

## *Caspar David Friedrich*

### *Struktur der Perspektive und die Gestaltung des poetischen Geistes*

Tomonobu IMAMICHI

#### Das Pathos der Weite

Das Pathos der Weite waltet in den Bildern Friedrichs, der in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts als romantischer Landschaftsmaler in Dresden bekannt war.

Betrachtet man seine Werke, so fühlt man, als ob die Seele in die Ferne des Horizonts allmählich eingesaugt würde. Um diesen Eindruck zu geben, mußte Friedrich die Perspektive nach der fernen Weite bildhaft realisieren, so daß die Landschaft sich unter dem breiten Himmel nach der Ferne weit ausdehnt bis zum Flimmerglanz als dem Symbol des Jenseits. Wahrlich erstreckt sich die Tragweite der Kraft des Werkes Friedrichs über die materielle Grenze des leinwandlichen Diesseits als dieser Welt nach dem Hinteren, namentlich dem Transzendenten. Mit wenigen Ausnahmen wird über die Hälfte seines Bildraumes dem Himmel gewidmet. Dies mag einer der allgemeinen Charaktere der Landschaftsmalerei sein, aber der Eindruck, den Friedrich gibt, ist nicht dramatisch wie bei C.L. Kaaz, nicht pathetisch wie bei Reusdauel, nicht pastral wie bei Segantini. Seine Perspektive hat in sich den Weg zum Religiösen. Goethe meint, Friedrich deutete durch seine wohl bemahlte Landschaft den mystisch-religiösen Inhalt an. Tiek findet Friedrich versucht in Bezug auf Rangordnung der Kunst der Landschaftsmalerei den Vorrang vor der Geschichtsmalerei oder Legendenmalerei einnehmen zu lassen, dadurch, daß er eine Art der religiösen Stimulation gerade in der Landschaftsmalerei mittels der sublimen Atmosphäre der Traurigkeit auszudrücken entwarf.

Zum Beispiel werde ich die Struktur des Werkes „Das große Gehege bei Dresden“ (um 1832, Dresden) erklären. Es stellt das große Ostra-Gehege am Südufer der Elbe dar, die mit niedrigem Wasserstand als Vordergrund behalten wird. In diesem Gemälde, wie immer in den Werken Friedrichs, wird man sich bewußt der unsagbaren Einsamkeit des Pathos der Weite, welches gerade bi-polaren Kontrast zwischen der sich im Schatten entfaltenden herbstlichen Erde und der nachgebliebenen Spur der Abendröte stärker stimuliert wird als sonst. Diese Traurigkeit bildet sich in dem einsamen Segelboot, das auf der Elbe still fährt.

Meines Erachtens ist der symbolische Sinn dieses Segelboots äußerst wichtig, denn es repräsentiert die ganze Stimmung des Bildes, d. h., es integriert diese Landschaftsmalerei zur traurigen Einsamkeit des menschlichen Lebens an sich. In diesem

Sinne ist das Bild „Segelboot“ ein Zugang zur neuen Dimension der Perspektive, nämlich, das Werk wird durch das Bild Segelboot das Mehr als Landschaftsbild. Was ist damit gemeint?

Dies besagt, die Struktur der Perspektive des Werkes Friedrichs wird nicht nur mit der Dreidimensionalität bezeichnet, sondern es läßt die unbemalbare himmlische Dimensionalität ahnen. Natürlich sind das Dramatische, Pathetische und das Pastrale, das die anderen Landschaftsmaler durch ihre Bilder andeuten, auch das Über-Dreidimensionale, aber diese Über-Dreidimensionalität ist dem Wesen nach das Geschichtliche, welches in der Dreidimensionalität der physikalischen Welt zu finden ist. Das Über-Dreidimensionale bei Friedrich ist das Transzendente, das dem Wesen nach über diese Welt der Dreidimensionalität steht. So muß ich das Wort das Mehr-als-Dreidimensionalität benutzen.

### Rätsel der Kunstgeschichte

Caspar David Friedrich ist ein Rätsel der Kunstgeschichte. Sein Bild „Der Morgen“, welches 1821 gemalt wurde und in Niedersächsischen Landesmuseum in Hannover zu finden ist, ist Öl auf Leinwand, aber dieses Bild erweckt den Eindruck, daß es orientalische, farbige Tuschnmalerei oder ein orientalisches Aquarell sei; besonders die Gestalt des im Boot stehenden Fischers und das Strohdach, welches halb vom Nebel verdeckt wird und die zur linken Seite höher werdenden Fichtenbäume, die wie Sugi (Japanischer Zeder) erscheinen. Ebenfalls die Sträucher am Ufer und die unordentlich in den Fluß-Sand gesteckten Markierungsstangen, sind in ihrer Gesamtwirkung sehr japanisch. Das bezieht sich nicht nur auf die Landschaft, sondern auch auf die weiche, delikate Ausdrucksform und Farbe. Amateure meinen ohne weiteres das sei orientalische Tuschnmalerei.

Helmut Börsch-Supan interpretiert dieses Bild in seinem 1973 erschienenen Buch „Caspar David Friedrich“. Dabei hält er die mittlere Szene gestaltende Fichte für das Symbol der christlichen Lebenshaltung, (Seite 118) aber m. E. hat diese Interpretation weder ikonographische Überzeugungskraft noch hermeneutischen Grund.

