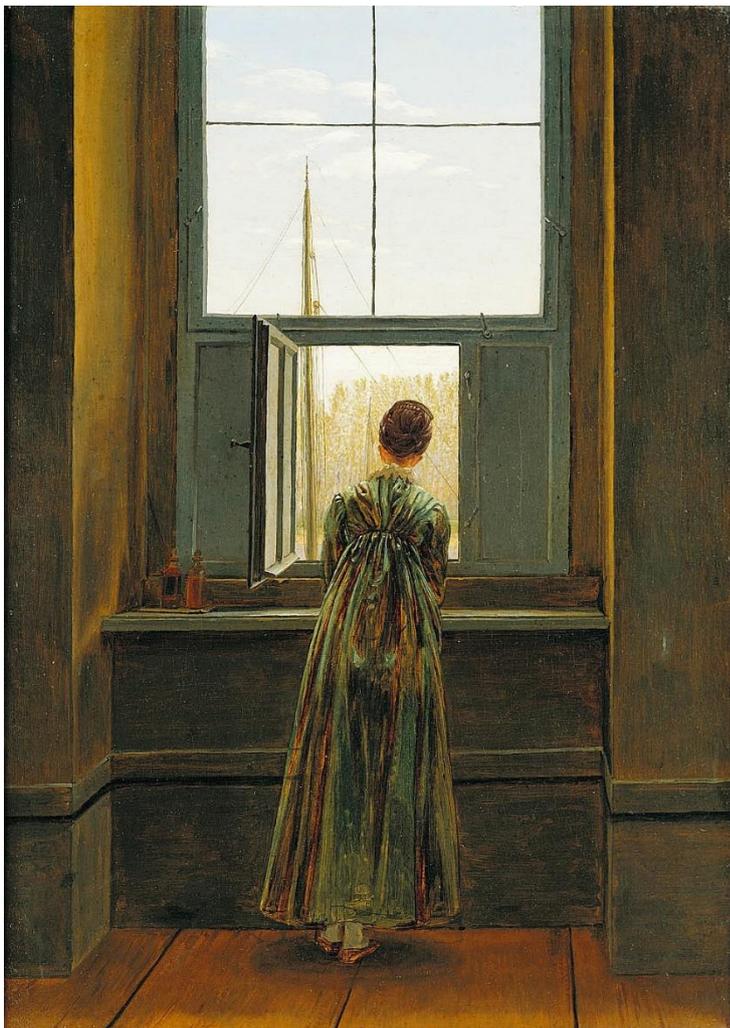


Abb. 9 Caspar David Friedrich, *Frau am Fenster*, 1822

abermals etwas sieht, was dem Betrachter verborgen bleibt. Friedrich – und dies wird in den Atelierbildern auf programmatische Weise deutlich – ging es bei seinen Landschaftsbildern keineswegs um Ausblicke ins Diesseits, sondern um das Himmlische. Dementsprechend ist der Grundstoff für das charakteristische Himmelsblau seiner Bilder auf dem Hamburger und Mannheimer Atelierbild besonders hervorgehoben. Das Farbpulver in der vom Licht durchschienenen Flasche auf dem Tisch ist der intensivste Farbton im Bild. In dieser Hervorhebung wird das Pulver zur alchemistisch-magischen Essenz seiner Kunst, dessen Blau ein naturalistisches Äquivalent zum Goldgrund darstellt.

Inspiziert vom Licht wird Friedrich zum Schöpfer seiner bildwerdenden *Ahndung*. Zeigt die Mannheimer Variante den initialen Akt, Friedrich der die Leinwand berührt wie Moses den Stein, um unter der Führung des Lichtes die tote Materie zu einem Bildwunder zu verlebendigen, hat Friedrichs Bild auf der Hamburger Version bereits Formen angenommen. Unter seiner akkurat geführten Hand entsteht in dem kargen Kunstraum ein Naturbild. Zusammen mit dem Berliner Gemälde, auf dem Friedrich zur Betrachtung zurücktritt, zeigt sich, dass die Bildschöpfung nicht einzig eine unmittelbare Übertragung des inneren Bildes auf die Leinwand ist. Vielmehr handelt es sich um einen reziproken Prozess. Das auf die Leinwand Gemalte ist etwas Sichtbargewordenes, das objektiv vor Augen steht und dadurch seinerseits das subjektive innere Bild zusehends konkretisiert. Dies kann wiederum Anlass zu Korrekturen auch grundsätzlicher Art beim ausgeführten Bild sein, wie etwa die Tilgung der Segelschiffe beim *Mönch*.<sup>20</sup> Aber erst mit der Vollendung des Werks hat auch das innere, mit dem geistigen Auge gesehene Urbild, seine Präzision erlangt und entfaltet als konkret sichtbar, objektiv vor Augen stehendes Abbild seine höchste Wirkungsintensität, die nun jedem Betrachter zugänglich ist.

Das Bild entstammt zwar Friedrichs Hand, und doch beruht es auf einer Friedrich eingegebenen Inspiration und ist durch die Mitwirkung des ihm übergeordneten Lichtes entstanden. Damit ist der malende Friedrich Darstellungen von Evangelisten vergleichbar, deren Hand durch die Verbalinspiration geführt wird, wie es beim Hl. Matthäus auf dem verschollenen Bild von Caravaggio der Fall ist (Abb. 10). Die himmlische Kraft durchwirkt Matthäus' Schreibhand und er selbst sieht mit weit geöffneten Augen auf das Geschriebene. Das Gegenstück zum inspiriert schreibenden ist der malende Evangelist Lukas, der Maria mit dem Kind porträtiert, wie es Rogier van der Weyden veranschaulicht (Abb. 11). Maria und das Christuskind sind Lukas erschienen und er hält die Erscheinung zunächst in einer Skizze fest, um sie später in ein für jeden sichtbares Bild zu überführen, womit das Bild ein neben die Schrift tretendes Medium des Heiligen ist.<sup>21</sup>

Obwohl Friedrich Landschaften zeigt, die als Ausblick in die Welt Albertis Diktum entsprechen, zielen seine Bilder, wie das geschlossene Atelierfenster metaphorisch hervorhebt, auf das Himmlische. Von dort her kommt das ihn inspirierende Licht. Daher ist das Bild auf der Berliner Version selbst ins Licht gedreht. Es wird zu einem Spiegel des himmlischen Lichtes, weshalb Friedrich nicht malend dargestellt ist, sondern wie er als Betrachter über sein

---

<sup>20</sup> Werner Busch stellt insgesamt eine vierfache Überarbeitung des Bildes fest (Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 59).

<sup>21</sup> Vgl. zur Geschichte des Sujets: Gisela Kraut, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms 1986, S. 133-142.

eigenes Bild meditiert. Es vermag auch ihm, obwohl er es selbst geschaffen hat, etwas Vorborgenes mitzuteilen und eine *Ahndung* des Himmlischen zu eröffnen.



