

MATTHES  
& SEITZ  
& BERLIN  
PAPER.  
BACK



László F. Földényi

# CASPAR DAVID FRIEDRICH

Die Nachtseite der Malerei

Aus dem Ungarischen übersetzt

von Hans Skirecki



Matthes & Seitz Berlin



## INHALT

1.	Das Auge	13
2.	Das Atelier	23
3.	Die Provinzen der Seele	29
4.	Der gefallene Engel	39
5.	Die Utopie des Raumes	51
6.	Einstürzende Räume	61
7.	Was malt der Maler?	69
8.	Blindfenstermalerei	81
9.	Unsichtbare Provinzen	89
10.	Der Nebel wird dichter	101
11.	Das Wunder	111
12.	Der Todesengel	119
13.	»Ungebändigten Sehns Pein« (Parsifal)	127
14.	Das unsichtbare Licht	131
15.	Die Nacht sinkt herab	143
	Literaturverzeichnis	155
	Anmerkungen	159



Ein Wesen wohnt in meinem Innern  
Was immer himmelan mich hebt  
Hoch über Erd und Weltgetümmel,  
Und immer nach dem Lichte strebt,  
Mit ganzem Herzen, Seele, Sinn und Liebe  
    Jesum Christum ist ergeben.

Ein Wollen wohnt in meinem Busen,  
Was fest mich an der Erde bannt,  
Mich fest in Sünden hält gefangen,  
Und immer an dem Irdschen hangt,  
Denn ist mein Thun, mein ganzes Leben  
Nur eitle Thorheit, eitles Streben.

So schwank ich zwischen Gut und Bösen,  
    Gleich einem Rohr vom Wind bewegt,  
Bald heb ich mich zum Licht empor,  
Bald sink ich in des Abgrunds Tiefen;  
So wie's im Herzen fromm sich regt,  
Wie sich's im Busen wild bewegt.

CASPAR DAVID FRIEDRICH



Zum ersten Mal begegnete ich Friedrichs Bildern im Frühjahr 1974 in Dresden, wo anlässlich seines zweihundertsten Geburtstags eine Lebenswerkausstellung stattfand – und ich hatte das Gefühl, einen geeigneteren Zeitpunkt hätte mir der Zufall nicht bieten können. Ich befand mich auf der Flucht vor mir selbst. Friedrichs Bilder, von denen ich noch nie gehört hatte, schienen mir helfen zu wollen. Sie verhiessen nicht nur eine sichere Zukunft, sondern auch stetige Erlösung; durch den Schleier, in den sie mich sogleich hüllten, wirkte alles vielversprechend. Wie auf einer nächtlichen Landstraße wogte watteartiger Nebel aus den Bildern, doch das war nicht erschreckend. Irgendwo am Ende des Weges wird sich alles klären, dachte ich und ließ mich bereitwillig in Friedrichs Welt locken.

Später erst stellte sich heraus, dass meine bedingungslose Zuversicht übereilt war. Anfangs schien alles einfach und offenkundig. Die Bilder sind zwar rätselhaft, sagte ich mir, aber wenn ich dem Rätsel auf den Grund gehe, wird sich auch die rätselhafte Verworrenheit meiner Verhältnisse legen und werde ich mein Leben klar sehen. Der Glaube spornte mich an: Gern hätte ich das Leben als ein Kreuzworträtsel betrachtet, das über kurz oder lang gelöst werden kann. Aber die Lösung geriet immer mehr ins Stocken. Friedrichs anfangs so hilfsbereite Gemälde verweigerten die Hilfe. Der Nebel wurde dichter, der Weg immer mysteriöser. Es gibt die einen, die bauen

das Labyrinth, und es gibt die anderen, die verirren sich darin, dachte ich bei mir und ordnete Friedrich bei den letzteren ein. Ich war enttäuscht; denn ist Hilfe von einem zu erwarten, der selbst der Hilfe bedarf?

Später verbrachte ich mehrere Winter auf Rügen, der Insel, nach der auch Friedrich in Dresden ewiges Heimweh empfand, ohne letztlich die Reise anzutreten. Ich suchte weiter nach mir. Der erste Winter endete mit einer Schlappe, aber der zweite ordnete mein Leben für einige Jahre. Das basaltgraue Meer, die großen verschneiten Gesteinsbocken, die stummen Kreidefelsen, die Kiefern- und Eichenwälder, die heidnischen Hüengräber, die sich unergründlichen Botschaften gleich in ihnen verstecken, die handtellergroßen Schneeflocken, die über die nächtliche See wirbeln, die Umrisse von Kap Arkona, die zum Trocknen aufgespannten, mit Raureif überzogenen Fischer-netze und die niedrig ziehenden Wolken erinnerten mich an Friedrich. Ich hatte das Labyrinth gesucht und dabei die Bilder vergessen. Im einsamen Wald an der aus dem Meer ragenden Kreideküste, wo der leise Schneefall und die laute Brandung die Stille noch vertieften, fühlte ich mich trotz der Kälte zu Hause, und ich musste daran denken, dass Friedrich nicht diese Welt gemalt hatte: aus ihr gab es einen Rückweg. Seine Bilder sind viel kälter als sie, befällt einen doch schon beim Betrachten seiner Sommerlandschaften ein Frösteln.<sup>1</sup>