Sicher, für das Bild „Das Kreuz im Gebirge“ (1808, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden), das auch Tetschener Alter genannt wird, fügte Friedrich selbst ausnahmsweise seine eigene Erklärung hinzu und er sagt, „die um das Kreuz stehenden Tannenbäume, erscheinen . . . wie die Hoffnung der Menschen auf ihn, dem Gekreuzigten“. (herausgegeben von S. Hinz „Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen“, München, 1974, Seite 133), aber Friedrich spricht nur von den Tannenbäumen, die um das Kreuz stehen. Man darf deshalb nicht alle von Friedrich gemalten Nadelbäume als christliche Lebenshaltung interpretieren. Börsch-Supan spricht bei den Nadelbäumen von Fichten, während Friedrich von Tannen spricht. Meinem Eindruck nach sind die Tannen im Hochgebirge edler und erhabener als Fichten im Norddeutschen Flachland. Wenn man vor dem Bild „Der Morgen“ steht, sieht

man nur ein reines Dorf am Wasser mit einem Fischer. Dies ist die Gestalt des mit der Natur vereinigten Menschen, wie er oft in der orientalischen Kunst gesehen wird. Zu dieser Kategorie gehörende Bilder kann man bei Friedrich häufig finden, z. B. „Nebel“ (1807, Wien) „Morgennebel im Gebirge“ (1808, Rudolstadt, Staatliches Museum), „Ansicht eines Hafens“ (1816, Potsdam Sanssoucie Schloß Charlottenhof), „Elbschiff im frühen Nebel“ (1822, Köln) und Sepia Blätter „Sommerlandschaft mit abgestorbener Eiche“ (1805, Weimar) usw. Diese äußerliche Ähnlichkeit mit der orientalischen Landschaftsmalerei bei Friedrich bezieht sich auf die Identität der Denkweise mit den orientalischen Meistern. Wie Wang We (9. Jahrhundert) sagt: „... Tuschlandschaftsmalerei muß den Geist des Berges zeigen ...“, so schreibt Friedrich, „Den Geist der Natur erkennen und mit dem ganzen Herzen und Gemüt durchdringen und aufnehmen und wiedergeben, ist die Aufgabe eines Kunstwerks“. (Hinz, a. a. O., Seite 101)

Wenn man jedoch behaupten möchte, Friedrich sei ein westlicher Maler mit orientalischem Einschlag aus den vorgenannten Gründen, so ist dies falsch. Das oben erwähnte Bild „Der Morgen“ ist das Gegenstück zu dem Bild „Der Abend“. Beide Bilder wurden für Dr. Kröte um 1820 gemalt. Dieser „Abend“ steht im völligen Kontrast zum „Morgen“ im Hinblick auf die Konturen und Farben. Jeder kann sofort merken, daß es sich hier um ein westliches, traditionelles Ölbild handeln muß. Dieses Bild ist nicht nur traditionell, sondern sogar anachronistisch.

In Europa, seit der holländischen Landschaftsmalerei, hat man für das Laub der Bäume dynamische, weiche Farben verwendet und in England hat J.M.W. Turner diese Tendenz entwickelt, wie in seinem Bild „The Thames near Walton Bridge“ (1810, London). Im Vergleich zu ihm scheint Friedrich in diesem Bild so anachronistisch, daß man sich fragen muß, ob es wirklich ein im 19. Jahrhundert gemaltes Bild sei. Die Malweise des Laubs wirkt noch altmodischer als bei M. Hobbema und ist fast gleich wie bei Claude Lorrain im 17. Jahrhundert, bei dem die Nachwirkung der mittelalterlichen und renaissanceischen Malweise zu finden ist.

Dann ist Friedrichs Werk, sei es orientalisches oder europäisches, nichts anderes als traditionell? Einer der Gründe, weshalb ihn viele Kunsthistoriker wie z. B. R. Muther (Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert), H. Wright (Modern Paintings), H. Focillon (Le Romantisme et L'Art) vernachlässigt haben, mag vielleicht darin zu finden sein, daß man nicht wußte, welchen Stil er entwickelt hat. Aber wie andere Genies, überraschte auch Friedrich die Leute z. B. durch das Bild „Der Mönch am Meer“ (1810, Berlin, Schloß Charlottenhof) und gleichzeitig schockierte er die Welt damit.