Abb. 10 Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Der heilige Matthäus*, 1622



Abb. 11 Rogier van der Weyden, *Lukas-Madonna*, 1440

## V. Plus ultra

Hören wir nochmals Friedrichs produktionsästhetisches Schlüsselzitat: „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann förder zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere von außen nach innen.“<sup>22</sup>

Das bildlich veräußerlichte Innere soll als Bild wiederum auf das Innere anderer zurückwirken. Was die *Ahndung* zum Vorschein bringt, ist damit nichts, was einzig in einem unbestimmbaren Jenseits liegt. Das Transzendente ist zugleich das Innerste und Eigenste, weshalb Friedrichs Bilder so treffend als Seelenlandschaften bezeichnet werden.

Aber gilt nicht der *Mönch am Meer* als Friedrichs Seelenlandschaft par excellence und wird nicht all das zur *Ahndung* Gesagte gerade vom *Mönch am Meer* mit seiner Darstellung der Nichtigkeit jeglichen Sinns widerlegt?

---

<sup>22</sup> Eimer / Rat, *Äußerungen*, S. 35.

Nehmen wir noch einmal Abstand und fragen danach, was den Mönch überhaupt an diesen unwirtlichen Ort geführt hat, an dem die Welt endet. Es ist, abermals mit Schleiermacher gesprochen, eine unstillbare „Sehnsucht nach dem Unendlichen“ – nach dem, was über die irdische Endlichkeit hinausgeht.<sup>23</sup> Diese Sehnsucht ist kein Gefühl, das uns bisweilen ereilen oder auch ganz ausbleibt kann. Es gehört genuin zur Grunddisposition des Menschen. Als Geschöpf hat sich der Mensch nicht selbst hervorgebracht, sondern ist vom Schöpfer geschaffen worden. Folglich ist das Geschöpf in seinem Sein existenziell auf den Schöpfer bezogen, weshalb seiner Seele eine unauslöschliche Sehnsucht nach dem Schöpfer eingeschrieben ist. Ein eingeborener metaphysischer Trieb zum Transzendenten, der sich, um abermals mit Schleiermacher zu sprechen, als „Gefühl schlechthinniger Abhängigkeit“ artikuliert.<sup>24</sup> Der subkutane metaphysische Trieb kann freilich überlagert werden und erlahmen, aber angesichts des *Mönchs am Meer* bricht er auf. Eben hierin liegt die fortwährende Attraktionskraft des Bildes. Es spricht eine im Alltag verborgene Dimension des Menschen an, seine naturgegebene Sehnsucht nach dem Transzendenten, aus dem er entstammt. Die Sehnsucht nach seiner wahren Heimat.

Der Mönch ist also auf seiner vom metaphysischen Trieb geleiteten geistigen Pilgerschaft dort angekommen, wo er nun steht. Was aber offenbart sich ihm dort? Doch einzig das apokalyptische Nichts der Allvergänglichkeit. Bin ich überhaupt ein göttliches Geschöpf oder nicht einfach ins Dasein geworfen, ohne die Gründe dafür erkennen zu können? Gibt es solche Gründe überhaupt oder existiere ich in der Grundlosigkeit? Dann aber wäre auch das Leben sinnlos. Einzig ein Strampeln innerhalb der *Losigkeit* (Sans), wie es Samuel Beckett treffend begrifflich fasst. Können wir nichts erkennen, müssen wir mit dem Agnostizismus begnügen. Es bleibt offen, ob es einen Gott gibt oder nicht. Und wenn es ihn geben sollte, können wir rein gar nichts über ihn wissen. Er wäre hinter einer undurchdringlichen schwarzen Wand verborgen, wie sie uns der *Mönch* vor Augen führt. Was aber sollte das für ein Gott sein, der das Dunkel nicht durchdringt, sich nicht offenbaren will oder vielleicht gar nicht kann und der alle auf ihn verweisenden Spuren ausgelöscht hat? Handelt es sich beim Offenhalten der Möglichkeit, dass es einen Gott gibt, nicht um eine Projektion in die Schwärze hinein? Müssen wir also nicht die Konsequenz des Atheismus ziehen und uns in der metaphysischen Obdachlosigkeit einrichten? Und wäre daran so schlimm? Letztlich haben wir dann nur etwas verloren, das es ohnehin nicht gab, uns endgültig von einer Chimäre bereit, in deren Namen sich Andere Macht angeeignet und ausgeübt haben. Endlich kann die Welt auf rein

---

<sup>23</sup> Schleiermacher, *Religion*, S. 91.

<sup>24</sup> Friedrich Schleiermacher, *Der christliche Glaube nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt*, Berlin 1835, S. 18 (§ 4,2).

menschlichen Prinzipien aufgebaut werden, das Zeitalter des wahren Humanismus beginnen und das Paradies auf Erden errichtet werden. Ist es nicht Zeit, dass der Mönch endlich seine Kutte ablegt? Und ist die Gestalt überhaupt ein Mönch? Schließlich spricht Friedrich selbst nur von einem „Mann im schwarzen Gewande“.<sup>25</sup>

Wäre da nur nicht der unterschwellige metaphysische Trieb, der eingedenk der eigenen Vergänglichkeit und der Vergänglichkeit von Allem und Jedem immer wieder an den Ort führt, wo der Mönch steht. Und der zum Atheisten konvertierte Mönch findet hier keineswegs Bestätigung. Für ihn, für den das Diesseits und die eigene irdische Existenz absolute Größen sind, erweist sich ihre Nichtigkeit. Das Leben ist, in den Worten Kierkegaards, dann einzig eine „Krankheit zum Tode“. Der vom metaphysischen Trieb hinterfragte Atheismus wird nihilistisch und gebiert Existenzen wie *Molloy* und *Malone* Becketts, die in der Losigkeit lebendig begraben sind. Aus dem Zweifel wird die Verzweiflung. Um ihr zu entkommen, muss der metaphysische Trieb unterdrückt und für nicht existent erklärt werden. Damit wird der Mensch aber um eine ihm wesentlich auszeichnende existenzielle Dimension beraubt, so dass der daraus resultierende ‚rein‘ menschliche Humanismus unterdrückend sein muss.

Das Ausblenden des metaphysischen Impulses wäre ein Abwenden von der Dunkelheit. Der Mönch wendet sich aber nicht ab, sondern setzt sich ihr aus und kauert auch nicht wie ein *Molloy* und *Malone*, sondern steht, trotz seiner für uns klein erscheinenden Gestalt, beinahe heroisch da, wie der sprichwörtliche Fels in der Brandung.

Handelt es sich daher beim *Mönch am Meer* um die Darstellung der Erfahrung des Erhabenen – eine von Edmund Burke im 18. Jahrhundert wieder neu aufgebrachte und durch Kant systematisierte ästhetische Kategorie, die den Gegenpart zur Schönheit bildet? Das Erhabene ist das der menschlichen Wahrnehmung Unermessliche, das zugleich ein Schauspiel gewaltiger Kräfte darstellt, denen gegenüber der Betrachter verloren wäre, wenn er sie nicht von einem sicheren Stand aus betrachtete. Beispielhaft für die Erfahrung des Erhabenen ist die vom sicheren Ufer aus betrachtete schwere See, deren vernichtenden Kräfte ein Schiff in den Fluten versinken lassen.<sup>26</sup> Und hat nicht auch Friedrich beim *Mönch am Meer* ursprünglich Schiffe im Sturm gezeigt?

