



1. Caspar David Friedrich, Mönch am Meer. Staatl. Schlösser und Gärten, Berlin

HELMUT BÖRSCH-SUPAN

Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“

Caspar David Friedrich hat innerhalb des ersten Jahrzehntes des 19. Jahrhunderts die unverwechselbare Eigenart seiner Malerei in den Mitteln und im Gehalt voll zur Entfaltung gebracht. In den ersten Jahren nach 1800 entstanden die bildhaften Sepiazeichnungen vornehmlich mit Ostseemotiven, von denen manche noch ganz der traditionellen Vedutenmalerei verpflichtet sind, andere aber schon die Erscheinungen neu ordnen, auf wenige Gegenstände reduzieren und diese als bedeutungsgesättigte Zeichen darstellen. Um 1807 begann

Friedrich in Öl zu malen¹. 1808 war er sich über die Idee einer religiösen Landschaftsmalerei und die Mittel zu ihrer Verwirklichung bereits so im klaren, daß er sie im Tetschener Altar zu einem gültigen Ausdruck bringen konnte. Nicht nur die Neuartigkeit dieser Landschaftsauffassung an sich wirkte provozierend, wie die Reaktion des Publikums bewies², sondern vor allem die asketische Haltung des Stiles, die ein genießendes Betrachten des Kunstwerkes verwehrte. Friedrich breitet das Sichtbare nicht in seinem Zusammenhang aus, der

¹ C. A. Semler schreibt im „Journal des Luxus und der Moden“ 1808, S. 182, unter dem Datum „Januar 1808“, daß Friedrich, „der bisher nur in Sepia zeichnete, . . . seit einiger Zeit auch sehr glücklich in Oel male“. Vor 1808 findet sich keine sichere Erwähnung eines Ölgemäldes. Die Annahme G. Eimers (Caspar David Friedrich und die Gotik, Hamburg 1963, S. 11 f.), das Gemälde „Vision der christlichen Kirche“ in Schweinfurter Privatbesitz sei bereits 1805/06 entstanden, ist ungenügend begründet. Die symmetrische Komposition

ist ebensowenig wie die entwickelte Neugotik der Architektur des Domes vor 1810 denkbar.

² F. W. B. Ramdohrs Ablehnung des Bildes in der „Zeitung für die elegante Welt“ vom 17. 1. 1809, Sp. 89–114; Replik G. von Kugelgens in der Nummer vom 10. 3. 1809, Sp. 389 bis 392; Duplik Ramdohrs in der Nummer vom 20. 3. 1809, Sp. 446–48. Die Dokumente des Ramdohrstreites sind abgedruckt in: Caspar David Friedrich, Bekenntnisse. Hrsg. von K. K. Eberlein, Leipzig 1924, S. 269 ff.

dem Auge schweifendes Anschauen erlaubt, sondern zeigt jeden Gegenstand mit eigener Betonung wie einen anschaulich gewordenen Begriff. Die Natur erscheint dadurch gleichsam wie ein Bilderrätsel und fordert vom Betrachter ein Mitdenken in dieser Bildersprache. Der gedankliche Gehalt ist so apodiktisch vorgetragen, daß für die Zeitgenossen nur vollständige Zustimmung oder Ablehnung möglich war.

Diesem Hauptwerk folgte bald, vermutlich noch im gleichen Jahr begonnen³, ein zweites: der „Mönch am Meer“ (Abb. 1). Die Darstellung der Küstenlandschaft war bisher das wichtigste Thema der Kunst Friedrichs gewesen. Es läßt sich nachweisen, daß sich sein Stil durch die Verbundenheit mit dieser Landschaft seiner Heimat und durch ihre Gestaltung entwickelt hat⁴. So erscheint es fast als eine Notwendigkeit, daß Friedrich nach dem programmatischen Werk des Tetschener Altars nun daran ging, auch für dieses Thema eine Gestalt zu finden, die die Aussage seiner früheren Darstellungen zu äußerster Deutlichkeit und Eindringlichkeit steigert.

Schon in der Wahl des Formates (110 × 171,5 cm), des größten, das Friedrich bis dahin benutzt hat, zeigt sich der Wille, etwas Außerordentliches zu versuchen und von dem Betrachter eine intensivere Teilnahme zu fordern, als ein Kabinettformat sie beansprucht.

Die Gegenstände werden auf den ersten Blick wahrgenommen: der Strand, das Meer, die Luft und – jedem der drei Elemente zugeordnet – spärliches Gras, Schaumkronen und Möwen, schließlich der Mönch, den Kopf in die Hand gestützt als Geste der Trauer und des Nachdenkens. Seine Silhouette hebt sich halb vor dem Strand, halb vor dem Meer ab, damit beidem zugeordnet, zugleich aber auch, verglichen mit den Schaumkronen oder dem Gras, keinem dieser Bereiche fest verbunden. Die geringe Zahl der Gegenstände und die Einfachheit der Formen verleihen jedem Detail höchste Aussagekraft und berechtigen zu einer entsprechend weit gehenden Interpretation.

Die Elemente sind scharf voneinander geschieden. Der Horizont zeichnet sich trotz der dunstigen Luft als harte Grenze ab. Der gewellte Kontur der Dünen wiederholt zwar die Wellenbewegung des Meeres, doch steht das Grauweiß des Sandes kontrastierend vor dem dunkelolivfarbenen, fast schwarzen Wasser. Eine Zone, wo die Wellen an den Strand spülen, gibt es nicht. Friedrich

zeigt das Meer als das ganz andere, wie durch einen Abgrund vom betretbaren Boden getrennte Element. Der Mönch gibt dem Vordergrund einen Maßstab und bewirkt, daß sich der Abstand vom unteren Bildrand bis zur Uferlinie vorstellen läßt. Der stumpfe Winkel der Uferlinie ist zudem auf den Mönch bezogen, da er ungefähr im Scheitelpunkt steht. Überdies gibt der Akzent der Figur dem Vordergrund eine schwache Andeutung von Proportion, sie schafft meßbare Verhältnisse; die von den Rändern leicht aufsteigende und beim Mönch gipfelnde Linie des Uferkonturs erzeugt zudem eine Art von perspektivischer Wirkung. Man kann diesen Streifen Vordergrund – obschon nur mühsam – mit einem messenden Blick begreifen⁵.

Im Gegensatz zu dem Kontur der Uferlinie, der für den Vordergrund so viel besagt, steht die unbewegte Horizontlinie, die schneidend über den Mönch hinweggeht, mathematisch exakt, fremd jeder organischen Form, ohne Proportion. Kann man bei der Uferlinie, die zwar nicht in die Ecken des Bildes mündet, ihnen aber doch nahe kommt, sich noch vorstellen, daß sie auf beiden Seiten außerhalb des Bildes ausläuft, so vermittelt der Horizont den Eindruck einer unbegrenzten Linie. Das notwendig begrenzte Bild wird als Ausschnitt aus einer Unendlichkeit bestimmt, der für den Hintergrund zufälligen Charakter hat. Die Wahl des großen Formates erscheint unter diesem Gesichtspunkt als angestregtes und dennoch sinnloses Bemühen, möglichst viel von dieser Unendlichkeit zu fassen.