### Der Mönch am Meer

Mehr als 4/5 des Bildes zeigen einen dunklen, nächtlichen Himmel, 1/5 des Bildes ist aufgeteilt in ein dunkles Meer und hellen Sand. Auf dem Sand befindet sich ein

Franziskaner Mönch mit einer Größe von 1/12 der Bildhöhe. Ein derartiges Bild gab es noch nie vorher. So hat dieses Bild mit seinem Gegenstück „Abtei im Eichwald“ (1810, Berlin, Schloß Charlottenhof) in welchem die Ruine eines gotischen Klosters zu sehen ist, zusammen, großes öffentliches Interesse erregt. Das erstgenannte Bild wurde wegen seiner leidenschaftlichen Einsamkeit von mehreren Betrachtern als unheimlich empfunden, während für das Bild „Abtei im Eichwald“ Marie Helene von Kügelgen, Gattin des Malers Gerhard von Kügelgen, und Johanna Schopenhauer, Mutter des Philosophen Arthur Schopenhauer, mehrere Zeilen schrieben, nach dem Zitat von Börsch-Supan (a. a. O., Seite 79–82). Goethe erwähnt beide Bilder, aber er scheint sie neutral zu beurteilen. Dagegen, wie weit bekannt, zieht Heinrich von Kleist das Bild „Der Mönch am Meer“ vor mit der Kritik, welche den starken Satz enthält: „. . . so ward ich selbst der Kapuziner.“ Wie Kleist sagt, hat das Bild „Ossianische Wirkung“. M. E. drückt dieses Bild die Unruhe und Sorge der Existenz aus, als ob er Vorläufer Munchs (1863–1944) sei. Das Gewand des Mönchs bedeutet, daß er den Glauben hat, nämlich, daß er Hoffnung haben soll. Aber der Mönch außerhalb des Klosters in der Nacht besagt, daß er außerhalb der Ruhe und der Ordnung steht. So ist dieser Mönch ein Symbol der Diskrepanz der Seele, die Hoffnung haben soll und zugleich hoffnungslos ist. Aus diesem Grund ist der helle Sand-Strand meiner Interpretation nach ganz anders als bei Börsch-Supan (a. a. O., Seite 83), der diesen hellen Strand für ein Symbol des Glaubens hält. M.E. ist der Sand-Strand der Gegensatz des Felsens, der den Glauben ausdrückt, deshalb, weil Petrus der Fels der kirchlichen Tradition nach und der liturgischen Tradition nach Kirche bedeutet. So ist der Sandstrand ein Symbol für eine Unsicherheit der eigenen Existenz. Der Mann, der unbewußt mit dem christlichen Glauben zufrieden war und der ohne Problem bis jetzt seinen Glauben zweifellos halten konnte, nämlich, der sich selbst auf dem Felsen zu stehen glaubte, dieser Mönch ist sich nun bewußt, daß sein Standpunkt nicht stark genug ist. Dieses klare Bewußtsein der Unruhe wird mit dem tragisch, hellen Sandstrand ausgedrückt. Der ferne Flimmerglanz ist aber das religiöse Objekt der Sehnsucht, die die Beschränktheit des normalen Glaubens transzendiert. Diese existenzielle Situation könne man leicht verstehen im Vergleich mit „Abtei im Eichwald“, dessen Vorstufe das Bild „Klosterfriedhof im Schnee“ war, welches leider 1945 vernichtet wurde. Auf diesem Bild sieht man einen Leichenzug der Mönche, der durch eine Ruine zieht. Theodor Körner dichtet dafür:

„Und leis' und langsam durch des Kirchentors Gittern, / Still wie das Wandern  
nächtlicher Gespenster / Ein Leichenzug mit Geisterschritten zieht.“

Nun, im Bild „Abtei im Eichwald“ wurde dieser Leichenzug versteinert wie etwas Schwarzes, Bewegungsloses. Die schiefen Grabsteine und die zerbrochene gotische Fassade deuten den verlorenen Glauben an. Die gotische Fassade bedeutet die Abtei, die zum Benediktiner-Orden gehörte, wo prachtvolle Gottesdienste gefeiert wurden. So zeigt das Bild teils die Nostalgie nach der Vergangenheit der schönen Liturgie und teils das Trauerlied der seelischen Gestalt des kollektiven Glaubens in

der mittelalterlichen Welt. Das besagt aber nicht die Negation des Glaubens selbst, denn die safrangelbe Farbe des Morgenhimmels bedeuten eine religiöse Hoffnung, die noch natürlich im christlichen Glauben bleiben konnte. Der Kontrast zwischen dem Todesbild der Abtei und das Schwere der Existenz des einsamen, lebendigen Mönchs am Meer unter dem stürmischen Himmel ist gewaltig.

Der Kapuziner, wenn er aus der Abtei ausgeht, muß den Kopf mit der Kapuze bedecken. Aber bei diesem Kapuziner im Bild ohne Kapuze wehen die blonden Haare, die Friedrich selbst hatte, im Wind. Daraus kann man feststellen, daß der Mönch, die Verkörperung des seelischen Zustandes Friedrichs selber ist, der einmal vom leichten Glauben zur Hoffnungslosigkeit hin schwankt und danach, nach unendlicher jugendlicher Hoffnungslosigkeit wieder zu der religiösen Sehnsucht des Adoleszenten kommt, der das Lebensgeheimnis zu überwinden versucht. Also enthält das Bild den Zeitprozeß in sich, wo sich dieses seelische Drama abspielt. Es ist deshalb nicht einfach Landschaftsmalerei, sondern Gedanken-Szenen-Malerei. Kleist wußte natürlich dieses Wort nicht, aber er wußte genau, daß das Bild den Rahmen der normalen Landschaftsmalerei sprengte. Darum schreibt er extra für dieses Bild „Diese Art von Landschaftsmalerei“. Kleist, der nicht „Abtei im Eichwald“ sondern „Der Mönch am Meer“ bevorzugte, freute sich darüber, daß er nicht einfach raumhafte, symbolische Landschaftsmalerei, sondern die Zeitdauer enthaltende Gedanken-Szenen-Malerei bei Friedrich fand. Kleist glaubte bei diesem Maler an die Möglichkeit der paradoxen Perspektive, welche die Romantik als aufgehobenen Gedanken der Diskrepanz zwischen existenzieller Melancholie und himmelstrebender Sehnsucht zeigt.