Ist die Erfahrung des Erhabenen bei Burke ein wohliges „Erschauern“ (delightful horror), weist sie bei Kant eine metaphysisch-religiöse Qualität auf, indem im Überwältigtsein durch die Natur die Erhabenheit der eigenen, über die Natur hinausgehenden Bestimmung gefühlt

---

<sup>25</sup> Zschoche, *Die Briefe*, S. 64.

<sup>26</sup> vgl. dazu: Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt a. M. 1979.

werden kann.<sup>27</sup> Und dennoch ist Friedrichs Bild anders gelagert. Für ihn wäre das untergehende Schiff die Hoffnung gewesen, die Hoffnung, die Dunkelheit auf die göttliche Ordnung hin durchdringen zu können, während die kantische Erfahrung des Erhabenen die Dunkelheit – zumindest gefühlsmäßig – transzendiert. Dem Mönch zeigt sich aber eben keine höhere Ordnung, sondern eine ihn einschließende Auflösung. Das Gemälde ist, wie Friedrich selbst mitteilt, ein die Eitelkeit menschlicher Anmaßung ausstellendes Vanitas-Bild. „Tief zwar“, so hatten wir Friedrich bereits zitiert, „sind deine Fußstapfen am öden sandigen Strandte; doch ein leiser Wind weht darüber hin, und deine Spuhr wird nicht mehr gesehen: Thörigter Mensch voll eitlen Dünkel!“<sup>28</sup>

Wenn der Mönch also nicht durch die Erfahrung des Erhabenen innerlich erhoben wird und stattdessen einzig schmerzlich seine unüberwindbare Begrenztheit und Endlichkeit erfährt, was erhebt ihn dann angesichts der eigenen unwissenden Nichtigkeit?

Kommen wir nochmals auf die beim *Mönch am Meer* übermalten Segelschiffe zurück: Im Unterschied zur erhabenen Szenerie, kentern sie eben nicht, sondern biegen sich im Sturm. Die Hoffnung droht unterzugehen, ist es aber nicht. Und die bei Friedrich so oft vorkommende Dreizahl, erinnert sei nur an die Lichtbündel des *Tetschener Altars*, können als Anspielung auf die Trinität gelesen werden. Hören wir vor diesem Hintergrund in Teilen Friedrichs eigene Auslegung des *Mönchs am Meer*: „Und sännest Du auch vom Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das unerforschliche Jenseits! [...] Was heilige Ahndung nur ist, nur im Glauben gesehen und erkannt; endlich klahr zu wissen und zu Verstehn!“<sup>29</sup>

Nicht die schwarze vernichtende Melancholie des Nihilismus, sondern die Melancholie, nicht über die *Ahndung* hinaus zu gelangen, bestimmt den Mönch. Endlich das zu begreifen, wohin der metaphysische Trieb drängt, das, was die *Ahndung* nur bildlich, in einer Metapher vorstellt, unmittelbar zu schauen. Der Mönch ist nicht der Sinnlosigkeit ausgesetzt, er hat angesichts der untergehenden Welt eine *Ahndung*. Die Dunkelheit lichtet sich nicht, aber in ihr formt sich ein Bild: *Die Abtei im Eichwald* (Abb. 12).

Abb. 12 Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichwald*, 1810

---

<sup>27</sup> Edmund Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1989, S. 91; Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft und andere Schriften zur Naturphilosophie*, Darmstadt 1983, S. 350 (B 106).

<sup>28</sup> Zschoche, *Die Briefe*, S. 64. Entsprechend stellt auch das Eismeer-Bild keine Erfahrung des Erhabenen bereit, wie Johannes Grave herausgearbeitet hat (Johannes Grave, *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs „Eismeer“ als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*, Weimar 2001), S. 125-128.

<sup>29</sup> Zschoche, *Die Briefe*, S. 64.



Abb. 12 Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichwald*, 1810

## VI. Das bildliche Bildjenseits

Es zeigt sich eine winterliche Ruinenlandschaft im Schnee. Von uralten kahlen Eichen flankiert, sehen wir auf die zerfallenen Reste einer gotischen Klosterkirche, die noch als Sakralraum genutzt wird: Eine Grabprozession schwarz gekleideter Mönche passiert gerade mit dem Sarg das Kirchenportal. Darunter ist das bereits ausgehobene Grab zu sehen.

Im Gegensatz zum *Mönch am Meer* bietet sich uns die schneebedeckte Erde mit ihren zahlreichen teils schiefen Kreuzen und die Prozession in einer leichten Aufsicht dar. Konnte der Betrachter zum Mönch hinzutreten, ist dies bei der *Abtei im Eichwald* nicht möglich, was den visionären Charakter des Bildes verstärkt, der vom nur diffus Erkennbaren der Szenerie noch gesteigert wird.

Friedrich selbst beschreibt die Darstellung wie folgt: „Die Sonne ist untergegangen, und in der Dämmerung leuchtet über den Trümmern stehend, der Abendstern und des Mondes Viertel. Dicker Nebel deckt die Erde, und wärent man den obern Theil des Gemäuers noch deutlich sieht, werden nach unten, immer ungewisser, und unbestimmter die Formen, bis endlich sich

alles, je näher der Erde, im Nebel verliehrt. Die Eichen streken nach oben die Arme aus dem Nebel, während sie unten schon ganz verschwunden.“<sup>30</sup>

Die Welt diffundiert und wirkt dennoch prägnant. Diese Gratwanderung gelingt Friedrich durch seine Maltechnik. Er verwendete vorgrundierte Leinenwände, auf denen er akkurat die Unterzeichnung anlegte. Dabei führte er die Bildgegenständliche zeichnerisch vollständig aus und verstärkte sie optisch, indem er sie mit Feder und Pinsel nuancierte. Über der Unterzeichnung liegt eine dünne Untermalung, auf der eine oder mehrere lasierende Farbschichten folgen. Durch diese flüssige Malweise ist keinerlei Pinselduktus sichtbar und das Bild bekommt einen transluziden Charakter. Die Malschichten wirken durchscheinend bis auf die in der Unterzeichnung prägnant angelegten Bildgegenstände. Eine Technik, die Friedrich von der zu seiner Zeit neu aufgekommenen brauntonalen Sepiazeichnung übernimmt, die er, bevor er in Öl malte, bis zur Perfektion entwickelt hatte.<sup>31</sup>

Diese Technik bewirkt, dass beim Herantreten an die *Abtei* die Bildwelt tatsächlich diffundiert. Die Bildgegenstände schweben dann in einem indefiniten Raum. Obwohl ihre prägnante Wirkung dazu anreizt, erlaubt das Bild keine nahsichtige Betrachtung, sondern drängt dazu, es als Ganzes wahrzunehmen. Tritt der Betrachter zurück und hat wieder das Ganze im Blick, rekonfiguriert sich die Bildwelt. Auch auf dieser formalen Ebene kommt dem Bild also ein visionäres Moment zu.

