

Der Maler und der Wanderer




Wanderer über dem Nebelmeer

László F. Földényi

Der Maler und der Wanderer

Caspar David Friedrichs Ur-Kino

Aus dem Ungarischen übersetzt von Akos Doma

 Matthes & Seitz Berlin

Inhalt

Einleitung	9
∞ I. Der geheimnisvolle Schleier der Dämpfe	20
Alltägliche Betrachter, romantische Landschaften	20
Die Projektion des Inneren	23
Zerbrochene Perspektive	27
Kants Schüler	31
Was angeblich nicht wert ist, gemalt zu werden	33
Goethe sucht Friedrich mit dem Vorschlag eines »Wolkenatlas« auf	36
Die Wolken untergraben die Verlässlichkeit des Raumes	40
Die Sprengung des Raumes	44
Gibt es den unmittelbaren Blick?	47
∞ II. Das ungebundene Sehen	52
Das ungebundene Sehen	52
Sternbald	55
Die auf sich selbst ruhende Kunst	59
∞ III. Visionenmalerei	61
Visionenmalerei	61
Die Theorie lässt die Malerei hinter sich	63
»Er hätte ruhig auch eine leere Leinwand ausstellen können«	66
Metaphysische Perspektivenverstellung	69
Die Rückenfiguren	73

∞ IV. Der schöpferische Blick	75
Den Sehpunkt sehen	75
Das Sehen des Sehens	79
Verfremdungsgesten in Rückansicht	82
Visuelle Theologie	84
Der schöpferische Blick	87
∞ V. Fliegen	90
Fliegen	90
Metaphysischer Selbsttrost	96
Der Totaleindruck	101
Der Totaleindruck. Fortsetzung	103
∞ VI. Das Auge Gottes	106
Das Auge Gottes	106
Die Welt ohne Verzerrungen	108
Kugelförmige Räume	111
∞ VII. Das Bild betreten	115
Wo endet das Bild?	115
Das Panorama	119
Das Bild betreten	123
Fantastische Visionen	127
Totale Transparenz	133
∞ VIII. Der Anblick bewegt sich	136
Das Bild befreit sich	136
Der Anblick bewegt sich	138
Ur-Kino	142

∞ IX. Die Sehnsucht nach dem bewegten Bild	149
Die Sehnsucht nach dem bewegten Bild	149
Serienbilder	153
Transparentbilder	157
Eismeer	160
∞ X. Abschied vom Wanderer	164
In hypnotischem Zustand	164
Gesamtkunstwerk	168
Der Wille zur Erlösung	169
Das Ich und das Nicht-Ich	172
Gehen wir weiter	174
Abbildungsverzeichnis	176
Literatur	177
Anmerkungen	183

»Kein Pfad mehr! Abgrund rings und Totenstille! –
So wolltest du's! Vom Pfade wich dein Wille!
Nun, Wanderer, gilt's! Nun blicke kalt und klar!
Verloren bist du, glaubst du – an Gefahr.«

Friedrich Nietzsche, *Der Wanderer*
(*Die fröhliche Wissenschaft*, Scherz, List und Rache, 27)



»Jetzt erst gehst du deinen Weg der Größe!
Gipfel und Abgrund – das ist jetzt in Eins beschlossen!«

Friedrich Nietzsche, *Der Wanderer*
(*Also sprach Zarathustra*, Dritter Teil)



»Auf den Höhen muß es freilich einsam seyn«

Arthur Schopenhauer



»Nebelbilder am Horizont des Gemüts«

Titel eines Romans des ungarischen Schriftstellers
Zsigmond Kemény von 1853



»Ich suchte [...] gerne auf die Gipfel hoher Berge zu gelangen...,
ich stand auf der zuweilen ganz kleinen Fläche des letzten Steines,
oberhalb dessen keiner mehr war, und sah auf das Gewimmel der Berge
um mich und unter mir [...], ich sah die Gegend, wo gleichsam
wie in einen staubigen Nebel getaucht die Stadt sein mußte,
in der alle lebten, die mir teuer waren... Alles schwieg unter mir,
als wäre die Welt ausgestorben, als wäre das, daß sich
alles von Leben rege und rühre, ein Traum gewesen.«

Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*



»Der Dadaist [...] glaubt nicht mehr an die Erfassung der Dinge
aus einem Punkte, und ist doch noch immer dergestalt von der
Verbundenheit aller Wesen, von der Gesamthaftigkeit überzeugt,
daß er bis zur Selbstauflösung an den Dissonanzen leidet.«

Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*

Einführung

Dieses Bild Friedrichs bleibt dem Betrachter nicht im Halse, sondern im Auge stecken. Es genügt, wenn man es flüchtig im Museum oder beim Durchblättern eines Albums erblickt, sofort brennt es sich einem in die Netzhaut ein. Eine visuelle Erinnerung, die man nie vergessen wird. Doch wie zumeist bei solchen Erinnerungen gibt es auch in Friedrichs Gemälde etwas, das dem Betrachter das Gefühl verleiht, dass er es sich nie ganz erklären können. Obwohl das, was zu sehen ist, leicht überschaubar ist, die Szene ist relativ einfach. Und doch hat das Ganze etwas Rätselhaftes, das sich nicht lösen lässt. Ein scheinbar unüberwindbares Hindernis, das unverhältnismäßig große Ausmaße annehmen kann.

Wie auch die Art und Weise, wie sich der Wanderer innerhalb der Bildwelt auf einen Felsgipfel stellt, um das Nebelmeer in der Tiefe in Augenschein zu nehmen, und dem Betrachter dabei fast schon aufdringlich den Blick verstellt, etwas Unverhältnismäßiges hat. Wir sollten unsere Aufmerksamkeit auf die nebelverhangene Landschaft richten, stattdessen sehen wir den Rücken des Wanderers, er ist es, der die Hauptrolle für sich beansprucht. Dabei wendet er uns nicht einmal das Gesicht zu, er legt keinen Wert darauf, dass wir ihn selbst sehen. So etwas kommt natürlich auch anderswo vor: Auch Claude Lorrain etwa platzierte mit Vorliebe Figuren auf seine Leinwände, die mit dem Rücken zum Betrachter stehen und sich in den Anblick der vor ihnen liegenden Landschaft vertiefen. Doch schrumpfen sie gemessen an der umgebenden Natur schon durch ihre geringe Größe zusammen, zudem stehen sie meist seitlich, um die Aussicht nicht zu stören. Sie befinden sich innerhalb des Bildes, nehmen aber auch auf den vor dem Bild stehenden Betrachter Rücksicht. Sie begünstigen den Dialog zwischen Bild und

Betrachter. Sie signalisieren ihm, dass die im Unendlichen sich verlierende Landschaft die Hauptfigur ist, und ordnen sich ihr gleichsam unter. Als Figuren bleiben sie Beiwerk. Nicht so Friedrichs Wanderer. Als Figur in der Natur ist auch er nur Beiwerk, doch wächst er zur Hauptfigur heran. Er benimmt sich, wie wenn am Ende einer Theatervorstellung irgendeine Nebenfigur, auf die Applausordnung pfeifend, sich der Hauptfigur aufdringlich zur Seite stellt.

Dieser Wanderer, mögen wir in ihm sehen, wen wir wollen, wendet sich an den Betrachter ohne sich ihm zuzuwenden. Er wendet sich gleichsam mit dem Rücken an uns. Deshalb weiß man auch nicht, warum er hier ist, was er hier sucht. Um die nebelverhangene Landschaft zu betrachten, würde die naheliegende Antwort lauten. Das ist aber keine beruhigende Antwort. Durch seine Größe zieht der Wanderer die Aufmerksamkeit des Betrachters von vornherein auf sich und lenkt sie zugleich von der Landschaft ab. Er betrachtet die Landschaft, der Betrachter hingegen betrachtet ihn. Und das lässt den Dialog zwischen Bild und Betrachter stocken: Es gibt keine sinnvolle Erklärung zum Verhältnis zwischen der Landschaft und der gemessen daran übergroßen, menschlichen Figur. Im Gegensatz zu Claude Lorrains Figuren in Betrachtung der Landschaft hilft dieser Wanderer dem Betrachter nicht, seinerseits die Landschaft zu sehen, im Gegenteil: Er hindert ihn daran. Aber weshalb? Darauf gibt es keine Antwort. Die Szene ist unvollständig; aus dem, was zu sehen ist, entfaltet sich keine Geschichte, sodass der Betrachter gezwungen ist, sie zu erraten. Zwischen dem primären Anblick und den Gedankenassoziationen, die sich dazu anbieten, klafft ein Riss. Das führt in der Malerei zu einer ganz neuen Situation und einer radikal neuen Bilddramaturgie. Die Hierarchie der Unter- und Überordnung löst sich auf, der Verlauf der linearen Erzählung der Geschichte wird gestört, das Verhältnis zwischen dem, was wichtig und was unwichtig ist, gerät durcheinander. Die augenblickliche Situation hängt gleichsam in der Luft, nichts in der Bildwelt lässt erahnen, was ihr vorausging