Trotz des oben erwähnten, darf man Friedrichs Religiosität nicht gering schätzen. Er ist tatsächlich religiös. Er schreibt: „Es sei mir vergönnt noch einmal in aller Kürze meine Ansichten über das, was Kunst und Kunstgeist in dem Menschen ist, zu zeigen. Du sollst Gott mehr gehorchen denn den Menschen . . . Die Heiligen Zehn Gebote sind der reine lautere Anspruch unserer aller Erkenntnis vom Wahrhaften und Guten. Jeder erkennt sie unbedingt als die Stimme seines Inneren, niemand kann sich dagegen empören . . . folge unbedingt der Stimme deines Inneren, denn sie ist das Göttliche in uns, führt uns nicht irre.“ (Hinz, a. a. O., Seite 83) Sein Gott hat keine Beziehung mit dem äußerlichen kollektiven Zwang. Es ist das Göttliche in ihm. Man darf nicht zu sehr formellen Glaubensinhalt in seine Bilder hineinlesen. Er setzt das Göttliche mit dem Unendlichen gleich. Friedrich selbst in der Gestalt des Mönchs am Meer ist deshalb eine Verkörperung der Identität der subjektiven, unendlichen Sehnsucht mit der unendlichen Transzendenz. Hier sieht man die bildhafte Identität zwischen Immanenz und Transzendenz, welche die Romantik zu verwirklichen sucht.

Der junge Oehme, als er unter dem Einfluß Friedrichs war, malte viele Bilder mit dem Thema der gothischen Kirche. Wenn man daran denkt, daß auch Wackenröder sich selbst als Klosterbruder bezeichnet als er romantische Betrachtungen über Kunst zu äußern versucht, könnte man mit der Tendenz des jungen Oehme zusammen

feststellen, daß das Bild der mittelalterlichen gothischen Atmosphäre die gemeinsame Sprache der frühen Romantik sei, wie H. J. Neidhart andeutet in seinem Artikel „Ernst Ferdinand Oehme and Caspar David Friedrich“ (im Katalog der Tate Galerie, Seite 46). In dem Bild „Der Mönch am Meer“ entscheidet Friedrich das Bild der mittelalterlichen Kirche als Symbol der Romantik wegzulassen und neuerdings die ferne See, den Licht enthaltenden nächtlichen Himmel und die weite Landschaft, nämlich, die weite Perspektive der Natur mit der Menschengestalt als Bildsprache der von Sehnsucht träumenden Romantik zu verwenden. Das ist seine eigene Entscheidung. Zuerst war die Natur nur Natur, doch allmählich wurde sie zur Bühne und die früher kleinen Menschengestalten wurden allmählich immer größer. Die zuerst im Halbprofil sichtbaren Menschen wenden sich völlig vom Betrachter ab und waren nur noch von der Rückseite her zu sehen. Der Grund, warum er so entscheidet, wird später in diesem Artikel durchgedacht werden. Jedenfalls hat er diesen neuen Versuch gemacht. Aber auch nachher malt er „Eichbaum im Schnee“ (1829, Berlin) und „Das große Gehege“ (1832, Dresden) und gleichzeitig malt er die orientalischen Bilder wie „Nordische See im Mondlicht“ (1823, Prag) usw. Somit ist es unmöglich, ihn mit dem bisherigen Rahmen der kunstgeschichtlichen Kategorie in Einklang zu bringen. Rudolph Zeitler bemerkte einmal, Stilbegriff sei Hindernis für das Verständnis der Kunst im 19. Jahrhundert. (Zeitler, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, in Propyläen Kunstgeschichte, 11. Band, Seite 20–27) Das gilt besonders bei Friedrich.

Er ist sicher ein Rätsel der Kunstgeschichte. Welche Lebensgeschichte hatte er?

### Lebensgeschichte und Veränderung der Forschungsgeschichte

Am 5. 9. 1774 wurde Caspar David Friedrich in Greifswald, einer kleinen Hafenstadt in Pommern, was seinerzeit zu Schweden gehörte, geboren. Er starb in Dresden am 7. 5. 1840, der Stadt, in der er am meisten tätig war. Als 20-jähriger hielt er sich zweimal für längere Zeit in Kopenhagen zum Studium der Malerei auf. Er reiste auch öfter nach Rügen und kehrte mehrere Male in seine Heimatstadt zurück. Außer den Skizzenreisen zu den verschiedenen Orten, bleibt er immer in Dresden, wo das Zentrum der deutschen Romantik war und seine Werke wurden von der sächsischen Kunstgesellschaft, dem Kronprinz von Preußen und Zar Nicolai I. von Russland gekauft. Aber die Dresdner Akademie schätzte ihn nicht so hoch und erst 1824 ernannte man ihn zum Ex-Ordinarius, ein Ordinariat blieb ihm jedoch ständig versagt. Die Kälte der Welt diesem Künstler gegenüber dauert auch nach seinem Tode noch an. Gleich nach seinem Tode wurde er fast völlig vergessen.