Blicken wir auf die Prozession in leichter Aufsicht, bietet sich uns das aufsteigende Mauerwerk und die Eichen zusehends in leichter Untersicht dar. Indem sich die Ruine von der Auf- bis zur Untersicht erstreckt, entfaltet sie eine vertikale Monumentalwirkung. Zusammen mit den sie flankierenden Eichen etabliert sie eine die Bildbedeutung bestimmende Mittelachse. Diese beginnt mit dem offenen Grab, führt über das Kreuz des Tores zum Lanzettfenster, dessen gespitzter Abschluss pfeilartig nach oben über sich selbst hinausweist. Die vertikale Achse wird auf etwa halber Höhe des Fensters vom Himmel durchkreuzt, der sich hyperbelartig über dem Nebel abzeichnet und das Bild in zwei Sphären teilt.

Theodor Körner hat unter dem Titel *Friedrich's Todtenlandschaft* zwei Sonette verfasst, die sich auf diese beiden Sphären beziehen:

---

<sup>30</sup> Zschoche, *Die Briefe*, S. 64.

<sup>31</sup> Siehe dazu: Ingo Sanger und Hans Peter Schramm, „Beobachtungen zur Maltechnik Caspar David Friedrichs“, in: *Caspar David Friedrich. Winterlandschaften*, hg. v. Kurt Wettengl, Heidelberg 1990, S. 75–81 und Mösl / Demandt, *Der Mönch ist zurück*, S. 3.

Die Erde schweigt mit tiefem, tiefem Trauern,  
Vom leisen Geisterhauch der Nacht umflüstert;  
Horch, wie der Sturm in alten Eichen knistert  
Und heulend braust durch die verfallnen Mauern!

Auf Gräbern liegt, als wollt' er ewig dauern,  
Ein tiefer Schnee, der Erde still verschwistert,  
Und finstrer Nebel, der die Nacht umdüstert,  
Umarmt die Welt mit kalten Todesschauern.

Es blickt der Silbermond in bleichem Zittern  
Mit stiller Wehmuth durch die öden Fenster:  
Auch seiner Strahlen sanftes Licht verglüht! –

Und leis und langsam nach des Kirchthors Gittern,  
Still wie das Wandern nächtlicher Gespenster,  
Ein Leichenzug mit Geisterschritten zieht.

Und plötzlich hör' ich süße Harmonien,  
Wie Gottes Wort, in Töne ausgegossen,  
Und Licht, als wie dem Kruzifix entsprossen,  
Und meines Sternes Schimmer seh' ich glühen;

Da wird mir's klar in jenen Melodien:  
Der Quell der Gnade ist in Tod geflossen,  
Und Jene sind der Seligkeit Genossen,  
Die durch das Grab zum ew'gen Lichte ziehen. –

So mögen wir das Werk des Künstlers schauen;  
Ihn führte herrlich zu dem schönsten Ziele  
Der holden Musen süße, heil'ge Gunst.

Hier darf ich kühn dem eignen Herzen trauen;  
Nicht kalt bewundern soll ich, – nein, ich fühle,  
Und im Gefühl vollendet sich die Kunst.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Theodor Körner, *Körners Werke in zwei Teilen*, hg. v. Augusta Steinberg, Berlin u.a. 1910, S. 112–113.



Abb. 13 Caspar David Friedrich, *Winterbild* aus den *Jahreszeiten*, 1803

Beschreibt der erste Teil eine Landschaft des Todes, wird diese durch das zweite, mit den Worten „Und plötzlich“ anhebende Sonett, von der lichterfüllten oberen Sphäre ausgehend neu perspektiviert: Der Tod eröffnet den Weg zum ewigen Licht – zum wahren Leben.

Eben dieser Wandel wird durch die bereits hervorgehobene Mittelachse des Bildes veranschaulicht: Ganz unten am Beginn der Achse liegt das Grab. Ihr Fundament ist der Un-Grund des Todes, die vom Licht nicht erfasste Dunkelheit, in die hinein sich die Welt beim *Mönch am Meer* auflöst. Ein Abgrund, der verdeutlicht, dass es innerhalb der diesseitigen Vergänglichkeit kein Fundament gibt. Im *Winterbild* der in Sepia ausgeführten *Jahreszeiten* (Abb. 13), in welchem die Szenerie am Eichwald vorgeprägt ist, verwendet Friedrich, um die Grabesöffnung gänzlich opak erscheinen zu lassen, das besonders dunkel wirkende Beinschwarz.<sup>33</sup> Dort sticht die Grabesöffnung als dunkelster Bereich förmlich hervor, ein – mit Heidegger gesprochen – *nichtender* Abgrund, der durch die beim Beinschwarz verwendeten zermahlenden Tierknochen zudem einen materiell-unmittelbaren Bezug zum Tod ins Bild einschreibt. Über diesem Abgrund wird bei der *Abtei im Eichwald* der Sarg in den Kirchraum

<sup>33</sup> Eva Glück und Irene Brückle, „Caspar David Friedrichs künstlerische Technik im Sepia-Jahreszeitenzyklus von 1803“, in: *An der Wiege der Romantik*, hg. Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2006, S. 39–46, hier S. 40.

hineingebracht. Es ist gerade der Moment gezeigt, an dem der Tote am Portalkreuz vorbeigetragen wird (Abb. 14). Wie auf der Infrarotaufnahme der Unterzeichnung klar erkennbar, ist Christus' Kopf zum Sarg gewendet und sein Blick auf ihn gerichtet. Ikonografisch gesehen ist diese Haltung ungewöhnlich, da sein Kopf zumeist zur anderen, zur Evangelienseite gewendet ist, wo auf Golgatha Maria steht und die Freunde Jesu versammelt sind. Indem Friedrich gehen diese ikonografische Vorgabe verstößt, wird Christi Haltung zur aktiven Hinwendung, entsprechend dem Johanneswort: „Ich bin die Tür; so jemand durch mich einget, der wird selig werden [...].“ (Joh. 10.9).



Abb. 14 Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichwald*, Detail der Unterzeichnung, Detail

Wie verschiedentlich hervorgehoben, hat Christus am Kreuz ein besonders junges Antlitz, das der Todeslandschaft entgegensteht und das ewige Leben symbolisiert. Am Ende des schneebedeckten Kirchraums befindet sich am Altar – kaum erkennbar – eine weitere Gestalt. Über ihrem Kopf brennt eine von zwei Kerzen. Diese holen das sich im oberen Bildteil ausbreitende himmlische Licht in das Dunkel der Todeslandschaft hinein und sind zugleich, über die räumliche Entfernung hinweg, unmittelbar auf Christus bezogen.

Über dem Kreuz ragt das die Mittelachse fortführende Lanzettfenster auf. Innerhalb seiner Bahn wird die Dunkelheit durchlichtet. Im obersten Kreis der trinitarischen Rundöffnungen des brüchigen Maßwerks sitzt ein Seelenvogel auf den filigranen, in ihrer Kreuzform aber dennoch

intakten Streben, aus denen ein neues Leben hervorkeimt. Der Vogel vermag sich dorthin zu erheben, wohin die Spitze des Lanzettfensters weist: In die vom göttlichen Licht erfüllte, die Dunkelheit der Erde aufhebende Zone. Dorthin greifen auch die Äste der uralten Eichen aus. Ihr Recken nach dem Licht veranschaulicht den von jeher die ganze Schöpfung durchwaltenden metaphysischen Trieb.