Die Unmöglichkeit, eine Vorstellung von der Tiefe des Raumes vom Uferkontur bis zum Horizont zu erhalten, die Irreführung des in die Tiefe strebenden Blickes durch die Flächigkeit dieses Streifens Wasser – auf der Bildfläche nimmt der Strand ebenso viel Raum ein wie das Meer – dienen der gleichen Wirkung: die begreifende Wahrnehmung und der Verstand sollen am Hintergrund scheitern, dieser soll als ein jedem messenden Sehen entzogener Bezirk erscheinen. Der Himmel über dem Meer, der Dreiviertel der Bildfläche einnimmt, erscheint wie eine undurchdringliche Wand. Friedrich fordert damit vom Betrachter für Vordergrund und Hintergrund zweierlei Arten des Sehens, für den Vordergrund ein normales, aktives Sehen, wobei sich das Auge den Gegenstand gleichsam unterwirft, für den Hintergrund ein

³ C. A. Semler beschreibt in einem Bericht vom Februar 1809 im „Journal des Luxus und der Moden“, 1809, S. 233 ff. den „Mönch am Meer“ als neuestes Werk von Friedrich.

⁴ Vgl. H. Börsch-Supan, Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich. Berliner Diss., München 1960, S. 70 ff.

⁵ W. Hofmann hat in seinem Buch „Das irdische Paradies“, München 1960, S. 78 f. eine treffende Analyse des Bildes ge-

geben, die besonders die Zerteilung des Raumes in zwei Schichten und die Fremdheit des Menschen gegenüber dem Raum hervorhebt. Der Empfindung Hofmanns, „der Mönch“ stehe „in unerreichbarer Ferne . . .“, der Blick zu ihm“ gehe „über einen unsichtbaren Abgrund“ vermag ich jedoch nicht zuzustimmen.



2. Caspar David Friedrich, Blick durch eine Ufersenkung auf das Meer.
Aquarell. Nationalgalerie Berlin C 2

Sehen, wobei das Auge vom Gegenstand überwältigt wird. Die wesentliche Aussage liegt für Friedrich dabei im Hintergrund, der Strand hat nur die Funktion einer Schwelle.

Auf diese Weise gibt Friedrich den beiden Raumschichten verschiedene Qualitäten. Die Unendlichkeit des Hintergrundes ist nicht quantitativ bestimmt als die Unbegrenztheit des Raumes, die sich auch mit Perspektive darstellen ließe, sondern als etwas, das nur negativ als etwas ganz anderes bezeichnet werden kann.

So sehr das Bild das Naturerlebnis des Meeres wiedergibt, wie es realistischer vorher kaum geschehen ist, liegt der entscheidende Sinn der Darstellung doch im Gedanklichen.

In welchem Maß der „Mönch am Meer“ die Entwicklung einer Bildidee zu ihrer äußersten Verdichtung ist, zeigen die Vorstufen der Komposition. Ausblicke vom Land auf das Meer sind seit den Rügenreisen von 1801 und 1802 häufige Motive. Der Bildraum ist in diesen frühen Arbeiten als eine homogene Einheit empfunden. Einen

entscheidend neuen Aspekt der Küstenlandschaft verzeichnet Friedrich am 2. Juli 1806 in dem Skizzenbuch seiner dritten Rügenreise, das nur vor der Natur aufgenommene Zeichnungen, also keine komponierten Bildentwürfe enthält⁶. Friedrich zeichnete, offenbar auf dem Bauch liegend, einen Blick zwischen zwei Dünen auf das Meer hinaus, so daß der Übergang zwischen Strand und Meer verschwindet, der Kontur der Dünen hoch über die Horizontlinie hinaus ansteigt und das sichtbare Stück Meer als Ausschnitt rahmt. Vordergrund und Hintergrund sind auf diese Weise voneinander getrennt. Während die Steine, die Äste und die Vegetation dem Betrachter für den Vordergrund genaue Größenmaßstäbe geben, erscheint das Meer im Hintergrund einem messenden Sehen entzogen; das winzig kleine Schiff läßt sich in keine Relation zu den Objekten im Vordergrund bringen und verwirrt die räumliche Orien-

⁶ L. Grote, Caspar David Friedrich. Skizzenbuch aus den Jahren 1806 und 1818. Berlin 1942.



3. Caspar David Friedrich, Fischer am Meeresstrand.
Wien, Kunsthistorisches Museum

tierung. Diese Zeichnung war Friedrich so wichtig, daß er sie vergrößert als Aquarell ausführte (Abb. 2)⁷.

Zwei vermutlich 1807 entstandene Küstenlandschaften in Wien⁸ zeigen im Prinzip den gleichen räumlichen Aufbau: Land und Meer als zwei hintereinander geschichtete Zonen. Auf dem einen der Wiener Bilder ist ein Fischer dargestellt, Stangen über der Schulter, auf einer kleinen Erdschwelle stehend und auf das Meer blickend, wo in der Ferne ein Segel erscheint (Abb. 3). Im Gegensatz zum Kapuziner gehört der Fischer durch seinen Beruf in diese Landschaft. Durch die Fischerhütte und sein Gerät ist der Vordergrund als seine Umwelt gekennzeichnet, und der Blick auf das Meer, der auf das Schiff hinauszugehen scheint, bezieht den Hintergrund

in diese Umwelt ein. Eine darüber hinausgehende Reflexion, die das Meer als Symbol der Unendlichkeit und das Schiff als dieser Unendlichkeit ausgesetztes menschliches Schicksal begreift, ist möglich, aber der Maler zwingt nicht zu einer solchen Deutung. Die Landschaft strahlt Frische und Heiterkeit aus, die der gegenständlichen Welt ihren Sinnenreiz und ihren Wert belassen.

Eine Gruppe von kleinformatigen Strandlandschaften mit Schiffen, einige davon auch mit Fischern oder Menschen, die auf das Meer hinausschauen, schließt sich an die Wiener Bilder an: ein verstreuter Tageszeitenzyklus⁹, zwei Landschaften in Berliner Privatbesitz¹⁰, ein Bild in Lübeck¹¹, die „Frau am Meer“ in Winterthur¹² und andere. In diesen Bildern, von denen keines genau datiert

⁷ Berlin, Nationalgalerie (Ost); 247×365 mm.

⁸ Wien, Kunsthistorisches Museum, Moderne Galerie. Das Gegenstück „Nebel“ ist abgebildet bei K. K. Eberlein, Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler. 3. Aufl. Bielefeld, Leipzig 1941, Nr. 69. Zur Datierung siehe Börsch-Supan 1960, S. 80 f.

⁹ „Der Morgen“ („Ausfahrt der Boote“), Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum; „Der Mittag“, Privatbesitz (Abb.:

H. von Einem, Caspar David Friedrich. 3. Aufl., Berlin 1950, Nr. 32); „Der Abend“, Privatbesitz (Abb.: v. Einem 1950, Nr. 33); „Die Nacht“, ehem. Frankfurter Privatbesitz (Abb.: Caspar David Friedrich, Bekenntnisse, 1924, Tf. XVI).

¹⁰ Abb.: v. Einem 1950, Nr. 17 u. 18.

¹¹ Abb.: Die Weltkunst XX, 1950, Nr. 9, S. 6.

¹² Abb.: v. Einem 1950, Nr. 26.