Nicht nur die Welt, sondern auch Fachwissenschaftler der Ästhetik, der Kunstwissenschaft und der Kunstgeschichte kümmerten sich für lange Zeit nicht um ihn. In der Göschen wissenschaftlichen Sammlung, einem maßgebenden Buch für die Geschichte der Malerei, das von Richard Muther geschrieben wurde und fünf

Bände umfaßt mit insgesamt 700 Seiten, wurden Maler wie Tischbein erwähnt, aber man erwähnte Friedrich mit keinem Wort. Gerade im Vorwort für diese Bände schrieb der Autor, daß er ein größeres Werk vorbereiten möchte, worin er alle Meister zu erwähnen plant, die in den obengenannten Bänden nicht erwähnt werden konnten. Als seine drei Bände „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert“ (2000 Seiten) erschienen, gab es keine Zeile für Friedrich, obwohl sein Schüler J. Ch. C. Dahl und der Epigone J. A. Koch, erwähnt wurden.

In den allgemeinen Werken der Kunstgeschichte wie von Königswinter, A. Hagen oder F. Pecht wurde Friedrich einmal am Rande erwähnt. Aber eine Monographie für ihn kann man vor 1930 fast nicht finden, außer bei A. Aubert, P. F. Schmidt, O. Fischer und K. Eberlein sowie bei W. Wolfradt. K. Scheffler, der Friedrich als den Repräsentanten der Dresdner Malerei bezeichnet, setzte Friedrich gleich mit F. G. Kersting, der hauptsächlich Menschen in Zimmern malte. So, erst nach 1960 widmete man ihm die nötige Aufmerksamkeit. Die unentbehrlichen Bücher für das Studium Friedrichs wie die Werke von H. Börsch-Supan, K. W. Jähnig und S. Hinz usw. erschienen alle nach 1960. Nach 1970 kann man folgende Namen aufzählen, die für Friedrich schreiben: W. Geismeyer, J. C. Jensen, G. Eimer, P. Märker, W. Schmied usw. Die Kataloge für seine Ausstellungen in Dresden, Paris und London können auch als Studienbuch benützt werden. 1977 im „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst“ schreibt Börsch-Supan „Zur Deutung der Kunst Caspar David Friedrichs“, die lesenswert ist und viele Quellen angibt.

Warum konnte dieser bedeutende Maler fast hundert Jahre lang in Vergessenheit geraten und erst jetzt wieder Aufmerksamkeit finden?

### Leben und sein Kreis

Obwohl die Welt ihn lang vergessen hat und obwohl die Dresdner Akademie seine Genialität nicht genug schätzte und obwohl die Wissenschaftler von der Kunst ihn unbeachtet ließen, gab es viele zeitgenössische Philosophen und Künstler, unabhängig von der Nationalität und ihrem Spezialgebiet, die Friedrichs Genialität erkannten und seine Werke schätzten. Seine Zeit war 64 Jahre, zwischen 1774 und 1840, wo ganz Europa eine kulturelle Blüte hatte und von der Aufklärungszeit zur Neuzeit völlig übergeht.

Wie jeder weiß, wurde Frankreich 1792 zur Republik erklärt, das Manifest der Kommunisten wurde 1848 gehalten, Deutschland erlebte gerade die März-Revolution, James Watt erfand die Dampfmaschine 1776 und 1833 überquerte das erste Dampfschiff den Atlantik. 1835 fuhr die erste deutsche Eisenbahn zwischen Nürnberg und Fürth. In diesem Jahr hat Faraday das wissenschaftliche Experiment der Elektrizität zum Erfolg geführt. Diese äußerliche Entwicklung ist auch eine wichtige Tatsache, die menschliche Sehnsucht nach Selbstverwirklichung erfüllte. Aber eine noch wichtigere Seite seiner Zeit war die kulturelle Kristallisation der Menschheit,

die nach dem Unendlichen sich auszubreiten versuchte. Das war der Grund, warum Philosophie und Kunst gerade in dieser Zeit schöpferisch befruchtet wurden. Im Geburtsjahr Friedrichs (1774) publizierte Goethe „Die Leiden des jungen Werthers“, dessen jugendlich Schwermut in „Dichterliebe“ kristallisiert wurde, in welcher der Dichter Heine und der Musiker Schumann die Romantik integriert hat. Das war 1840, wo Friedrich starb.

Wenn man dies hört, könnte man vermuten, daß die deutsche Kultur schon damals ihren Höhepunkt erreichte. Um dies für die Leser zu verdeutlichen, muß ich noch einige Beispiele aufzählen.