Die beschriebene Bedeutungsachse durchmisst folglich nicht zwei Sphären, Hell und Dunkel, die als sich ausschließende Gegensätze nebeneinander gestellt sind, sondern eine Wandlung, die vom Dunkel zum Licht führt. Es ist eine transitorische Achse, die nichts weniger als die Transformation vom Tod zum Leben beinhaltet. Initiiert wird sie durch Jesus Christus, der ins Dunkel der gefallenen Welt hinabgestiegen ist, um uns durch seinen Tod eine zum ewigen Licht führende Pforte zu sein. Die undurchdringliche Horizontalität des *Mönchs am Meer* wird in der *Abtei im Eichwald* zur über das Dunkel hinaufführenden Vertikalen.

Hören wir nochmals Friedrichs Worte zum *Mönch*: „Und sännest Du auch vom Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das unerforschliche Jenseits!“<sup>34</sup> Der *Mönch am Meer* veranschaulicht eben diese Undurchdringlichkeit. Zur *Abtei im Eichwald* bemerkt Friedrich: „Jetzt arbeite ich an einem grossen Bilde, worin ich das Geheimnis des Grabes, und der Zukunft darzustellen gedenke. Was nur im Glauben gesehen, und erkannt werden kann, und dem endlichen Wissen des Menschen ewig ein Räthsel bleiben wird: (mir selbst ist was ich darstellen will, und wie ich es darstellen will, auf gewisse Weise ein Räthsel).“<sup>35</sup>

Die Undurchdringlichkeit des *Mönchs* lichtet sich in rätselhafter Weise. Die *Abtei* ist die bildgewordene *Ahnung* des Mönchs und durch den Mönch diejenige Friedrichs, der dort zu Grabe getragen wird. Entsprechend enthielt ein verlorenes Sepia-Bild desselben Sujets ein Grabeskreuz mit Friedrichs Namen.<sup>36</sup>

Der *Mönch am Meer* und die *Abtei am Eichwald* sind, wie sich gezeigt hat, Pendants und entsprechend in der Alten Nationalgalerie Berlin in Leserichtung gehängt. Geht der Bildgehalt der *Abtei* durchaus allein aus diesem Gemälde hervor und wird vom *Mönch* einzig durch eine Außenperspektivierung bereichert, entfaltet sich der Gehalt des *Mönches* erst durch Hinzuziehung der *Abtei*. Bereits bei ihrer ursprünglichen Ausstellung 1810 in Berlin hingen die Gemälde nebeneinander und die jüngste Restaurierung hat aufgezeigt, dass die verwendeten Leinwände vom selben Ballen stammen, also von Friedrich zusammen gekauft worden sind, was nochmals von der materiellen Seite her belegt, dass Friedrich den *Mönch* und die *Abtei*

---

<sup>34</sup> Zschoche, *Die Briefe*, S. 64.

<sup>35</sup> Zschoche: *Die Briefe*, S. 64.

<sup>36</sup> Börsch-Supan / Jähnig, *Caspar David Friedrich*, S. 278–279 (Kat. 112).

zusammen konzipiert hat.<sup>37</sup> Das Denken in Bildfolgen ist für Friedrich etwas ganz Entscheidendes. Über sein Oeuvre hinweg fertigt er die Jahreszeitenfolge mindestens zweimal in Sepia und einmal in Öl an. *Mönch* und *Abtei* sind wie eine Auskoppelung aus der Jahreszeitenfolge, die zugleich eine Neuerfindung des Zusammenhangs der Bilder untereinander stiftet.<sup>38</sup>

Die Restaurierung hat auch zu Tage gefördert, dass der Himmel der *Abtei* ebendenselben Blauton aufwies wie der obere Himmelsbereich des *Mönchs*.<sup>39</sup> Friedrich verwendete Smalte, zerriebenes Kobaltglas, das wie ein aus sich selbst heraus leuchtendes Blau wirkt und dadurch eine dem Goldgrund verwandte Ästhetik erzeugt. In Pulverform ist es uns bereits auf den Atelierbildern begegnet. Bei der *Abtei* ist der Blauton durch Lichteinwirkung allerdings zerstört worden. Der *Mönch am Meer* und die *Abtei im Eichwald* waren also auch farblich aufeinander abgestimmt. Der sich verdunkelnde wird zum sich lichtenden Nachthimmel. Diese Bildidee ist bereits in dem von Friedrich 1803 verfassten Lied *Der Abend* vorgeprägt, das folgende Strophe enthält:

Dunkelheit decket die Erde,  
Ungewiß ist aller Wissen doch nur,  
Es leuchtet im Abend der Himmel,  
*Klarheit strahlt von oben.*<sup>40</sup>

Die mit dem ehemaligen Blau verbundene transzendente Wirkung eines *plus ultra* beschreibt Gotthilf Heinrich von Schubert anlässlich des verlorenen Winterbildes aus Friedrich Jahreszeitenfolge in Öl (Abb. 15): „Da blickt durch die Trümmer einer alten hohen Vergangenheit, der Mond mit vollem Licht herein. Der Himmel öffnet sich dort über dem Meer, und zeigt sich doch noch einmal in seinem klaren Blau, wie in der frühen Kindheit. Da wird in prophetischem Schimmer, jenseits des Meeres, die Küste eines fernen Landes geahndet.“<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> Mösl / Demandt, *Der Mönch ist zurück*, S. 3.

<sup>38</sup> Zur Sepia-Jahreszeitfolge als Erkenntnisprozess siehe: Martin Kirves, „Visionäre Erkenntnis. Caspar David Friedrichs Konkretionen des Unsichtbaren“, in: *Zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Visualität in Wissenschaft, Literatur und Kunst um 1800*, hg. v. Jürgen Kaufmann, Martin Kirves und Dirk Uhlmann (= Laboratorium der Aufklärung, Band 24), Paderborn, 2014, S. 185–215.

<sup>39</sup> Mösl / Demandt, *Der Mönch ist zurück*, S. 3.

<sup>40</sup> Hinz, *Briefe und Bekenntnisse*, S. 77. Hervorh. d. Verf.

<sup>41</sup> Gotthilf Heinrich von Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, 1808, S. 303–304.



Abb. 15 Caspar David Friedrich, *Winterbild* aus den *Jahreszeiten*, 1808

## VII. Naturalistische Zeichen

Von den Himmelsentsprechungen zwischen *Mönch* und *Abtei* sensibilisiert, entdeckt der von der *Abtei* wieder zum *Mönch* zurückkehrende Blick ein Wolkenloch direkt über dem Kopf des Mönchs. Innerhalb der Wolkenformation ist es als solches kaum auffällig und dennoch ein Zeichen seiner *Ahndung*. Ein solches Aufreißen des Himmels findet sich auch auf dem *Eismeer* (Abb. 3). Aus dem Bildjenseits heraus fällt Licht in die Szenerie herein, dass die Todeslandschaft transzendiert. Das *Eismeer* ist damit nicht die beleuchtete ewige Stille des Friedhofs, der die gescheiterte Hoffnung in sich begraben hat. Das himmlische Licht ergießt sich in die abgestorbene Welt. Vom Licht her betrachtet sind die Eis- und Erdplatten keine bizarre Skulptur des Todes. Sie recken sich – den Eichen der *Abtei* vergleichbar – dem göttlichen Licht entgegen.