Doch das Frösteln kommt nicht nur von der Kälte, es kommt auch von dem unsichtbaren Blick, der sich auf uns, die Betrachter seiner Bilder, richtet. Einem Blick, der uns trügerisch hinhält, während er uns gar nicht wahrnimmt. Es ist, als wäre schillerndes Papier vor die Bilder gespannt: Wir sehen etwas anderes, als wir gerne sähen. Das wurde mir aber erst später klar; ich sah in den Bildern nur das, wonach ich mich sehnte – und es war, als wäre ich damit selbst hinter das Schillernde geraten. Ich verfitzte mich in dem Rätsel, das ich

anfangs für lösbar gehalten hatte. Nach dem Schnee am Meer erwarteten mich in Ungarn Regen und Matsch, und den einsamen Wald lösten Hast und Eile ab. Ich sah ein, dass es eitle Hoffnung war, von diesen Bildern Hilfe zu erwarten. Denn Friedrich ist nicht nur der Gefangene eines Labyrinths, er hat es obendrein auch selbst gebaut. Hilfe kann er nicht gewähren, sucht er doch selber nach einem Halt; auch er scheint vor sich selbst zu flüchten. Ein solcher Mensch eignet sich kaum zum Lotsen; er gehört zu denen, die so hartnäckig die Erlösung suchen, dass sie nicht bemerken, dass sie aus allem ausgesperrt sind. Auf solche Leute sollte man nicht hören, sie verführen, ohne außer ständiger Irreführung irgendetwas zu bieten. Denn die Schutzlosigkeit, wie sie am intensivsten wohl die Erinnerung an einen Schwan am verschneiten Strand bei Saßnitz ausdrückt, ist kaum als Ersatz zu bezeichnen.



## DAS AUGEN

Zwei Gesichter blicken aus den beiden Fenstern des Ateliers.<sup>1</sup>

Aus dem linken Fenster ist die Dresdener Augustusbrücke zu sehen, dahinter, am jenseitigen Elbufer, eine zum Königlichen Marstall gehörende Wiese. Auf dem Fluss herrscht lebhafter Verkehr, Schiffe schwimmen in beide Richtungen. Am diesseitigen Ufer wartet eine Frau, neben ihr liegt ein Anker: das Zeichen des sicheren Erreichens des Ziels. Neben dem Anker bearbeitete Steine, sicherlich für den Abtransport zu einem Hausbau bestimmt. Drinnen hängt neben dem Fenster ein Spiegel, darin sehen wir die Ateliertür. Neben dem Spiegel hängt ein Schlüssel, bestimmt der zur Tür. Und auf dem Fensterbrett einen Briefumschlag. Darauf die Anschrift: »Dem Herrn C. D. Friedrich in Dresden vor dem Pirnaschen Tor«.

Denn das Atelier gehört Friedrich, und er ist es, der aus dem linken Fenster blickt. Aufmerksam betrachtet er die Landschaft; den Kopf hält er leicht gedreht, was darauf hinweist, dass er sich konzentriert. Wahrscheinlich entgeht ihm trotzdem nichts. Das gepflegte Haar ist ein Zeichen der auf das Äußere verwendeten Sorgfalt, die edlen Gesichtszüge zeugen von einem gesunden Verhältnis zur Welt. Der Blick freilich ist verschlossen, aber nicht mehr als bei jedem Menschen, der ernsthaft auf etwas zu achten versteht – auf eine Fensteröffnung, ein Schiff oder das eigene Leben. Aber er wirkt nicht so zurückhaltend, dass er nicht den Schlüssel abnehmen, die Tür öffnen und zum Ufer hinabgehen könnte. Wer

sein Gesicht so zu ordnen vermag, auf den wartet immer eine Brücke, ein Schiff, eine Frau, dem wird immer irgendwoher ein Brief geschrieben.