Straße in Paris an einem regnerischen Tag

und was auf sie folgen wird. Ein halbes Jahrhundert später wird so etwas in der Malerei bereits eine Selbstverständlichkeit sein. In den Gemälden von Gustave Caillebotte zum Beispiel tauchen häufig Figuren auf, die ins Bild »hineinspazieren«, als wären sie versehentlich dorthin gekommen. In der Regel achten wir mehr auf sie als auf die »Hauptfiguren« der Bilder, etwa auf jene Gestalt mit Regenschirm, die im Gemälde *Straße in Paris an einem regnerischen Tag* (1877) rechts den Raum betritt und die Aufmerksamkeit, wenn auch nur mit seinem halben Körper, von einem entgegenkommenden Paar, den »Hauptfiguren« des Bildes, ablenkt. Auch in Degas' *Place de la Concorde* oder *Viscount Lepic und seine Töchter* (1875) oder in Renoirs *Place Clichy* (1880) betreten »Nebenfiguren« die Bilder, wie Touristen auf der Straße in Fotoaufnahmen hineintappen. Sie sind da, obwohl sie dort nichts zu suchen haben.

Und wenn schon von der Fotografie die Rede ist: Als die Fotografie zum ersten Mal in Europa erscheint, ist man sich schnell einig, dass in den verewigten Anblicken sehr wohl auch etwas Zufälliges sein darf. Schließlich hatte schon auf einem der ersten



Boulevard du Temple

Fotografien, auf Daguerres Daguerreotypie *Boulevard du Temple* (1838–39), eine Figur, die in der linken unteren Ecke die Schuhe von jemandem putzte, mit ihrer Anwesenheit das Zeitlosigkeit suggerierende Straßenbild »befleckt«. Durch sie betritt der Zufall das Bild, doch sind wir auf die kleine Gestalt einmal aufmerksam geworden, wird sie mit der Zeit immer größer. Zuletzt betrachten auch wir die Gebäude des Boulevards mit ihren Augen. Das Zufällige, das Unberechenbare, erhebt Anspruch auf Ewiggültigkeit. Was durchaus ärgerlich sein kann. Wer hätte noch nicht erlebt, dass er irgendwo im Freien, auf einer Straße, einem Platz oder vor einem berühmten Gebäude die Ansicht oder diejenigen, in deren Begleitung er gerade ist, auf einem Foto verewigen will, und just als er auf den Auslöser drückt, irgendein Unbekannter statt ein paar Sekunden zu warten in aller Gemütsruhe ins Bild tritt. Solche zufällig ins Bild geratenen Fremden tauchen auf Amateurfotos mit der Familie oder im Urlaub immer wieder auf. Doch je länger wir sie betrachten, desto interessanter können sie werden.

So betrat auch, während Caspar David Friedrich sich gerade darauf vorbereitete, eine nebelverhangene Gebirgslandschaft zu malen, ein Wanderer das Blickfeld und machte es



Boulevard du Temple

sich, ohne den Maler zu beachten, auf einer Felsenklippe bequem. Er hatte es nicht eilig wie die Passanten, die sich in Straßenfotos verirren, sondern suchte sich bedächtig einen Platz aus. Vergeblich würde man ihn zum Aufbruch bewegen wollen, er fühlt sich dort sichtlich wohl. Es kümmert ihn nicht, dass er sich in einen Anblick hineingedrängt hat, der gerade gemalt werden soll, und zwar genau in die Mitte. Und da das Aufstellen der Staffelei auf dem unebenen Boden, das Fixieren ihrer Füße, das Platzieren des Malkastens, das Auspacken der Pinsel, die Befestigung der noch leeren Leinwand viel Zeit in Anspruch genommen hat, bleibt Friedrich – und jetzt sehen wir einmal davon ab, dass er das Bild natürlich nicht im Freien, sondern in seinem Dresdner Atelier gemalt hat – keine Wahl, als auch den aufdringlichen Wanderer in den Anblick hineinzumalen. Dass ihm diese Arbeit nicht leichtfiel, lässt sich daraus ablesen, dass das fertige Gemälde scheinbar aus zwei Teilen besteht: Der eine stellt die nebelverhangene Landschaft