Beim *Mönch* ist das Himmelsloch freilich marginaler, schließlich ist das Bildthema die Verdunklung der Welt und dennoch entfaltet das kleine Loch über dem Mönch eine zeichenhafte Kraft, die auf seine *Ahndung* verweist. An dieser Stelle nehmen wir den oben bereits gesponnenen Faden wieder auf, der zum Wesentlichen von Friedrichs Kunst führt. Ihm

gelingt es, Bildgegenstände mit einer zeichenhaften Bedeutung aufzuladen, ohne dass diese bildintern als Zeichen profiliert werden würden, wie dies bei der traditionellen Ikonografie der Fall ist. Auf der *Verkündigung* von Simone Martini und Lippo Memmi beispielsweise steht eine Vase mit weißen Lilien (Abb. 16). Entsprechend der Zeile aus dem Hohelied Salomos, „Lilie unter Dornen“ (Hld 2,2), symbolisiert sie die Schönheit und Reinheit Marias. Das Goldgrund-Bild zeigt einen auf das Verkündigungsgeschehen reduzierten symbolischen Raum. Dadurch bezieht sich jeder dargestellte Gegenstand auf dieses Geschehen. Und das am prominentesten ins Bild gesetzte Objekt ist die Lilienvase. Sie ist Maria zugeordnet und doch zwischen ihr und Gabriel situiert. Die Lilie ragt in ihre Blickachse hinein und Gabriels Botschaft führt über die Lilie zu Maria. Die in Gold auf Gold geformtem Worte, „Ave gratia plena dominus tecum – Gegrüßet seist Du, Maria, voll der Gnade, der Herr ist mit Dir“ (Luk 1,28), durchdringen die Lilie, so wie Maria von Gott durchdrungen wird. Entsprechend steht die Lilie genau in der Mittelachse des Bildes, wo die Taube des Heiligen Geistes erscheint. Die Bildbezüge sind also

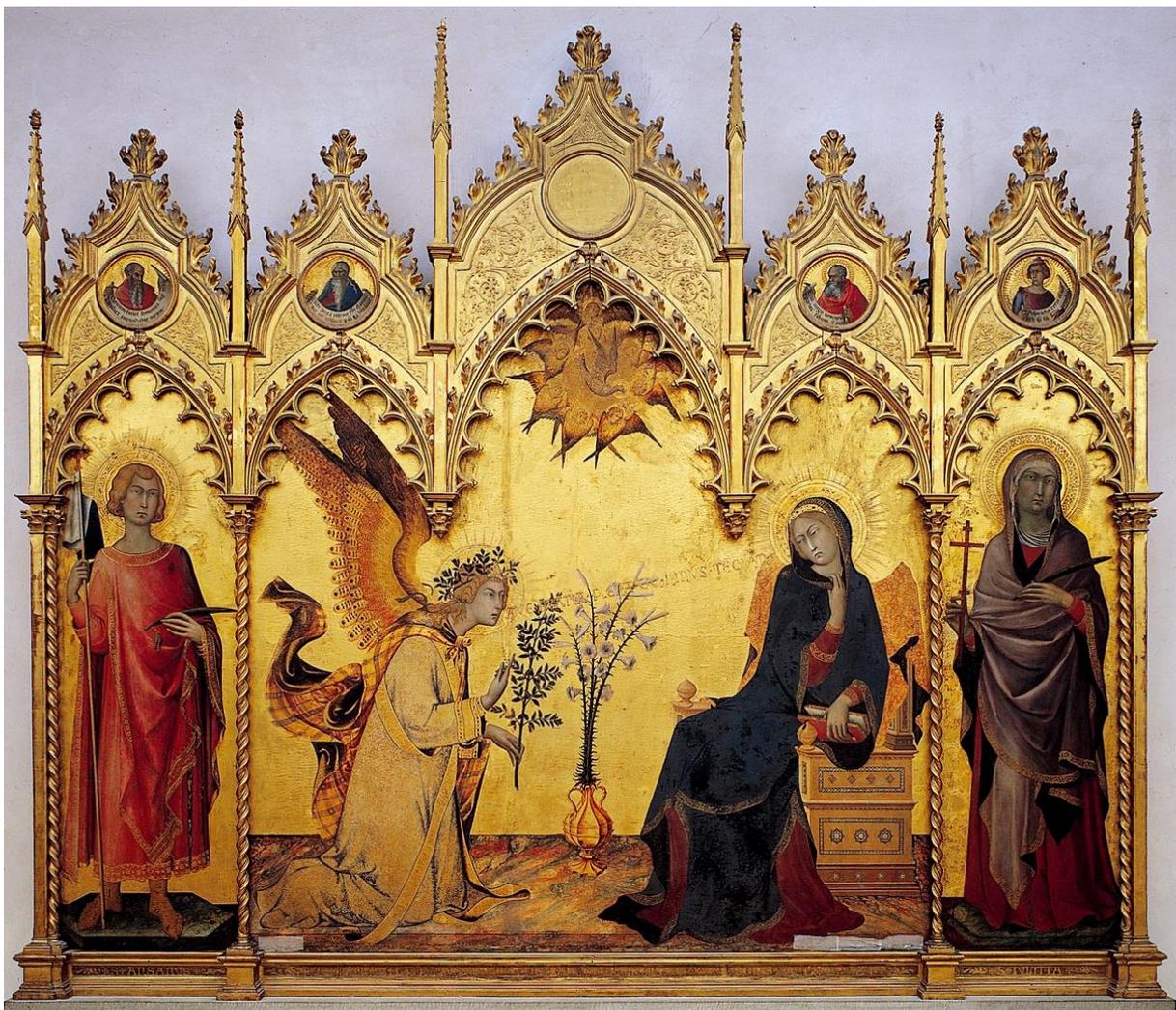


Abb. 16 Simone Martini und Lippo Memmi, *Verkündigung*, 1333

darauf abgestimmt, die Lilienvase als ein symbolisierendes Bildzeichen zu profilieren. Durch diese Profilierung kann die Lilie gar nicht bloß als Lilie gesehen werden, die etwa aus rein dekorativen Gründen ins Bild gesetzt worden wäre. Sie ist ein über sich selbst hinausweisendes Zeichen, dessen symbolische Bedeutung von ihren spezifischen Qualitäten veranschaulicht wird.