4. Caspar David Friedrich, Der Morgen. Hannover, Niedersächs. Landesgalerie

werden kann, ist die symbolische Bedeutung nicht zu übersehen. Der „Morgen“ des Tageszeitenzyklus zeigt die Ausfahrt der Schiffe, kleiner Fischerboote (Abb. 4), der „Mittag“ zum Teil stattliche Schiffe, die ruhig vor der Küste liegen, und auf den Strand gezogene Boote. Auf dem „Abend“ kommt ein einzelnes Schiff mit herabgelassenen Segeln in den Hafen zurück, und auf dem Nachtbild treibt ein Boot einsam auf der weiten Wasserfläche. Das Land im Vordergrund ist verschwunden. Diese gegenständliche Sphäre der Bedeutung wird überhöht durch die gedankliche, in der mit den Schiffen der Mensch und sein Verhältnis zur Welt in den verschiedenen Altersstufen gemeint ist. Das Nachtbild enthält eine Todessymbolik: das Fehlen des Festlandes bedeutet endgültige Loslösung vom Diesseits. Durch die religiöse Aussage, die darin enthalten ist – im „Morgen“ und im „Abend“ liegen große Anker am Strand als Zeichen der Hoffnung –, wird der Zwiespalt zwischen den Sphären gemildert. Zudem bedeuten die Schiffe als Sinnbilder der Seele, daß es für den Menschen eine Weise des Existierens auch außerhalb des Irdischen gibt.

Solche religiösen Vorstellungen enthielt der „Mönch am Meer“ in einer früheren Konzeption, die in der Vorzeichnung auf der Leinwand faßbar ist. Bei guten Lichtverhältnissen erkennt man mit bloßem Auge unter der Farbe die Zeichnung von zwei im Wind nach rechts geneigten Schiffen (Abb. 5–7). Das eine links ungefähr in der Mitte zwischen Mönch und linkem Bildrand, mit dem oberen Kontur des Rumpfes den Horizont tangierend, ist fast von vorn gesehen und hat ein vom Wind geblähtes Segel. Von dem anderen, ungefähr in der Mitte zwischen dem Mönch und dem rechten Bildrand, sind nur Mast und Takelage erkennbar. Es befindet sich näher am Strand und hat die Segel eingezogen, war auch wohl mehr von der Seite gezeichnet, wie aus der Takelage geschlossen werden kann.

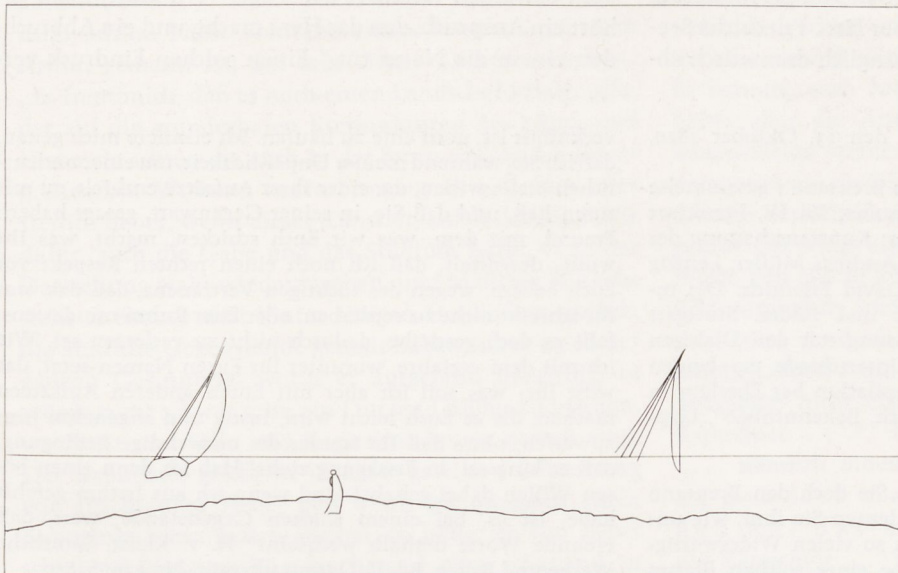
Bei dieser Komposition waren also im Aufriß des Bildes klare Verhältnisse zwischen dem Rahmen und dem Kapuziner geschaffen. Die Horizontlinie war zweimal unterteilt. Im räumlichen Aufbau waren für das Meer wenigstens in der Nähe des Ufers abschätzbare Entfernungen gegeben. Das Meer war noch nicht der jeder



5. Infrarotaufnahme mit dem Schiff links von dem Mönch aus Abb. 1

6. Infrarotaufnahme mit dem Schiff rechts von dem Mönch aus Abb. 1

7. Schematische Skizze der ursprünglichen Komposition von Abb. 1



menschlichen Aktivität entzogene Bezirk, und der Mönch war nicht ein einsames Wesen in diesem Raum, Ausdruck für die Isoliertheit eines jeden Individuums, sondern Fingerzeig für die religiöse Deutung des Bildes und Hinweis auf Geborgenheit in der Religion.

Die Aufgabe dieses Entwurfes ist eine tiefgreifende Änderung, ja fast eine Umkehrung der ursprünglichen Idee. Der radikale Dualismus von erfahrbarer Wirklichkeit und einem der Erkenntnis sich entziehenden Jenseits ist erst durch den Verzicht auf die beiden Schiffe mit ihrer formal und symbolisch gleichermaßen wichtigen Funktion in das Bild gekommen. Bei einem so klaren Gefüge zog das entscheidene Konsequenzen für alle anderen Gegenstände nach sich.

Vor dem Gemälde ist immer wieder an Kleists Aufsatz „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“ in den „Berliner Abendblättern“ erinnert worden, der 1810 anlässlich der Ausstellung des Bildes in der Berliner Akademie der Künste entstand¹³, und man hat die dichterischen Bilder, die Kleist darin entworfen hat, als kongeniale Übersetzung der Vorstellungen Friedrichs in das Medium der Sprache empfunden. In welchem Maß jedoch Kleist den Gehalt des Bildes tatsächlich erfaßt, ist noch nicht analysiert worden.

Dabei muß berücksichtigt werden, daß der Aufsatz Kleists auf einem wesentlich umfangreicheren Manuskript Clemens Brentanos basiert, an dem auch Achim von Arnim mitgewirkt hat¹⁴. Kleist strich als Redakteur der „Abendblätter“ diesen Artikel zusammen und versah ihn mit einer ganz anderen Tendenz. Der Aufsatz erschien zwar mit den Initialen „cb“, aber in einer späteren Nummer der „Abendblätter“¹⁵ gab Kleist eine Erklärung ab, in der er – soweit das in der Öffentlichkeit möglich war – den Sachverhalt klarstellte: „Der Aufsatz Hrn. L. A. v. A. und Hrn. C. B. über Hrn. Friedrichs Seelandschaft (S. 12. Blatt) war ursprünglich dramatisch ab-

gefaßt; der Raum dieser Blätter erforderte aber eine Abkürzung, zu welcher Freiheit ich von Hrn. A. v. A. freundschaftlich berechtigt war. Gleichwohl hat dieser Aufsatz dadurch, daß er nunmehr ein bestimmtes Urteil ausspricht, seinen Charakter dergestalt verändert, daß ich, zur Steuer der Wahrheit, falls sich dessen jemand noch erinnern sollte, erklären muß: nur der Buchstabe desselben gehört den genannten beiden Hrn.; der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist, mir.“

Kleist hatte jedoch nicht nur an der Länge des Aufsatzes der Freunde Anstoß genommen, sondern wohl vor allem an der ironischen Behandlung des Themas, die Friedrich nicht gerecht wurde. Das geht besonders aus einem Brief Kleists an Arnim hervor, in dem er seine Kritik vorsichtig formuliert und Arnim zugleich bittet, Brentano zu beruhigen, der über das Vorgehen Kleists offenbar sehr verstimmt war¹⁶.