Mozart machte seine drei letzten größten Symphonien 1808, Hölderlins Hyperion, Schillers Wallenstein 1799, Novalis Nachlaß „Blaue Blume“ wurden 1802 publiziert und „Der zerbrochene Krug“ von Kleist 1806, Goethes Faust 1. Teil 1808, Kants „Kritik der reinen Vernunft“ 1781, Schellings „System des transzendentalen Idealismus“ 1800, Hegels „Phänomenologie des Geistes“ 1807, Heines „Romantische Schule“ 1836. Wenn man so aufzählt, ist Friedrichs Jugendzeit wirklich eine Blüte der deutschen Kultur, und gleichzeitig in Frankreich, England und Rußland gab es eminente kulturelle Bewegungen, die ich im Rahmen dieses Aufsatzes nicht erwähnen kann.

Aus dieser kulturellen Welt kamen viele Freunde zu Friedrich, bevor er mit der Ölmalerei begann. Also, bevor er 30 Jahre alt war, malte er immer Sepia-Blätter. Goethe war der erste, der Friedrichs Talent anerkannte. 1805 leitete Goethe die Weimarer Kunstausstellung. Dabei verlieh Goethe einen Preis zu Friedrich wegen zwei Sepia-Blätter. Durch diesen Anlaß besuchte Goethe nach 5 Jahren Friedrich selbst in seinem Dresdner Atelier. Noch später schrieb Goethe an Heinrich Meyer: „. . . Obengenannter Friedrich ist noch immer der einzige geblieben, welcher in landschaftlichen Gemälden und Zeichnungen mystisch-religiöse Bedeutung zu legen versucht . . .“ (Hinz, a. a. O., Seite 212). Was Kleist über ihn dachte, haben wir schon erwähnt. Trotzdem möchte ich noch hinzufügen, daß er schreibt: „. . . Der Maler (Friedrich) hat zweifelsohne eine ganz neue Bahn im Feld seiner Kunst gebrochen . . .“ (Hinz, a. a. O., Seite 213). Neben Kleist besuchen ihn die deutschen Romantiker Thieck, Novalis, Brentano und der Schwede Atterbom sowie der russische Schriftsteller W. A. Shukowski usw. Dieser Shukowski sagt in seinem Brief an Großfürstin Feodorowna: „. . . Ich lernte in Dresden einige interessante Menschen kennen, aber ich will zu Eurer Hochheit nur von zweien sprechen, von Friedrich und von Thieck . . .“ (Hinz, a. a. O., Seite 226). Dies besagt, die damaligen Literaten schätzten ihn sehr hoch. Aus dem Kreise der Bildhauer suchten der Deutsche G. Ch. Kühn und der Franzose D. d'Angers Freundschaft mit Friedrich zu schließen. Und unter den Malern gab es einige Schüler und Freunde, z. B. Philipp Otto Runge, der durch das Bild „Die Eltern eines Malers“ (1806, Hamburg) bekannt ist, und George Friedrich Kersting, der „Caspar David Friedrichs Atelier“ (1812, Berlin) malte und Carl Gustav Carus, der „Eiche am Meer“ (1835, Dresden) malte. Diese deutschen Maler sind in seinem Kreis. Aber besonders tiefe Freundschaft hatte er mit



dem norwegischen Maler Johann Christian Clausen Dahl geschlossen, der seit 1818 in Dresden wohnte. Von 1823 bis zum Tode Friedrichs hat er mit diesem Ausländer im gleichen Haus gewohnt und ebenfalls ein Atelier im gleichen Haus besessen. Beide Familien hatten ein freundschaftliches Verhältnis zueinander. Dahl ist bekannt durch das Bild „Fjordlandschaft im Mondschein“ (1836, Karl-Marx-Stadt) und durch „Ausbruch des Vesuvs“ (1823, Oslo) sowie „Blick auf Dresden bei Vollmondschein“ (1839, Dresden). Bei ihm wurde ein großer Teil von Aphorismen Friedrichs als Nachlaß gefunden. Er kannte das Wesen Friedrichs. Er schrieb: „... und nicht selten scheint Friedrich die Grenze zwischen Malerei und Dichtkunst überschritten zu haben... Friedrich sah es auf eine eigene, tragische Weise, die zwar nicht gerade gesucht, allein übertrieben in Bezug auf dasjenige war, was in der Malerei dargestellt werden kann...“ (Hinz, a. a. O., Seite 208).

Wenn man dies alles sieht, ist es zweifellos, daß Friedrich sein Schicksal mit der Romantik teilte. Sein Tod bedeutete den Tod der Romantik in Deutschland. Dies besagt, sein Werk darf nicht im Rahmen der „genre“ der Landschaftsmalerei diskutiert und kritisiert werden. Tatsächlich, wenn man nur von der Landschaftsmalerei spricht, muß man ihn in die gleiche Gruppe einordnen zu der auch seine Zeitgenossen J. A. Koch und Adolph von Menzel zählen, die reine Landschaftsmalerei vertreten. Und man muß Kersting, der immer Personen im Zimmer malte, aus Friedrichs Kreis verschwinden lassen. Obwohl Friedrich tatsächlich viele Landschaften als Bühne benützte, darf man ihn nicht als Landschaftsmaler degradieren. Sein enger Freund Dahl, obwohl er die Grundzüge einer großen Naturtreue bei Friedrich merkte (Hinz, a. a. O., Seite 208) überliefert die Worte Friedrichs folgenderweise: „... die Natur kann nicht unmittelbar abgeschrieben werden; das Kunstwerk ist ein aus der Natur geholtes Gedicht...“ (Hinz, a. a. O., Seite 209). Somit muß man Friedrich nicht als Landschaftsmaler, sondern als romantischen Gedankenbild-Maler weiter interpretieren, um eine ganz neue Kunstdimension zu eröffnen.