Das andere, ebenfalls offene Atelierfenster zeigt ebenfalls die Elbe, aber nur das jenseitige Ufer. Das diesseitige Ufer verliert sich zwischen der Wasserfläche und dem Fensterbrett. Auf dem Fluss schwimmt nur ein einziger Nachen, und die Stadt haben einige einsame Häuschen abgelöst. Verlassen wirkt die ganze Landschaft, außer dem Mann im Nachen ist niemand zu sehen; eine ausgestorbene Gegend. Dieser Mann könnte Charons Nachen steuern; das Leben nähert sich seinem Ende, den Lebensfaden wird eine Schere zerschneiden. Die Schere hängt unter dem Spiegel, auf einer Höhe mit dem Schlüssel. Dieser Spiegel zeigt etwas anderes als der vorige. Wir sehen darin nicht die Tür, sondern zwei Augen, eine Stirn und das dazugehörige Haar. Es ist Friedrichs Kopf, denn er ist es auch, der aus diesem Fenster blickt. Doch er blickt nicht nur hinaus, sondern auch in den Spiegel, der selbst einem kleinen Fenster gleicht. Die einsame, ausgestorbene Landschaft beobachtend, erblickte Friedrich auch sich selbst.<sup>2</sup> Aber das Gesicht hat sich ebenfalls verändert: Aus diesem Fenster blickt nicht der edle und selbstbewusste Kopf, sondern ein verzweifertes Gesicht, gezeichnet vom gar nicht fernen Wahnsinn. Die Lippen sind geöffnet und geben ein lückenhaftes Gebiss frei. Dieses ist, wie das aufgeschwemmte Gesicht, ebenso ein Vorbote des bevorstehenden Zerfalls wie die verzerrte Miene, die nur für Menschen charakteristisch ist, die schon der eigene Anblick mit grenzenlosem Erschrecken erfüllt.

Zwei Fenster, zwei Gesichter. Aber die beiden Gesichter gehören einer Person, und die beiden Fenster gewähren Ausblick aus ein und demselben Atelier. Und obgleich die beiden Selbstporträts 1800 entstanden und die überwältigend exakt gestalteten beiden Fensterzeichnungen fünf Jahre später, als

Friedrich bereits einunddreißig Jahre alt war, sollten wir der verflissenen Zeit keine allzu große Bedeutung beimessen. Lesen wir nur das kurze Gedicht, das Friedrich ein Jahrzehnt später verfasste! Die erste Strophe lautet so:

Durch die düstern Wolken bricht  
Blauer Himmel, Sonnenlicht.  
Auf den Höhen, in dem Tal,  
Singt die Lerche und Nachtigall.

Doch es ist, als spräche er die Fortsetzung aus dem rechten Fenster des Ateliers:

Gott, ich dank dir, daß ich lebe  
Ewig *nicht* für diese Welt.  
Stärk mich, dass mein Geist sich hebe  
Auf zu deinem Sternenzelt.

Die beiden Blicke des Tag und Nacht trennenden Janusantlitzes sogen im Lauf der Zeit einander auf. Denn wenn wir ein anderes, 1810 entstandenes Selbstporträt (BS/J 170) betrachten, das mit Sicherheit zu den suggestivsten Selbstporträts aller Zeiten gehört, entdecken wir in demselben Gesicht Spuren extremster Offenbarungen. Der Bart ist gewachsen<sup>3</sup>, die Zivilkleidung hat ein unbestimmbares, am ehesten vielleicht an eine Mönchskutte erinnerndes Kleidungsstück abgelöst, und die Gesichtszüge wirken wie festgefroren.<sup>4</sup> Es ist dies der Mann, der mit sieben Jahren seine Mutter, mit acht die eine und mit siebzehn die andere Schwester verloren hat, der als Dreizehnjähriger beim Schlittschuhlaufen eingebrochen ist und von seinem Bruder gerettet wurde, welcher dabei selbst ums Leben kam; es ist der Mann, den in seinem Dresdener Quartier das Lärmen der Kinder seiner Wirtin so ärgerte, dass



C. D. Friedrich: Selbstbildnis, 1800. Dresden, Kupferstichkabinett.

er krank und für Tage bettlägerig wurde; es ist der, der sich in diesem Wirtshaus aus purer Langeweile solange im Bett hin und her warf, bis es unter ihm einbrach; es ist der, der nach der Aufzeichnung von Zeitgenossen unendlich geduldig mit den Kindern spielte, aber auch vor Kummer erkranken konnte; ihn malte ein Dresdener Kollege, Gerhard von Kügelgen, als melancholischen König Saul, und er malte 1804 sein eigenes Begräbnis<sup>5</sup>; und er ist es, der Jahre später einer plötzlichen Eingebung folgend heiratet, in solcher Eile, dass er angeblich am Abend des Verlobungstages seinen Bekannten nicht sagen konnte, wie seine Auserwählte hieß, und der in einem Brief, den er nach der Heirat an seine nächsten Angehörigen schrieb, eine Veränderung in seinem Leben unter anderem darin sah, dass statt der bisherigen vielen Spucknäpfe seine Frau nun nur noch wenige in der Wohnung duldeten – und ebenfalls er ist es, der die neunzehn Jahre jüngere Gattin mit seiner krankhaften Eifersucht peinigte und seiner Familie das Leben mit seinen Schrullen zur Hölle machte.