Brentanos Verärgerung war vor allem deswegen verständlich, weil Kleist den Aufsatz sehr flüchtig korrigiert hat, so daß einige Partien in anderem Zusammenhang ihren Sinn veränderten oder gar einbüßten, wie der Schluß der Kleistischen Fassung, der – obschon von Kleist umformuliert – auf den gar nicht mehr vorhandenen dramatischen Teil hinweist.

Brentano beginnt mit der Schilderung des Naturerlebnisses am Meer: „Es ist herrlich, in unendlicher Einsamkeit am Meeresufer unter trübem Himmel auf eine unbegrenzte Wasserwüste hinzuschauen, und dazu gehört, daß man dahingegangen, daß man zurück muß, daß man hinüber möchte, daß man es nicht kann, daß man alles zum Leben vermißt und seine Stimme doch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, in dem einsamen Geschrei der Vögel vernimmt; dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, den einem die Natur tut.“ Einen solchen Eindruck ver-

knüpft ist, noch eine zu häufen. Ich erinnere mich genau, daß ich Sie, während meiner Unpäßlichkeit, um einer undeutlichen Stelle willen, die einer Ihrer Aufsätze enthielt, zu mir rufen ließ, und daß Sie, in seiner Gegenwart, gesagt haben: Freund, mit dem, was wir Euch schicken, macht, was Ihr wollt; dergestalt, daß ich noch einen rechten Respekt vor Euch bekam, wegen des tüchtigen Vertrauens, daß das, was Ihr schreibt nicht zu verderben, oder Euer Ruhm mindestens, falls es doch geschähe, dadurch nicht zu verletzen sei. Wie ich mit dem verfare, worunter Ihr Euren Namen setzt, das wißt Ihr; was soll ich aber mit Euren anderen Aufsätzen machen, die es Euch leicht wird, lustig und angenehm hinzuwerfen, ohne daß Ihr immer die notwendige Bedingung, daß es kurz sei, in Erwägung zieht? Hab ich denn einen bösen Willen dabei gehabt? Und wenn ich aus Irrtum gefehlt habe, ist es, bei einem solchen Gegenstande, wert, daß Freunde Worte deshalb wechseln?“ H. v. Kleist, Sämtliche Werke und Briefe. Bd. II, Darmstadt 1961, Nr. 176, S. 839.

¹³ Berliner Abendblätter, 12. Blatt, den 13. Oktober 1810, S. 47 f. Neudruck Stuttgart 1924.

¹⁴ Zuerst veröffentlicht in: Clemens Brentano's gesammelte Schriften. Hrsg. von Christian Brentano, Bd. IV, Frankfurt 1852, S. 424 ff. Wieder abgedruckt in: Kunstanschauung der jüngeren Romantik. Bearbeitet von Andreas Müller, Leipzig 1934, S. 209 ff. O. Fischer, Caspar David Friedrich. Die romantische Landschaft. Dokumente und Bilder. Stuttgart 1922, S. 1 ff. hat die Kleistische Fassung mit den Dialogen Brentanos verbunden. Diese die Unterschiede der beiden Interpretationen verwischende Kompilation hat Eberlein in seinem Buch „Caspar David Friedrich, Bekenntnisse“, Leipzig 1924, S. 250 ff., übernommen.

¹⁵ 19. Blatt, S. 78.

¹⁶ Brief vom 14. 10. 1810: „Machen Sie doch den Brentano wieder gut, liebster Arnim, und bedeuten Sie ihm, wie unpassend und unfreundlich es ist, zu so vielen Widerwärtigkeiten, mit welchen die Herausgabe eines solchen Blattes

mißt er vor dem Bild, und nun wendet er sich vom Gemälde zum Publikum in der Ausstellung, um dessen Äußerungen als Ersatz für die Mitteilung des Gemäldes zu belauschen. Er tritt in den Raum zurück. „Was ich in dem Bild selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde“ – gemeint sind die Äußerungen des Publikums. Er variiert diese Situation noch in der Vorstellung, daß er zum Kapuziner wird und nun statt auf die See auf den Besucher blickt: „und so wurde ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wohin-aus ich mit Sehnsucht blickte, die See, fehlte ganz. Dieser wunderbaren Empfindung nun zu begegnen, lauschte ich auf die Äußerungen der Verschiedenheit der Beschauer um mich her und teile sie als zu diesem Gemälde gehörig mit, das durchaus Dekoration ist, vor welchem eine Handlung vorgehen muß, indem es keine Ruhe gewährt.“

Das Gemälde ist für Brentano also nur Anlaß und zugleich Hintergrundsdekoration für ein kleines szenisches Spiel, dessen Scherzhaftigkeit in groteskem Gegensatz zum Ernst des Bildes steht ebenso wie das Milieu eines Ausstellungsraumes mit teilweise dummen oder albernen Besuchern zur Erhabenheit der Landschaft. Brentano empfindet durchaus die Leere des Bildes, aber er läßt sich nicht dadurch ansprechen, sondern weicht auf das Problem aus, wie eine solche Aussage überhaupt verstanden werden kann. Die Antwort, die die Dialoge geben, fällt negativ aus. Das Bild wird Anlaß für Wortspiele, für Unterhaltung über fernliegende Dinge, für frivole Scherze, für Konversation über Literatur oder für schwärmerische Begeisterung; nur wenige Äußerungen berühren den Gehalt des Bildes. Meistens spiegelt sich der Betrachter im Bild, statt sich um ein Verständnis zu bemühen.

Zum Schluß bittet Brentano einen Besucher, mit dem Arnim gemeint ist, um sein Urteil. Dieser antwortet: „Es freut mich, daß es noch einen Landschaftsmaler gibt, der auf die wunderbaren Konjunkturen des Jahres und Himmels achtet, die auch in der ärmsten Gegend die ergreifendste Wirkung hervorbringen; es wäre mir aber freilich lieber, wenn dieser Künstler, außer dem Gefühle dafür, auch die Gabe und das Studium hätte, es in der Darstellung wahr wiederzugeben, und in dieser Hinsicht steht er ebenso weit hinter einigen Holländern zurück, die ähnliche Gegenstände gemalt haben, als er sie in der ganzen Gesinnung, worin er aufgefaßt, übertrifft; es würde nicht schwer sein, ein Dutzend Bilder zu nennen, wo Meer und Ufer und Kapuziner besser gemalt sind. Der Kapuziner erscheint in einer gewissen Entfernung wie ein brauner Fleck; und wenn ich durchaus einen Kapuziner hätte malen wollen, so hätte ich ihn lieber schlafend hingestreckt oder betend oder schauend in

aller Bescheidenheit niedergelegt, damit er den Zuschauern, denen das weite Meer doch offenbar mehr Eindruck macht als der kleine Kapuziner, nicht die Aussicht verdürbe. Wer später sich nach den Küstenbewohnern umsähe, fände immer noch in dem Kapuziner alle Veranlassung, das auszusprechen, was mehrere der Zuschauer in einer überschwenglichen allgemeinen Vertraulichkeit allen laut mitgeteilt haben.“

Arnim hält die Wiedergabe der Luft für das wichtigste Anliegen des Bildes und sieht Friedrich in der Tradition „einiger Holländer“, er mag hier an Maler wie Jan van de Capelle oder Willem van de Velde gedacht haben. Der Illusionismus dieser Künstler gibt ihm den Maßstab, an dem gemessen ihm Friedrich geringer erscheint, obwohl die höherstehende »Gesinnung« Friedrichs gerade mit einer Abkehr vom Illusionismus zusammenhängt. Bei seiner Kritik an der Staffage erinnert sich Arnim offenbar an andere Landschaften mit Einsiedlern. Er urteilt also als Kenner historischer Kunst, ohne die Neuartigkeit des Gemäldes und den Zusammenhang all seiner Eigentümlichkeiten, seinen Stil, zu begreifen.