### Der Sinn des Rückenbildes und die Richtung des Blicks

Im Bild „Abend an der Ostsee“ (1831, Dresden) malte er zwei Männer mit den Gesichtern dem Betrachter zugewandt. Wahrscheinlich ist dies eine einzige Ausnahme. Bei allen anderen Bildern Friedrichs sieht man nur die Menschen von der Rückseite. Natürlich im Bild „Utikiel“ (1835, Leipzig) sieht man einige Leute, die sich mit dem Gesicht zum Betrachter wenden, aber diese Leute spielen nur eine Nebenrolle in diesem Bild und die Hauptpersonen zeigen uns doch nur die Rückseite. Das Bild „Der Träumer“ (1835, Leningrad) zeigt die Seitenansicht der Personen, jedoch das Gesicht wendet sich mehr als die Hälfte von unserer Seite ab. Abgesehen vom Portrait seines Vaters und seines eigenen Selbstbildnisses sind die Personengestalten in seinen früheren Werken ausgesprochen klein, aber diese kleinen Gestalten kann man von vorne sehen. Außer diesen Ausnahmen kann man fest-

stellen „Der Mönch am Meer“ steht am Wendepunkt. Von diesem Zeitpunkt an wenden sich alle Gestalten von der Seite des Betrachters ab, nämlich, sie zeigen uns nur ihr Rückenbild. Allmählich vergrößern sich die Personen in Friedrichs Bildern. „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ (1819, Dresden) und „Abendlandschaft mit zwei Männern“ (1835, Leningrad) sowie „Mondaufgang am Meer“ (1821, Leningrad), die man zu seinen besten Meisterwerken zählt, zeigen uns nur die Rückseite der Personen. Was ist der Grund dafür?

Als Anhaltspunkt daran weiter zu denken wäre die folgende Tatsache treffend, daß mit einziger Ausnahme des „Christusbildes im Tetschener Altar“ alle Seienden, außer den Menschen, sei es Christusbild, sei es Eule, sei es Schwan, sei es weit entfernt rennendes Pferd, alle blicken mit dem Gesicht zu uns. Bei Bäumen, Bergen und Felsen gibt es natürlich keinen Unterschied zwischen vorne und hinten. Bei diesen Dingen kann man nicht sagen, daß er die Rückseite gemalt hat. Bei Häusern und anderen Gebäuden malte er immer den Eingang, d. h. sie wurden immer von der Vorderseite gemalt. So, wenn man Friedrichs Werke sieht, muß man unbedingt alle Seienden, außer den Menschen, vis-à-vis sehen. Somit ist die Perspektive der Erfahrung von dem Gesicht des Entgegengestellten begrenzt, also endlich. Dort entsteht die Spannung zwischen entgegengestelltem Gesicht und uns als Betrachter, die uns zu einer praktischen Entscheidung zwingt. Bei dieser Kunsterfahrung können wir nichts anderes tun, als in der diesseitigen, dimensionalen Welt zu bleiben. Hier im Falle der Menschenbilder Friedrichs jedoch gibt es kein Gespräch zwischen Menschen und auch keine menschlichen Gesichtslinien. Das Ausweichen der Sprache und der Gesichtslinie ist bei Friedrichs Kunstwerken wesentlich. Warum? In Aphorismen über Kunst und Leben schreibt er: „Ihr nennt mich Menschenfeind, weil ich Gesellschaft meide. Ihr irrt euch, ich liebe sie. Jedoch um die Menschen nicht zu hassen, muß ich den Umgang unterlassen.“ (Hinz, a. a. O., Seite 82).

Für Friedrich, der das Gesellschaftsleben nicht mochte, sind die Gespräche und der Blick ins Gesicht, zu denen es uns zwingt, nicht erträglich. Die Gemeinheit und der Ehrgeiz, die ab und zu in den Gesprächen und im Blick auftauchen bei jedem Menschen, lassen ihn an der Menschheit verzweifeln. Diese Verzweiflung könnte das Ärgernis und den Haß dieses Malers gegen die anderen hervorrufen, der die Würde achtet.