Hat der Goldgrund den Effekt, die vor ihm erscheinenden Gegenstände bereits von sich aus als symbolisierende Zeichen erscheinen zu lassen, kommt der ikonografischen Zeichenhaftigkeit in einer naturalistischeren Bildwelt, wie sie mit der Renaissance aufkam, nicht mehr dieselbe Prägnanz zu. Und dennoch funktioniert die ikonografische Bildsprache auf dieselbe Weise: Die symbolisierend-zeichenhaften Gegenstände müssen – damit sie ihre zeichenhafte Dimension entfalten – als solche ausgestellt werden, wie dies beispielsweise Fra Filippo Lippi bei seiner Verkündigungsdarstellung tut (Abb. 17). Auch hier befindet sich die Lilienvase zwischen Gabriel und Maria. Zudem steht sie auf einer Brüstung, wodurch die Vase zusätzlich exponiert wird. Von der zeichenhaften Kraft der Lilie ausgehend, wird auch die zeichenhafte Dimension anderer Bildgegenstände aktiviert und der Garten, in dem sich Gabriel niedergelassen hat, zum *hortus conclusus*, zum *Geschlossenen Garten* des Hoheliedes, mit seiner reichen symbolischen Dimension. Damit die ikonografische Bildsprache auch in einer naturalistischeren Bildwelt funktioniert, müssen die als Zeichenträger fungierenden Bildgegenstände also als Bildzeichen profiliert werden, so dass ihre konkrete Ausgestaltung primär von der zeichenhaften Bedeutung her betrachtet wird, um diese weiter zu vertiefen.

Die Zeichenhaftigkeit solcher Bildes bringt eine bestimmte Betrachtung mit sich: Die in ihrer zeichenhaften Relevanz hervorgehobenen Bildgegenstände fallen gleichsam aus der Bildrealität heraus, insofern es sich eben primär um symbolisierende Zeichen und nicht um die



Abb. 17 Fra Filippo Lippi, *Verkündigung*, um 1450

Darstellung eines Gegenstandes der Welt handelt. Die als Zeichen aus der Bildwelt herausgeschnittenen Bildgegenstände werden durch ihre konkret-naturalistische Erscheinungsweise aber wieder in den Bildzusammenhang integriert, der dann von der Zeichenhaftigkeit her erschlossen wird.

Damit sich die ikonografische Dimension entfalten kann, ist es folglich unumgänglich, den Bildgegenstand als symbolisierendes Zeichen zu gewahren, was durch die Bildbezüge gepaart mit dem Vorwissen des Betrachters bewirkt wird. Caspar David Friedrich hat beim *Mönch am Meer* die bereits ausgeführten Segelschiffe getilgt und damit ihre mögliche ikonografische Lesart ausgelöscht, um gerade ein solches Lesen des Bildes zu unterbinden. Der Sinn des Bildes soll nicht von der Zeichenhaftigkeit der Bildgegenstände her erschlossen werden, sondern aus der unmittelbaren Gesamtwirkung des Gemäldes hervorgehen, die den Betrachter überwältigt und ergreift. Plakativ gesprochen soll nicht die Reflexion, sondern die Empfindung Grundlage des Bildverständnisses werden. Diese Empfindung ist eine die Sinnfrage des eigenen Lebens umfassende Gestimmtheit, die eine reflexionsgetragene *Ahndung* eröffnen kann.

Für eine derartig unmittelbar ergreifende Bildwirkung ist eine homogene Bildrealität erforderlich, aus der die Bildgegenstände eben nicht als Bildzeichen heraustreten und dadurch Brüche im Kontinuum der Bildwelt erzeugen. Und dennoch, so hatten wir anlässlich der Himmelsöffnung über dem Mönch festgehalten, kann Bildgegenständen selbst bei dem von ikonografischen Einsprengseln purifizierten *Mönch am Meer* eine Zeichenhaftigkeit zukommen. Diese funktioniert aber nicht, wie bezüglich der traditionellen Ikonografie beschrieben, indem die Zeichenhaftigkeit als Prämisse der Betrachtung feststeht, von der aus der Bildsinn erschlossen wird. Vielmehr werden Bildgegenstände – und dies können eben auch sphärische Erscheinungen sein – von der Wirkung der homogenen Bildwelt her zu etwas Zeichenartigem aufgeladen. Diesen Bildgegenständen wächst dann eine zeichenhafte Valenz zu, ohne eindeutig Bildzeichen zu sein, so wie die von Friedrich einzig als „Mann im schwarzen Gewande“ bezeichnete Figur zum namensgebenden Mönch wurde.<sup>42</sup> Es stellt sich – mit Friedrich gesprochen – die *Ahndung* eines Zeichens ein, zu dem sich die Bildrealität verdichtet hat. Weil es sich aber nicht mit Gewissheit um ein Zeichen handelt, kann die Bedeutung auch nicht in derselben Weise konkret sein, wie im Fall der auf Maria bezogenen weißen Lilie, die Schönheit und Reinheit verkörpert. Die Wolkenöffnung über dem Mönch hat aber dennoch einen konkreten Bezug, der allerdings nicht ikonografisch kodifiziert ist und unabhängig vom Bild feststehen würde, sondern erst durch den Zusammenhang beider Bilder entsteht.

---

<sup>42</sup> Bei ihrer ursprünglichen Ausstellung wurde das Bilddoppel im Katalog der Akademieausstellung einzig unter dem Titel „Zwei Landschaften“ geführt (Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, S. 82).



Abb. 18 Caspar David Friedrich, *Das große Gehege*, um 1832

Freilich enthält die *Abtei* gerade im Vergleich mit dem *Mönch* durchaus ikonografische Zeichen, wie das Kreuz und weist zudem Bildgegenstände, wie den Vogel im Maßwerk und die Ruine auf, die zu einer ikonografischen Lesart einladen. Diese sind aber in den Rahmen der *Ahndung* eingelassen und ihr interne Reflexionsgegenstände und nicht primäre Ausgangspunkte der Bildbetrachtung.

Durch die Doppelstruktur der Bilder wird die *Abtei* von außen her als *Ahndung* perspektiviert, was zugleich einen Schlüssel für Friedrichs späteres Oeuvre liefert. Das *Große Gehege* (Abb. 18) beispielsweise führt, wie hier nur angedeutet werden kann, eine Landschaft vor Augen, die sich als Ganze zu etwas Zeichenmäßigen verdichtet. Sie bewirkt einen derart intensiven Eindruck, dass die Landschaft eben nicht bloß als Landschaft wahrgenommen wird, sondern zugleich als etwas über sich selbst Hinausweisendes. Dies wird durch den Bildaufbau ganz entschieden befördert. Der *Abtei* vergleichbar, bieten sich auf vervielfachte Weise überall hyperbelartige, über die Bildgrenzen ins Endlose weisende Strukturen dar, die zu einer alles tragenden subkutanen Bildordnung gehören, deren Maßverhältnisse bei Friedrich oftmals am

Goldenen Schnitt orientiert sind.<sup>43</sup> Friedrich spricht von einem „inneren Sinn für Symmetrie“.<sup>44</sup> Dieser kreiert ein Bildgefüge, welches die Bildgegenstände so erscheinen lässt, als ob sie den ihnen vorherbestimmten Platz einnehmen würden, was die allegorische Wirkung seiner Bilder forciert.