Diesem Urteil schloß sich Brentano an. Kleist jedoch war mit einer Satire auf das Ausstellungspublikum, die aus einem Zweifel an der Möglichkeit des Verstehens von Kunst entsprang und für das Kunstwerk schließlich wenig erbrachte, nicht zufrieden. Er wollte ein „bestimmtes Urteil“ und eine entschiedene Parteinahme für Friedrich, dessen Wollen ihm wahrscheinlich aus seiner Dresdener Zeit (August 1807 – April 1809) bekannt war.

Kleist übernimmt von Brentano die Beschreibung der Empfindung vor der Natur mit geringen Veränderungen, die den Ausdruck straffen. Die Aussage des Bildes wird bei Kleist ebenfalls in einen Gegensatz dazu gestellt, doch nicht, um das Bild abzuwerten, sondern um im Unterschied seinen besonderen Gehalt zu erfassen. Er benutzt auch hier weitgehend Brentanos Text, arbeitet aber die Antithese im Parallelismus der Satzkonstruktion stärker heraus, wobei er einen Gedanken Brentanos in sein Gegenteil verkehrt. Bei Brentano heißt es nach der Schilderung des Natureindrucks: „... dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht und ein Abbruch, den einem die Natur tut. Dieses aber ist vor dem Bild unmöglich, und das, was ich in dem Bild selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mir das Bild tat, indem es denselben nicht erfüllte, und so wurde ich selbst der Kapuziner . . .“. Bei Kleist heißt es statt dessen: „... nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte und einen Abbruch, den mir das Bild tat; und so ward ich selbst der Kapuziner . . .“ Die Wirkung des Bildes besteht für

Kleist ebenso wie die der Natur in einer Wechselbeziehung von Sehnsucht und Bedrohtwerden, in einem Dualismus also, der durchaus der räumlichen Struktur des Bildes entspricht. Im Bild jedoch sind die bedrohenden Kräfte mächtiger; während das Naturerlebnis als „herrlich“ bezeichnet werden kann, weil am Meer trotz des Zwiespaltes zwischen „Herz“ und „Natur“ die „Stimme des Lebens“ im „Rauschen der Flut“ zu vernehmen ist, heißt es in bezug auf das Bild: „Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reich des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis.“ Das sind Kleists eigene Worte bis auf den Schluß „der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis“, den er einem der Dialoge entnommen hat. Auch im folgenden Satz: „Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie eine Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte“, ist das Bild der Apokalypse und die Erinnerung an Youngs „Nachtgedanken“ den Dialogen entlehnt, wo diese Anspielungen mit Ironie vorgetragen sind.

Bei der Umformung des Textes von Brentano hat Kleist wie am Schluß seiner Fassung so auch hier dessen Sätze, die auf die Dialoge hinweisen, stengelassen, obgleich sie eine Schwäche des Bildes aufzeigen wollen und nun ganz unverständlich geworden sind.

Die treffendste Charakterisierung des Bildes und seiner Wirkung gibt Kleist dann, indem er vom Gegenstand auf die Art und Weise des Sehens, die er erfordert, übergeht: „... und da es in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.“ Kleist nennt als Ursache dieser Wirkung die formale Komposition, das Fehlen von Motiven, die den Blick kanalisieren und in eine bestimmte Richtung lenken könnten, und eine als schmerzhaft empfundene Weitung des Blickes entsprechend der Dehnung des Raumes. Die Vorstellung von den weggeschnittenen Augenlidern bedeutet außerdem auch, daß es keine Möglichkeit gibt, das Auge zu schließen und nicht sehen zu wollen, daß also das Auge dem Anblick ausgeliefert und nur zu einem passiven Sehen fähig ist. Es ist das Gleiche, was der Begriff der Apokalypse enthält, daß nämlich der Betrachter zum Objekt der Erscheinung wird. Auf diese Weise erfaßt Kleist die besondere Qualität des Raumes und den sinnbildlichen Gehalt des Gemäldes. Schließlich drängt Kleist auch durch das grausige Bild von einem verstümmelten Gesicht den Leser aus

der anschaulichen Vorstellung in den Bereich abstrakten Denkens. Diese Wendung ist bei einem Dichter natürlich, doch sie folgt hier auch der Intention des Malers.

Es klingt wie eine Entgegnung auf das an historischen Kenntnissen orientierte Urteil Achim von Arnims, wenn Kleist fortfährt: „Gleichwohl hat der Maler zweifelsohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen.“ In den folgenden Sätzen entfernt sich der Dichter von dem Gemälde: „... und ich bin überzeugt, daß sich mit seinem Geiste eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert, und daß dies Bild eine wahrhaft ossianische oder kosegartensche Wirkung tun müßte. Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eignen Wasser malte, so glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann.“ Das Bild aus der märkischen Landschaft wirkt wie eine Empfehlung Friedrichs an das Berliner Publikum, und Kleist rühmt, nun im Widerspruch zu seinen Ausführungen über den „Mönch am Meer“, die Illusionskraft der Kunst Friedrichs. Die Vorstellung, daß Gemälde Tieren als Realität erscheinen, ist ein alter Topos; bei Kleist haftet dem jedoch nichts Anekdotisches an, die suggestive Kraft dieser Vorstellung soll vielmehr nur den extrem starken Ausdruck der Gemälde Friedrichs bezeichnen.