Einen Menschen machen jedoch nicht die in ihm verborgenen Widersprüche zu etwas Besonderem, sondern deren Verarbeitung. Die Widersprüche sind so wie die Umstände: Sie bilden ein Netz, mit dem man über kurz oder lang jeden ein-



C. D. Friedrich: Selbstbildnis, um 1800.  
Kopenhagen, Königliches Kupferstichkabinett.

fangen kann. Nicht zufällig wurden die Zeitgenossen vor allem auf dieses Netz aufmerksam – es ist beim Menschen das, was am deutlichsten wahrnehmbar ist. Und dennoch, je länger wir eines Menschen offensichtlichste Eigenschaften beobachten, umso merkwürdiger, fremdartiger, ja geheimnisvoller wird er. So geht es uns auch mit diesem Selbstporträt aus dem Jahr 1810.

Wenn wir sorgfältiger hinsehen, zieht immer wieder das rechte Auge des Malers unsere Aufmerksamkeit auf sich. Die quälenden Widersprüche, von denen sein Leben ebenso zerfurcht ist wie seine Gesichtszüge, tritt neben diesem Auge in den Hintergrund – nicht nur, weil es geometrischer Mittelpunkt des Bildes und Zentrum des Kreises ist, den die Kopfform, das wellige und lockige Haupt- und Barthaar und die Falten der Kleidung bilden, sondern auch, weil es zu uns spricht, anders als die Züge, die eher nur etwas mitteilen. Es drängt sich so intensiv vor, dass es fast wie ein Relief wirkt; es scheint gar nicht zu diesem Gesicht zu gehören. Im Gegensatz zum linken Auge, das die melancholischen Gesichtszüge unterstreicht, lebt das rechte sein eigenes Leben: Es blickt nicht aus dem Gesicht nach außen, sondern saugt alles in sich; es betrachtet nicht die Welt, sondern schaut nach innen. Wie auf zahlreichen Gemälden der Mond oder die Sonne<sup>6</sup>, ist dieses Auge mehr als es selbst: ein explosiv angespannter Punkt, der alle Möglichkeiten in sich trägt, eine Origo, in der die Welt sich selbst betrachtet. Deswegen aber ist die Bildstruktur bis an die Grenze des Einsturzes überbelastet. Das ist offenbar nicht nur eine technische Frage. Damit der in die Bildmitte gestellte Augapfel nicht nur ein kompositionelles Element ist, sondern auch »spricht«, muss er über einen Blickwinkel verfügen, der die Fähigkeiten des körperlichen Auges übertrifft; nötig ist ein Blick, der sich nicht nur unter den Dingen der Welt zurechtzufinden versucht, sondern der auch für das Sein und die Vorbedingungen dieser Welt sensibel ist – der, ganz



C. D. Friedrich: Selbstbildnis, 1810.  
Berlin, Nationalgalerie.

selbstverständlich und natürlich, nicht nur durch das linke, sondern auch durch das rechte Fenster des Ateliers dringt.<sup>7</sup> »Warum, die Frag' ist oft zu mir ergangen / Wählst du zum Gegenstand der Malerei / So oft den Tod, Vergänglichkeit und Grab?« schrieb Friedrich in fortgeschrittenem Alter, und er antwortete: »Um ewig einst zu leben, / Muß man sich oft dem Tod ergeben« (Hinz, 82). Es ist, als sähe sein Selbstporträt aus dem letzten Augenblick vor dem Sterben auf uns zurück. Sein Blick ist so durchdringend, dass er den Betrachter an sich kettet; er lässt nicht zu Stein erstarren wie die Blicke Gorgos, sondern nimmt gefangen. Dieses Auge legt dem Betrachter eine neue Last auf die Schulter: die Last des Sterbens. Das bedeutet jedoch, da es sich um einen durch alles hindurchdringenden, noch lebendigen Blick handelt, auch ein neues, exzessives Leben, das, um Wurzeln zu schlagen, die gewohnte Welt durcheinanderwirft. Das auf uns blickende Auge möchte das Leben vom Tod her neu ordnen; in ihm widerspiegelt sich eine Vision, deren Gegenstand leicht auch wir selbst sein können. Es ist ein nächtliches Auge; es leuchtet auch im Dunkeln. Nichts vermag seiner Aufmerksamkeit zu entgehen.



C. D. Friedrich: Blick aus dem Atelier des Künstlers,  
linkes Fenster, 1805–06. Wien, Kunsthistorisches Museum.