Der Verweis bleibt aber ungreifbar und ist einzig als *Ahndung* gegeben. Eine *Ahndung*, die aber seitens des Bildes evoziert wird und der man sich als Betrachter kaum zu entziehen vermag. Die *Ahndung* ist auf das der Landschaft Übergeordnete gerichtet, das zwar nicht konkret, aber im Modus der *Ahndung* präsent zu werden vermag, weshalb Friedrich von einem *geistigen Sehen* spricht. Die *Ahndung* wird dann zum Anwesenheitsraum einer unsichtbar bleibenden Präsenz im Sichtbaren. Ist das Sichtbare vom geahnten Nichtsichtbaren durchdrungen, ist dieses zugleich das die Landschaft Begründende. Die *schlechthinnige Abhängigkeit* der Schöpfung vom Schöpfer wird erahnbar, um nochmals auf Schleiermachers Wendung zurückzukommen. In diesem Sinne transzendiert sich die Landschaft und bleibt doch sie selbst. Daraus resultiert eine immense Spannung, in der das religiöse Geheimnis der Landschaftsbilder Friedrichs liegt. Hinsichtlich ihrer symbolisch-zeichenhaften Valenz ließen sie sich als *naturalisierte Allegorien* fassen, ein Begriff, der dennoch ungenügend bleibt. Ebenso ungenügend, wie die in der Gattungsbezeichnung verharrenden Klassifizierungen als *Tragische Landschaft* oder *Stimmungslandschaft*.<sup>45</sup>

Im Gegensatz zur Staffage des Landschaftsbildes ist der Mönch, der sich in seiner Größe nicht von einer solchen Staffage unterscheidet, keine szenische Belebung der Landschaft, sondern ihr Dreh- und Angelpunkt. Die Werke Friedrichs übersteigen die traditionelle Gattung der Landschaftsmalerei. Sie überschreitet gleichsam von innen heraus ihre eigenen Grenzen. Anlässlich des *Tetschener Altars* (Abb. 5) hatte Basilius von Ramdohr despektierlich davon gesprochen, dass nun die Landschaftsmalerei auf die Altäre kriechen würde und damit den sogenannten ‚Ramdohr-Streit‘ entfacht.<sup>46</sup> Die Kritik Ramdohrs unterstreicht die Grenzüberschreitung und verdeutlicht das Anliegen Friedrichs, mit seiner Kunst das Sakralbild zu revitalisieren. Die durch seine unmittelbar wirkenden Bilder hinzugewonnene Erfahrungsintensität beinhaltet allerdings die Gefahr, den mittelbaren religiösen Gehalt zu

---

<sup>43</sup> Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*. Verlag C. H. Beck, München 2003, S. 77.

<sup>44</sup> Hinz, *Briefe und Bekenntnisse*, S. 125.

<sup>45</sup> Carl Gustav Carus zufolge hat der französische Bildhauer Pierre Jean David d'Angers in Friedrichs Atelier ausgerufen: „Voilà un homme, qui a découvert la tragédie du paysage!“ und damit die Kategorie der *tragischen Landschaft* geprägt (Carl Gustav Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, Zwei Bände, Weimar 1965/66, S. 172). Willi Wolfradt hat versucht, die Gemälde Friedrichs durch eine Neufassung der Kategorie ‚Stimmungslandschaft‘ zu klassifizieren (Willi Wolfradt, *Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik*, Berlin 1924, S. 16–19).

<sup>46</sup> Hinz, *Briefe und Bekenntnisse*, S. 149.

verlieren, welcher dann auch durch andere Deutungen überlagert und weitgehend ausgelöscht worden ist. Der doch stets für sich betrachtete *Mönch am Meer* wurde – in zunehmender Umkehrung seines eigentlichen Sinns beschrieben – als Bild des Agnostizismus gesehen, als zwar metaphysische, keineswegs aber religiöse Darstellung, als Bild von Friedrichs angeblichen Zweifeln an der Existenz Gottes, wodurch es gar zur Ikone des Atheismus werden konnte, der sich mit Friedrichs Gemälde in seiner melancholischen Tiefsinnigkeit brüstet, obwohl gerade dieses Bild deutlich vor Augen stellt, dass eine Fundamentalskepsis zum Nihilismus führt, für deren vermeintliche Vertreter der *Mönch* dann ebenfalls noch herhalten muss.<sup>47</sup> Von dort ausgehend wird gar am *Tetschener Altar* (Abb. 5) der „abgrundtiefe Pessimismus Friedrichs“ diagnostiziert. Ist der *Mönch am Meer* auf diese Weise inhaltlich umgekehrt, also pervertiert worden, wurde er – inhaltsentleert – als Vorläufer des abstrakten Formalismus der Moderne vereinnahmt. Der *Mönch am Meer* wurde zum „Altarbild des modernen Menschen“<sup>48</sup> und zum „Inbegriff eines modernen Bildes“<sup>49</sup>, dabei hätte gerade dieses Bilddoppel das Potenzial, wieder zum Glauben zurückzuführen, der die Voraussetzungen einer eigenen *Ahndung* ist. Dann würde das Meditationsbild der Romantik zum Bekehrungsbild der Moderne werden.

Juli 2019, Berlin

Dr. Martin Kirves  
Fehmarner Str. 16  
13353 Berlin  
[martinkirves@gmx.de](mailto:martinkirves@gmx.de)  
youtube/Bildmeditationen

---

<sup>47</sup> „Kann es sein, daß das Jenseits ebenso bedrückend ist? Dann ist das Warten auf Gnade tatsächlich überflüssig; vielleicht ist das bereits der Zustand der Gnade. Und aus diesem könnte ihn höchstens das völlige Zernichtetwerden erretten – der ewige Tod, der dem Mönch verheißungsvoller erscheinen mag als alle Gnade“ (László F. Földényi, *Caspar David Friedrich. Die Nachtseite der Malerei*, München 1993, S. 43).

<sup>48</sup> Busch, *Ästhetik und Religion*, S. 46).

<sup>49</sup> Eberhard Roters, *Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft*, Köln 1995, S. 27.

### **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: *Der Mönch ist zurück. Die Restaurierung von Caspar David Friedrichs Mönch am Meer und Abtei im Eichwald*, Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie Berlin, hg. v. Kristina Mösl u. Philipp Demandt, Berlin 2016, Taf. 6 / Abb. 2: Demandt / Mösl, *Der Mönch ist zurück*, Taf. 2 / Abb. 3: wikipedia.org / Abb. 4: wikipedia.org / Abb. 5: wikipaida.org / Abb. 6: Caspar David Friedrich. *Die Erfindung der Romantik*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, hg. v. Hubertus Gaßner, München 2006, S. 273 / Abb. 7: bpk / Nationalgalerie, SMB / Jörg P. Anders / Abb. 8: wikipedia.org / Abb. 9: bpk / Nationalgalerie, SMB / Jörg P. Anders / Abb. 10: bpk / Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders / Abb. 11: Hans Belting u. Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, Abb. 61 / Abb. 12: Demandt / Mösl, *Der Mönch ist zurück*, Taf. 7 / Abb. 13: bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Abb. 14: Demandt / Mösl, *Der Mönch ist zurück*, Taf. 12 (Detail) / Abb. 15–18: wikipedia.org.