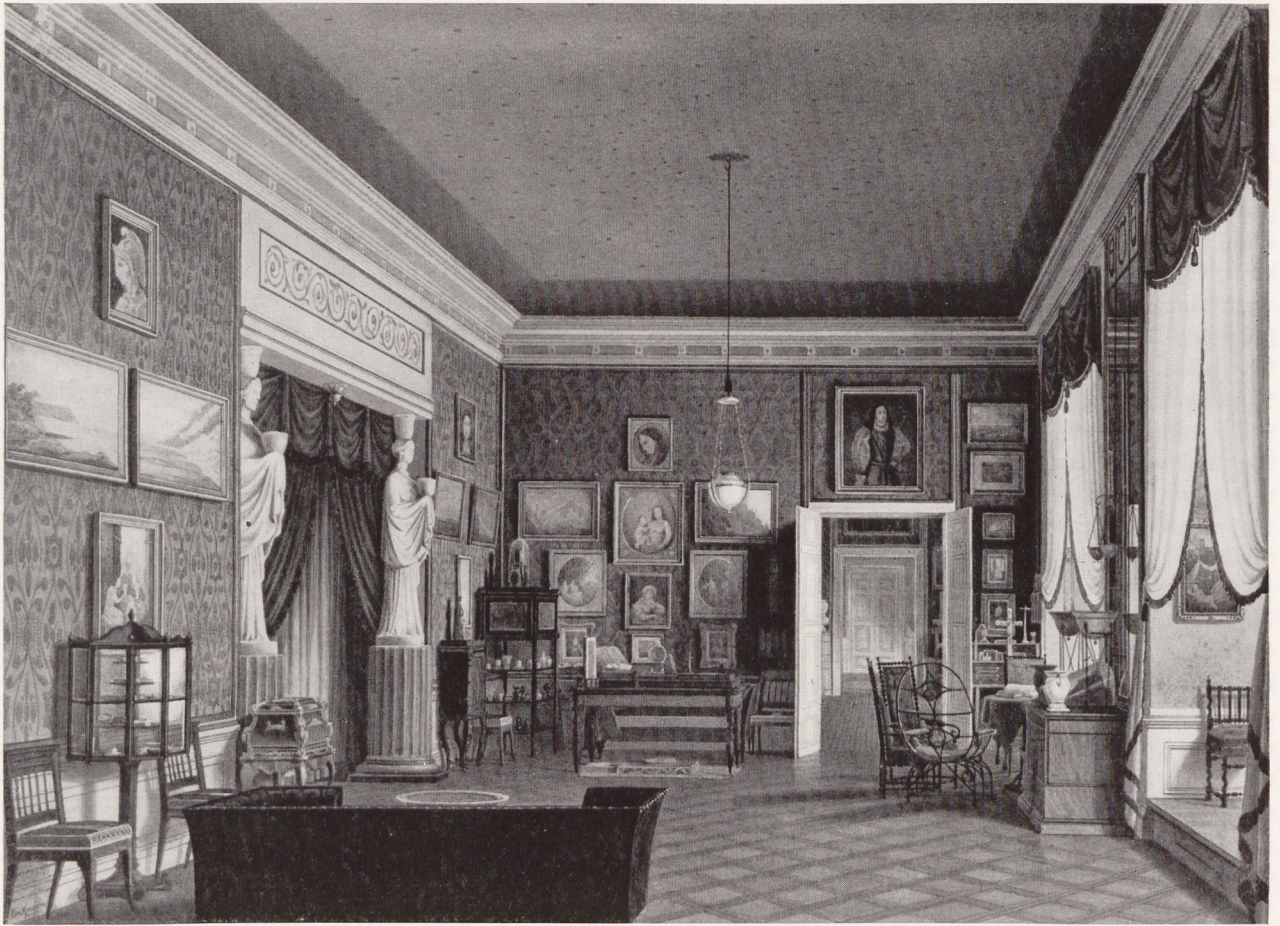
Außer den Urteilen Kleists, Brentanos und Arnims sind noch andere zeitgenössische Stimmen über das Bild bekannt. Christian August Semler sah den „Mönch am Meer“ im Februar 1809 in Friedrichs Dresdener Atelier und berichtete darüber im „Journal des Luxus und der Moden“¹⁷. Er sieht in dem Bild eine Szene, „die unter einer höchst einfachen Zusammenstellung einen edlen poetischen Sinn verbirgt“, der für Semler jedoch lediglich auf der Erfindung der einsamen Gestalt des Mönches beruht, der, in tiefes Nachdenken über die Unermeßlichkeit der Ferne versunken, den Betrachter zu ähnlichen Gedanken auffordert. Den sinnbildlichen Gehalt des Gemäldes berührt Semler nicht.

Marie Helene von Kügelgen, die Gattin des Malers Gerhard von Kügelgen, erfaßte die Absicht Friedrichs richtiger, wenn auch ihr Urteil, das sie in einem Brief an Friederike Volkmann vom 22. Juni 1809 ausspricht, ablehnend ist¹⁸: „Ein großes Bild in Öl sah ich auch, welches meine Seele gar nicht anspricht: ein weiter, unendlicher Luftraum. Darunter das unruhige Meer und

suchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey“.

¹⁸ Marie Helene von Kügelgen. Ein Lebensbild in Briefen. Hrsg. von A. und E. v. Kügelgen, 3. Aufl. Leipzig 1901, S. 161.

¹⁷ 1809, S. 233 ff. Christian August Semler (1767–1825), gelehrter Schriftsteller, 1804–1807 Unterinspektor am Dresdener Münzkabinett. 1800 erschien seine Schrift „Unter-



8. Karl Beckmann, Schlafzimmer der Prinzessin Marianne von Preußen im Berliner Schloß.
Aquarell, Staatl. Schlösser und Gärten Berlin

im Vordergrund ein Streifen hellen Sandes, wo ein dunkel gekleideter oder verhüllter Eremit umherschleicht. Der Himmel ist rein und gleichgültig ruhig, kein Sturm, keine Sonne, kein Mond, kein Gewitter – ja, ein Gewitter wäre mir ein Trost und ein Genuß, dann sähe man doch Leben und Bewegung irgendwo. Auf der ewigen Meeresfläche sieht man kein Boot, kein Schiff, nicht einmal ein Seeungeheuer, und in dem Sande auch nicht ein grüner Halm. Nur einige Möwen flattern umher und machen die Einsamkeit noch einsamer und grau-siger.“ Die Empfindung Helene von Kügelgens trifft sich mit der Kleists, indem sie einen dramatischen Natur-effekt vermißt, der eine Vorstellung von Leben in der Landschaft hervorrufen könnte. Sie wird dem Bild aber

nicht gerecht, weil sie eine Kongruenz von Natur und menschlichem Gefühl im Sinne einer idealen Landschaft des 17. und 18. Jahrhunderts erwartet und den entscheidenden Schritt Friedrichs zu einer Landschaft außerhalb des Menschen nicht mitvollzieht.

Goethe besuchte Friedrich am 18. September 1810 in seinem Atelier und notierte in sein Tagebuch: „Zu Friedrich. Dessen wunderbare Landschaften, Ein Nebelkirchhof, Ein offenes Meer¹⁹.“ Nach diesem wohlwollen- den aber wenig besagenden Urteil zu schließen, hat Goethe den „Mönch am Meer“ und die „Abtei im Eichwald“ – dieses Bild ist mit dem „Nebelkirchhof“ gemeint – wohl nur oberflächlich betrachtet²⁰.

Johanna Schopenhauer, die ebenfalls im Herbst 1810

¹⁹ Tagebücher 1810–1832, Deutscher Taschenbuch Verlag Bd. 44, München 1963, S. 10.

²⁰ Es ist mehrfach die Vermutung geäußert worden, die „Abtei im Eichwald“ (Staatl. Schlösser u. Gärten, Berlin, Schloß Charlottenburg) sei ein Gegenstück zum „Mönch am Meer“.

