

Dieter Bartetzko

REISEBILDER –

Überlegungen zu zwei Gemälden von C.D. Friedrich und C.G. Carus

*„Es liegt etwas Wunderbares in jener Macht der Kunst,
den Menschen sein eigenes Innere im Äußeren gegen-
ständiglich werden zu lassen.“* (C.G. Carus)¹

*„Den Bug dem Meere zugekehrt, kommt es (das Schiff)
nie zurück. Immer wieder gewinnt das Verlorensein,
Mutter Angst wie immer, verläßt du nie deine Kinder.“*
(Lucio Battisti)²

1. Vom unbefangenen Beobachten

In diesen Aufzeichnungen wird gespielt; besser: spielerisch gedacht. Sie stellen einen Versuch dar, in dem von Schiller formulierten Sinne, der Mensch sei nur wirklich frei, wo er spiele, frei über einige Gemälde der deutschen romantischen Malerei nachzudenken. Motor der Überlegungen war (ist) ein Unbehagen an den mir bisher zur Kenntnis gelangten Interpretationen der Bilder; die Vermutung von Leerstellen innerhalb der Erklärungsmodelle. Im folgenden soll dieses Unbehagen erläutert und begründet werden, sollen nach Benennung der weißen Flächen Wege zu ihrer Tilgung gesucht und beschriftet werden. *Durchgespielt* wird das Ganze am Beispiel der beiden Gemälde

*Auf dem Segler; C.D. Friedrich; um 1820; Öl auf Leinwand; 71 x 56 cm;
Eremitage Leningrad.*

*Kahnfahrt auf der Elbe; C.G. Carus; 1827; Öl auf Leinwand; 29 x 22 cm;
Kunstmuseum Düsseldorf.*

Eine erste Betrachtung, noch unabhängig von Fragen nach Sinngehalten, Komposition und Stil läßt folgendes festhalten: Auf beiden Bildern wird ein Paar (Mann und Frau) gezeigt. Bei beiden befinden sich die Personen auf einem Schiff, beide fahren auf dem Wasser d.h. befinden sich auf einer Reise, bei beiden ist im Hintergrund das Ziel – eine Stadt – angegeben. Als ‚cognitive Stichworte‘ wären zu nennen: *Paar, Schiff, Wasser, Fahrt (Reise), Stadt, Himmel.*

Die Reihenfolge hier ist nicht belanglos, sondern bestimmt von der Wahrnehmung, welche die Gemälde dem Betrachter aufdrängen.

Neben diesen grundsätzlichen Gemeinsamkeiten aber sind bei näherem Hinsehen Unterschiede auszumachen:

Bei Friedrich ist das Paar am (Rande des) Mittelgrund(es) auf den Bug des Schiffes plaziert. Beide liegen halbaufgerichtet, halten sich bei der Hand und blicken in Richtung Stadt (bildeinwärts). Sie wenden dem Betrachter den Rücken zu. Ihre Kleidung ist die sogenannte Demagogen- (altdeutsche) Tracht. Das Schiff ist ein Segler, die Segel sind leicht in Richtung Stadt gebläht. Das Paar wird gefahren, vom Steuermann ist nichts zu sehen. Die Stadt im dunstigen Hintergrund ist nicht eindeutig als real existierend zu identifizieren.

Bei Carus dagegen sind Mann und Frau getrennt. Die Frau sitzt im Vordergrund unter einem stumpfgebigen, das Bild umrahmenden Schutzdach. Der Mann steht