Nicht nur das. Das Ausweichen des Blicks kommt wahrscheinlich aus dem Unterbewußtsein, was mit einem tragischen Unfall zu tun hat. Friedrich konnte in seiner Knabenzeit seinen ertrinkenden Bruder nicht retten, der ihn selbst einmal bei der Gafahr zu ertrinken rettete. Nicht wenige Leute glauben, zumindest die Ursache seiner Melancholie hat etwas mit diesem Unglück zu tun. Auf den Bildern mit Abendrot oder Mondaufgang am Meer sieht man öfter zwei fast gleich aussehende Männer von hinten. Hüte, Kleidung und Gestalt sind fast identisch, als ob sie Doppelgänger wären. Es sieht so aus, als handle es sich dabei um Friedrich und seinen ums Leben gekommenen Bruder. Dies ist sicherlich ein Ausdruck der unbewußten Sehnsucht des melancholischen Traums. Die Unmöglichkeit der

Gespräche zwischen den Personen in Friedrichs Werk und uns Betrachter, die aus dem Mangel an der vis-à-vis Struktur hervorgeht, veranlaßt uns nicht zur praktischen Entscheidung. Dies besagt, der Mensch ist für den Menschen nicht ein operatives Objekt, sondern Zweck an sich. Dies ist der Gedanke für die Achtung vor der Person, die vom mittelalterlichen Romantiker Abälard beginnt, durch Kant fortgesetzt wird und in der deutschen Romantik Vollendung findet. Auch in diesem Sinne könnte man sagen, Friedrich hat die Achtung vor der Person bildhaft realisiert.

Aber das wichtigste Problem ist folgendes: Wohin richtet sich der Blick der Person, die uns ihre Rückseite zeigt? Der Blick richtet sich durch die ferne Perspektive hindurch zum Abendrot oder zum Licht des Mondes und noch weitert zum Jenseits, wo das Göttliche wohnt. Die Tatsache, daß ich sein Werk sehe, heißt nicht, daß ich den dialektischen Raum zwischen Werk und mir entstehen lasse, sondern daß ich in sein Werk hineintrete und mit der den Rücken zeigenden Person im Bild zusammen die ferne Perspektive so tief genieße, daß mein Blick sich mit dem Blick der Person identifiziert, um das Jenseitige zu spüren. Sein Werk zwingt uns nicht zu irgend einer subjektiven Entscheidung, zwingt uns nicht zu irgend einem Gespräch mit der Person im Bild, sondern verlockt uns zum fernen Gott, der den romantischen Geist beflügelt, um das Ewige, frei von Dogma, wirklich individuell zu ahnen. Weil es individuelle Ahnung ist, wird der Ort, durch den der Blick hindurchgehen muß, mit einem Flimmern ange deutet. Dieses ferne Licht scheint ein Reflex von unserem innerlichen Licht zu sein, zugleich aber eine Strahlung zur inneren Lichtempfindlichkeit zu sein. Beides jedoch stimmt nicht. Das ist wirklich ein Symbol des Urlichts, das von Jenseits des Bildes ins Bild einstrahlt. Die Landschaft ist also für Friedrich ein Gefäß der Transzendenz. In diesem Gefäß des Lichts wird man sich ändern zum Adel des Geistes. Diese parnassische Tendenz mit ihrer metaphysischen Natur, die in folgenden Dichtungen ausgedrückt wird, lautet wie folgt:

„Warum, die Frag' ist oft zu mir ergangen, wählst du zum Gegenstand der Malerei so oft den Tod, Vergänglichkeit und Grab? Um ewig einst zu leben, muß man sich oft dem Tod ergeben.“ Diese parnassische Tendenz und diese metaphysische Natur gefallen dieser Welt auch nicht in der heutigen Zeit. Friedrich schreibt als Zuruf an den Künstler: „Allgemein gefallen wollen, heißt den Gemeinen gefallen. Nur das Gemeine ist allgemein.“

Friedrichs Wiederbelebung in der Malerei besagt also die Hoffnung der Zeit, weil er in der Allgemeingültigkeit des Zeichens den sprachlichen Durchbruch der Symbolik zum Erhabenen bildhaft zeigt.

### Die Macht des Bildes

Das Bild als imago besagt nicht nur das Bild als Gestalt in der Malerei, nicht nur das Bild als Vorstellung, sondern auch das Bild als Wesen des Seienden in der Form

des Ebenbildes des Urbildes wie im Falle „homo imago Dei“. Das Bild in diesem Sinne ist nicht die von Menschen realistisch-imitative nachgeahmte Gestalt, sondern das Ding als representative-exemplarisch Seiendes.

Dieses Bild als Ding ist der ontologische Ort, woraus sich der Gedanke, das Urbild zu erreichen, ausdehnen kann. Deshalb ist das Bild dieser Art, der Ort der Magnificatio, durch welche der Gedanke mindestens das-Größere-als-das-betreffende-Bild imaginieren kann.

Die Kraft des Bildes ist also die Magnifikation mit der der Mensch am Ende seine dingliche Begrenztheit übersteigen kann. Durch die Statue des Gottes kann man den unsichtbaren Gott klar ins Bewußtsein bringen, zwar nicht als die dingliche Gestalt, sondern als seinen durch die dingliche Gestalt angedeuteten Charakter.

Diese Andeutungsmöglichkeit ist ein verborgener Weg für Imagination der Magnifikation. Daß man also etwas dinglich als Bild in diesem Sinne betrachtet heißt, daß man durch dieses Etwas seinen verborgenen Weg zum unsichtbar Transzendenten geht. Die Macht des Bildes ist also die Evokation, der Aufruf, des Geistes im Dinglichen nach dem Wert in der Ideenwelt. Das Bild in diesem Sinne ist also auch der Ort der Manifestatio der Idee. Durch das Bild als Etwas kann die Idee ihr verborgenes Licht manifestieren, ausstrahlen.

*Universtät zu Tokio*