Dafür sprechen das gleiche Format und der Umstand, daß beide Bilder, seit Marie Helene von Kügelgen im Juni 1809 das Atelier Friedrichs besuchte, häufig zusammen erwähnt worden und fast immer zusammen geblieben sind. Doch beide Gemälde sind weder formal noch gedanklich auf-

Friedrich besucht haben muß, schrieb über die beiden Bilder im November des gleichen Jahres im „Journal des Luxus und der Moden“²¹: „Seine Werkstatt ist in diesem Augenblick nicht reich der Zahl nach, er besitzt nur zwei große Ölgemälde, ein Seestück und eine Winterlandschaft.“ Bei der knapp gehaltenen Beschreibung des „Mönch am Meer“ benennt sie nur das Gegenständliche und findet das Bild wegen seiner Einfachheit bemerkenswert. Die ausführlicher besprochene „Abtei im Eichwald“ ist dagegen in seinem symbolischen Gehalt erfaßt: „Welch ein Bild des Todes ist diese Landschaft! Wie schauerlich, wie hoffnungslos ohne den ewigen Stern der Liebe, der oben blinket.“

Am 23. September 1810 wurde die Ausstellung der Berliner Akademie der Künste im Marstall Unter den Linden eröffnet, auf der Friedrich den „Mönch am Meer“, die „Abtei im Eichwald“ und eine nicht identifizierbare Sepiazeichnung zeigte. Sie sind im Nachtrag des Kataloges unter den „später eingesandten Kunstwerken“ kurz verzeichnet: „Herr Friedrich in Dresden, 339 Zwei Landschaften in Öl, 340 Eine Zeichnung in Bistre.“

Nach Schluß der Ausstellung brachte die „Zeitung für die elegante Welt“ am 26. November 1810²² einen Bericht aus Dresden über den Erfolg Kügelgens und Friedrichs in Berlin: „Zwei unserer hochverdienten und mit Recht gepriesenen Künstler Gerhard v. Kügelgen und Friedrich hatten zur letzten Ausstellung nach Berlin einige ihrer Kunstschöpfungen eingesandt. Dem Vernehmen nach haben alle unbefangenen Kunstfreunde und Kenner dort beiden Künstlern volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen, wovon auch dieß einen Beweis gibt, daß Friedrichs zwei Landschaften (ein Kirchhof und

einander bezogen. Die konzentrierte und radikale Aussage des „Mönch am Meer“ schließt sogar jede ergänzende Darstellung aus. Semlers Bericht vom Februar 1809, der Friedrichs neuere Produktion recht ausführlich würdigt, nennt die „Abtei im Eichwald“ nicht. Sie ist also vermutlich nach dem „Mönch am Meer“ entstanden; daher ist es auch unwahrscheinlich, daß die ursprüngliche Komposition des „Mönch am Meer“, die besser zur „Abtei im Eichwald“ gepaßt hätte, als ein Gegenstück vorgesehen war.

²¹ S. 692 ff.

²² Nr. 236, Sp. 1880.

²³ Der Kronprinz hat die Bilder nicht aus eigenen Mitteln erworben, sondern vermutlich seinen Vater um den Ankauf gebeten. Die Bilder sind im Erwerbungsjournal des Hofmarschallamtes verzeichnet (Deutsches Zentralarchiv, Merseburg, Hausarchiv, Rep. XIV C, Nr. 8). Friedrich Wilhelm III. war es auch, der die Aufhängung der Bilder im Königlichen Palais nach Schluß der Ausstellung anordnete (siehe Schreiben des Geh. Hofrates E. F. Bußler vom 3. II. 1810 in den Akten des Hofmarschallamtes, Kunstsachen 1798–1814, fol. 33, Potsdam-Sanssouci, Staatl. Schlösser u. Gärten).

²⁴ Der Korrespondent verweist auf Angriffe in einem „außer Berlin wohl schwerlich sehr verbreiteten Blatt“. Es ist mir

ein Seestrand) vom Kronprinzen von Preußen für 450 Thaler gekauft worden sind . . .²³“ Allerdings ist auch von Kritik die Rede, die nach Ansicht des Korrespondenten in der Rivalität von Dresden und Berlin ihren Grund hat²⁴.

Der Umstand, daß der Kronprinz sich so demonstrativ für die moderne Kunst Friedrichs einsetzte, mag dazu beigetragen haben, daß die Akademie Friedrich zu ihrem auswärtigen Mitglied ernannte²⁵. Der Kronprinz, der spätere König Friedrich Wilhelm IV., war gerade 15 Jahre alt geworden, als er die beiden Werke Friedrichs erwarb. Das erstaunlich früh entwickelte Kunstverständnis und sein weiches, für Stimmungen empfängliches Gemüt mögen ihn zu diesen Bildern hingezogen haben; hinzu kam vielleicht jugendliche Begeisterung für das Moderne. Zudem muß auch berücksichtigt werden, daß der Kronprinz gerade zu dieser Zeit von der Todessymbolik der Bilder berührt gewesen sein muß, lag doch der Tod seiner Mutter, der Königin Luise, kaum ein viertel Jahr zurück²⁶.

Ogleich Friedrich 1810 zum ersten Mal in Berlin ausstellte, war er damals dem Kronprinzen vermutlich kein unbekannter Künstler mehr. Prinzessin Marianne von Preußen, eine Tante Friedrich Wilhelms, die sich nach dem Tod der Königin Luise um die Erziehung der Prinzen kümmerte und von ihnen sehr geliebt wurde, besaß wahrscheinlich schon vor 1810 einige großformatige Rügenansichten in Sepiatechnik von Friedrich, wie er sie nach 1801 in größerer Zahl gemalt hat.

Ein um die Mitte des 19. Jahrhunderts gemaltes Aquarell von Karl Beckmann (1799–1859)²⁷ zeigt das Schlafzimmer der Prinzessin im Berliner Schloß, das sie seit

nicht möglich gewesen, diese Kritik ausfindig zu machen. Weder in der Vossischen noch in der Spenerschen Zeitung, noch im „Freimüthigen“ ist die Ausstellung besprochen. Das „Journal für Kunst und Kunstsachen, Künsteleien und Mode“ brachte nur eine Aufzählung einiger Bilder. Die Besprechung in der „Allgemeinen Moden-Zeitung“ erwähnt Friedrich nicht. Brentanos Dialoge dürften die Reaktion des Berliner Publikums einigermaßen getreu wiedergeben.

²⁵ Kleist, der sich in der Presse am energischsten für Friedrich eingesetzt hatte, führte – ebenfalls in den „Abendblättern“ – mit seinem „Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler“ einen heftigen Angriff gegen den akademischen Lehrbetrieb.

²⁶ Die Königin Luise starb am 19. Juli 1810.

²⁷ Staatl. Schlösser u. Gärten, Berlin, Schloß Charlottenburg, Plankammer. Ein Aquarell in der Kunsthalle Kiel zeigt den Raum mit einer früheren Wandbespannung und Deckenmalerei (nach 1804). Da der Ausschnitt knapper genommen ist, sind nur die beiden Sepiablätter hinter dem Durchgang zu sehen. Ein vermutlich von Friedrich Wilhelm Kloss geschaffenes Aquarell, von dem mehrere Exemplare bekannt sind (Staatl. Schlösser u. Gärten, Berlin, Schloß Charlottenburg; Kunsthalle Kiel; Schweinfurt, Privatbesitz, dort irr-

ihrer Verheiratung mit dem Prinzen Wilhelm von Preußen im Jahr 1804 bewohnte (Abb. 8). Vorn links sind Friedrichs Ansichten von Arkona und Stubbenkammer zu erkennen. Die beiden offenbar zugehörigen Sepiazeichnungen hinter dem Durchgang, die gleiches Format und gleiche Rahmen haben, erscheinen nicht deutlich genug, um ihre Darstellung bestimmen zu können. Die Sepiablätter von Arkona und Stubbenkammer gehen auf Zeichnungen von 1801 zurück²⁸. Otto Schmitt²⁹ hat drei Sepiablätter mit dem Blick auf Arkona und eines mit Stubbenkammer nachgewiesen, dazu Erwähnungen von anderen verschollenen Rügenansichten in der zeitgenössischen Literatur (1803 und 1805). Außerdem hat er auf die Reproduktionen in Aquatintatechnik aufmerksam gemacht, die 1821 unter dem Titel „Malerische Ansichten durch Rügen“ bei Rücker in Berlin erschienen. Die in dieser Folge enthaltenen Ansichten von Arkona und von Stubbenkammer gehen ebenfalls auf die Zeichnungen Friedrichs von 1801 zurück. Die Größe der Blätter, die die Prinzessin Marianne besaß, beträgt, an den Möbeln des Raumes gemessen, schätzungsweise 60 × 90 cm. Das entspricht ungefähr zwei Blättern von Arkona und Stubbenkammer im Format von 65 × 98 cm, die Schmitt veröffentlicht hat.