dar, der andere den mit dem Rücken zu uns stehenden Mann. Das räumliche Verhältnis beider zueinander ist keineswegs ausgeglichen. Der Wanderer scheint nicht in der Landschaft zu stehen, sondern vor beziehungsweise über ihr. Figuren in Rückansicht hatte Friedrich natürlich auch früher schon oft dargestellt. Doch während die Landschaft, der Naturanblick, dabei meist »natürlich« blieb, das heißt solange das, was der Betrachter des Gemäldes von der Landschaft sieht, etwa dem entspricht, was auch die Figur im Bild sieht, wie das zum Beispiel im Bild *Der Mönch am Meer* der Fall ist, sieht der Betrachter des Bildes *Der Wanderer über dem Nebelmeer* wesentlich weniger von der Landschaft als der Wanderer selbst. Die Landschaft bricht, wie das später auf Fotos häufig der Fall sein wird, auf beiden Seiten jäh ab, und statt horizontal größer zu sein als vertikal, richtet sich die Größe des Gemäldes nicht nach der Landschaft, sondern nach der Gestalt des Wanderers. Und dadurch wird auch seine Figur betonter als vom Maler ursprünglich beabsichtigt. Sogar im Titel des Gemäldes bleibt er bestimmend: Der Wanderer über dem Nebelmeer.

Dieser Wanderer ist die Verkörperung des Zufalls. Er steht mit dem Rücken zum Betrachter, sein Gesicht ist nicht zu sehen, denn es ist auch nicht relevant, wer er ist. Es genügt, dass es ihn dorthin verschlagen hat, und er nun keinen Fußbreit mehr von dort weichen wird. So mag es sogar schicksalhaft erscheinen, dass er dorthin geraten ist. Man könnte ein ganzes Leben in ihn hineindenken. Verfolgen wir weiter den Gedanken, dass der Maler sich zunächst ärgert, dass der Wanderer sich just in die Mitte des Naturanblicks gestellt hat. Da das aber nicht mehr zu ändern ist, versucht er die erzwungene Situation zu seinem Vorteil zu wenden und sieht und verdichtet so viel in der Gestalt des Wanderers, was jenem womöglich nie eingefallen wäre. Man sieht zwar sein Gesicht nicht, doch sein Rücken, seine Haltung legen nahe, dass er über ein übergroßes Ego verfügt. Nicht zufällig hat man dieses Gemälde Friedrichs im zwanzigsten Jahrhundert für die unterschiedlichsten Zwecke verwendet: Man las in

den Wanderer den Propheten der Gewalt oder des Populismus genauso hinein wie die Verkörperung der Schrulligkeit oder der Exzentrik. Er erwies sich sogar als dankbares Thema für Karikaturen. Statt ihn als Nebenfigur zu belassen, wie es die Maltradition auch 1818 noch vorschrieb, gewährte ihm Friedrich einen ungerechtfertigt großen Raum innerhalb der Bildwelt. Er wurde neben der nebelverhangenen Gebirgslandschaft zur zweiten »Hauptfigur«, wodurch das Bild wie eine Ellipse zwei Zentren bekam: die Landschaft und den Wanderer, der sie betrachtete. Friedrich malte nicht einfach eine Landschaft, sondern einen aufdringlichen Touristen, der eine Landschaft betrachtet, die eigentlich wir betrachten sollten. Aber er betrachtet anstelle unser die Landschaft derart intensiv, dass wir bei ihrer Betrachtung auch unweigerlich ihn betrachten müssen.

Und was gewahren wir da? Jemanden, der vor dichtem Nebel kaum etwas sehen kann. Genauer, er sieht den Nebel, die Wolken. Wobei wir seine Augen, mit denen er sieht, nicht sehen können und somit nicht einmal sicher sein können, ob er sie geöffnet oder geschlossen hat. Oder ob er überhaupt Augen hat. Kann man zu diesem Wanderer irgendein Gesicht hinzudenken? Wohl kaum. Es könnte leicht sein, dass uns, wenn er sich umdrehte, ein Gesicht begegnete, wie es anderthalb Jahrhunderte später Francis Bacon malen wird. Ein zerbrochenes Gesicht, dessen Träger einem höchstens von hinten weismachen könnte, dass mit ihm alles in Ordnung sei. Schließlich sieht dieser gesichtslose Nur-Rücken-Wanderer viel, nur ebenjene Gebirgslandschaft nicht, die er ursprünglich sehen wollte. Er sieht und sieht auch wieder nicht. Er sieht die Wolken, den Nebel, und sieht nicht, was der Nebel und die Wolken verdecken, dessentwegen er gekommen war – die im Tal verborgenen Dörfer, Häuser, Bäume und Blumen, Menschen und Tiere. Mit einem Wort die Welt. Stattdessen sieht er Nebel, Wolken. Und hier und da hoch hinauftragende Berggipfel, die Festigkeit ausstrahlen. Allein die Berge bieten Halt. Der Nebel und die Wolken dagegen machen alles schwebend. Trotz des Granits scheint alles zu wogen.