Von den übrigen Werken Friedrichs, die später in den Besitz des preußischen Königshauses gelangten, läßt sich mit Bestimmtheit keines als Erwerbung Friedrich Wilhelms IV. nachweisen. Es ist lediglich wahrscheinlich, daß das verschollene Gemälde „Gotische Kirche bei Abendbeleuchtung“, das zuerst 1826 in dem damals neu eingerichteten Corps de logis des Kronprinzen im Berliner Schloß erwähnt ist³⁰, von ihm gekauft worden ist. Der „Hafen von Greifswald“ von 1815/16 wurde 1840 erworben³¹, ob noch von Friedrich Wilhelm III., der in

tümlich als Werk Eduard Gärtners) zeigt den Raum mit der späteren Wandbespannung, aber sparsamer möbliert als das Blatt von Beckmann. Auch hier erkennt man die Sepiazeichnungen von Friedrich.

²⁸ „Stubbenkammer“, Federzeichnung, Dresden, Kupferstichkabinett (Abb.: v. Einem 1950, Nr. 10). „Kap Arkona“, Federzeichnung vom 22. 6. 1801, Dresden, Kupferstichkabinett (Abb.: B. Dörries, Zeichnungen der Frühromantik. München 1950, S. 44).

²⁹ Aquatintablätter nach Caspar David Friedrich, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft III, 1936, S. 421 ff.

³⁰ Inventarium von dem Corps de Logis des Kronprinzen . . . 1826. (Staatl. Schlösser u. Gärten, Potsdam-Sanssouci). M. Schasler, Berlins Kunstschatze. Bd. II, Berlin 1856, S. 223, Nr. 1232; G. Parthey, Deutscher Bildersaal. Bd. I, Berlin 1863, S. 459, Nr. 7.

³¹ Zur Datierung siehe Börsch-Supan 1960, S. 90. Im Ankaufsjournal von 1826–1843 (Deutsches Zentralarchiv, Merse-

diesem Jahr starb oder von seinem Sohn, ist ungewiß. Für ein Gemälde „Meeresstrand“, das möglicherweise mit einem kleinen, angeblich aus dem Potsdamer Stadtschloß stammenden Gemälde in Münchener Privatbesitz identisch ist, fehlt ein Anhalt für das Erwerbungsdatum³².

Friedrich Wilhelm III. erwarb 1812 auf der Berliner Akademieausstellung den „Morgen im Riesengebirge“ und vielleicht auch die „Gartenterrasse“³³. Bezeichnend für das ganz anders geartete Kunstverständnis dieses Königs ist seine von Schadow überlieferte Bemerkung vor dem „Morgen im Riesengebirge“³⁴: „Das ist ein sehr schön Bild; als ich nach Töplitz reisete, war ich früh auf und gedachte die schöne Gegend zu sehen; aus dem Thau ragten die Hügelspitzen hervor, und machte gerade diese Wirkung einer Meeres Oberfläche, und meine eigentliche Absicht war vereitelt; wer es nicht gesehen hat in der Natur, denkt, es ist nicht wahr.“ Der nüchterne Verstand Friedrich Wilhelms III. sah in Gemälden zuerst die Abbildung der Realität.

Die drei ungefähr gleich großen Bilder „Morgen im Riesengebirge“, „Abtei im Eichwald“ und „Mönch am Meer“ hingen zunächst zusammen im Palais Friedrich Wilhelms III. Unter den Linden, wo auch der Kronprinz wohnte³⁵. Dort sah sie 1825 Carl Gustav Carus, der jedoch nur die „Abtei im Eichwald“ namentlich erwähnt und als „vielleicht das tiefstinnigste poetischste Kunstwerk aller neueren Landschaftsmalerei“ bezeichnet³⁶. 1837–1844 befanden sich die drei Bilder im Neuen Palais. Als Friedrich Wilhelm IV. 1844 im Schloß Bellevue den größten Teil der in seinem Besitz befindlichen Bilder neuerer deutscher Künstler zu einer Galerie vereinigte, einem Vorläufer der Nationalgalerie, gelangten auch die drei Bilder Friedrichs dorthin³⁷. Die Sammlung

burg, Hausarchiv Rep. XIV C 21) „Der Hafen von Stralsund bei ruhiger See“ genannt.

³² Parthey 1863, Nr. 21. Im Schloß Bellevue nachgewiesen.

³³ Für den „Morgen im Riesengebirge“ findet sich im Ankaufsjournal als Preis 200 rth. eingetragen. Die „Gartenterrasse“ erscheint nicht. Möglicherweise ist dieses Bild aus Privatmitteln eines anderen Mitgliedes des Königshauses gekauft worden. Es gelangte in das Prinzessinnenpalais und von dort 1843 in die Villa Liegnitz in Erdmannsdorf. Vor dem Krieg im Berliner Schloß, jetzt im Schloß Charlottenhof.

³⁴ J. G. Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten. Berlin 1849, S. 123.

³⁵ I. D. F. Rumpf (Berlin und Potsdam. Bd. I, Berlin 1823, S. 385) erwähnt den „Mönch am Meer“ hier unter dem Titel „Eine Ansicht des Weltmeeres“.

³⁶ C. G. Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten. Bd. II, Leipzig 1865, S. 230.

³⁷ B. Krieger, Das königliche Schloß Bellevue bei Berlin. Berlin 1906, S. 161 f.

wurde 1865 teilweise aufgelöst. Damals kamen die Bilder von Friedrich in das Eckzimmer der Königin Elisabeth im Berliner Schloß, wo ihnen wenig Beachtung geschenkt wurde. Für die „Allgemeine deutsche und historische Kunst-Ausstellung“ in Köln war 1861 die „Abtei im Eichwald“ ausgesucht worden, um Caspar David Friedrich zu vertreten³⁸. Sie mochte dem Empfin-

den des späten Biedermeier noch am ehesten entsprechen. Erst auf der Jahrhundertausstellung von 1906 wurde die Bedeutung Caspar David Friedrichs wieder neu erkannt und der „Mönch am Meer“ als eines seiner Hauptwerke gewürdigt³⁹.

³⁸ Kat. Nr. 841.

³⁹ Kat. Nr. 534.

Photonachweis: Staatl. Schlösser und Gärten Berlin-Charlottenburg 1, 5, 6, 8. Staatl. Museen Berlin C 2, Abb. 2.

Niedersächs. Landesgalerie Hannover 4. Kunsthist. Museum Wien 3. Schematische Skizze: Verfasser.