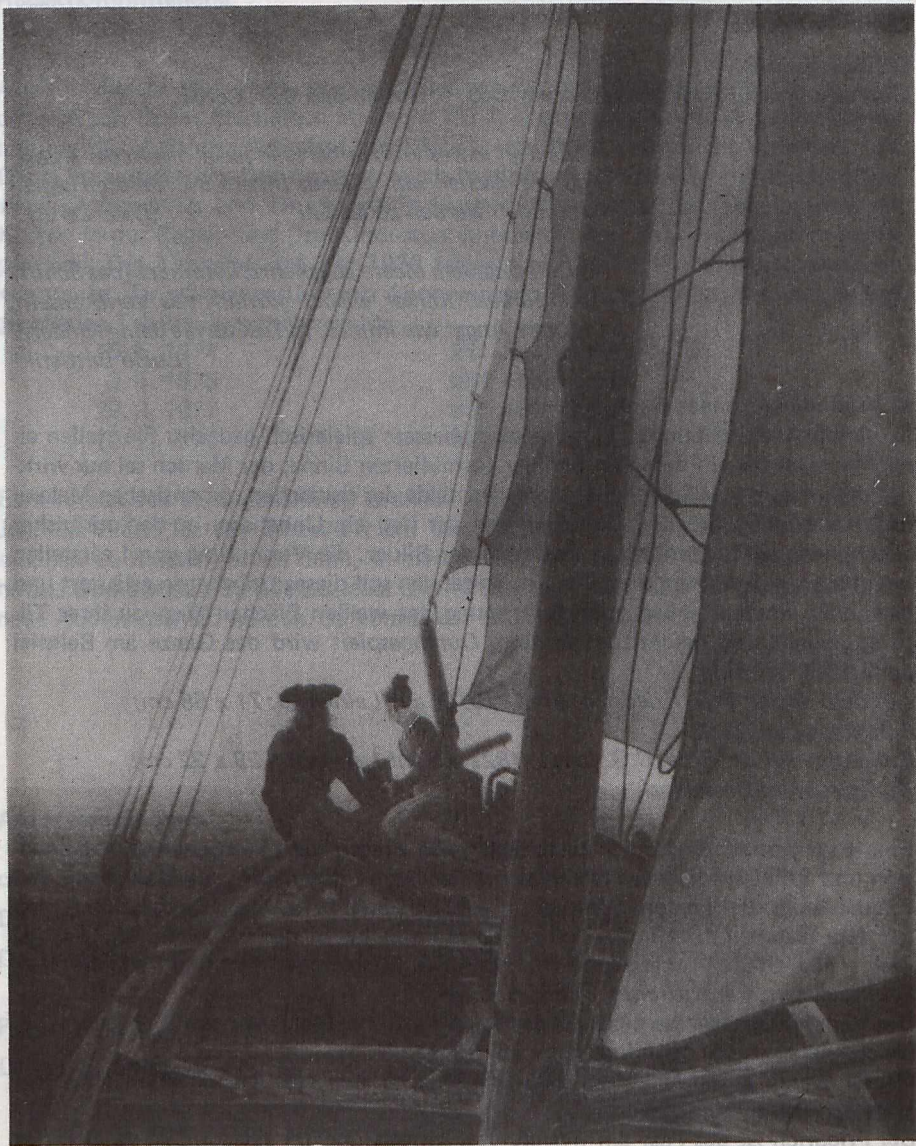


Abbildung 1:

C. D. Friedrich, Auf dem Segler, um 1818/20

Leningrad, Eremitage

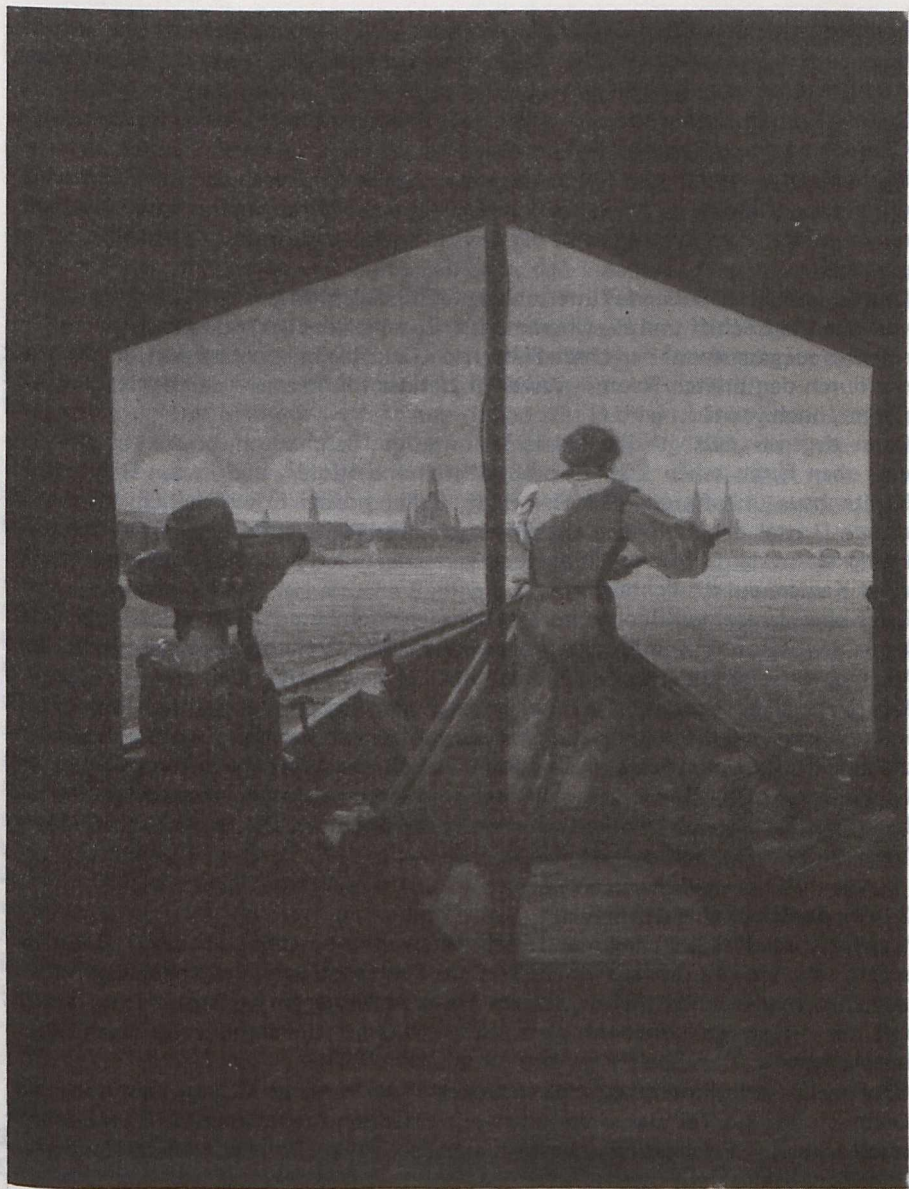


Abbildung 2:

C. G. Carus, Kahnfahrt auf der Elbe, 1827

Düsseldorf, Kunstmuseum

hochaufgerichtet am Bug. Er betätigt ein Ruder, wir haben es also mit einem Ruderboot zu tun. Die angesteuerte Stadt im Hintergrund ist auf Grund charakteristischer Architekturen schnell als Dresden erkennbar.

Bei der Komposition wiederum sind die Gemeinsamkeiten ins Auge springend (eine Übernahme durch Carus scheint gesichert)³:

Beide Maler versetzen den Betrachter mitten ins Schiff, lassen den Vordergrund unmittelbar auf ihn zustoßen – die Schiffe sind in der Mitte ‚durchgeschnitten‘; beide reihen, hinter dem Schnittpunkt der Bord-Diagonalen, Wasser, Ufer und Stadt bildparallel.

Doch sind auch auffallende Unterschiede festzustellen: Friedrich läßt den Betrachter von oben auf Schiff und Paar herabsehen. Er rahmt das Bild nur auf der – vom Betrachter aus gesehenen⁴ – rechten Seite, nach links bleibt es unbegrenzt; ein Eindruck, der durch den breiten Raum, – zwei Drittel der Bildfläche – den der Himmel einnimmt, noch verstärkt wird.

Carus dagegen ‚zwängt‘ den Betrachter unter das Schutzdach, obwohl auch er ihn von oben herab sehen läßt. Er preßt Mittel- und Hintergrund in den Rahmen des Kajütenbaus, schafft ein ‚Bild im Bilde‘. Während bei Friedrich sich das dunkle untere Drittel der Bildfläche allmählich in lichte Weite auflöst, wird bei Carus die Helligkeit in der Mitte von Dunkelheit gerahmt, man blickt wie durch den Sucher einer Kamera auf die lichten Teile.

Die bisher gemachten Beobachtungen beruhen noch immer auf der Ebene unmittelbarer Beobachtungen, möglichst frei von Vorwissen, Vor-Interpretation; stellen den Versuch dar, sich zunächst der Bildrealität zu vergewissern.

Den Versuch fortsetzend, frei von vorgeprägten Fragestellungen den Bildern und ihren Aussagen auf die Spur zu kommen, stellen sich spontan Fragen nach der Beziehung der gezeigten Paare, nach Zweck und Ziel ihrer Reise, den vorgeführten Örtlichkeiten ein. Die Reihe ließe sich noch fortsetzen, wichtig in unserem Zusammenhang ist, daß sie sich unmittelbar aus der Beobachtung der Bildrealität und dem Verhältnis des Betrachters zu ihr ergeben.

2. Von der Hierarchie der Fragen

Was hat diese Beschreibung mit den zu Anfang behaupteten Leerstellen zu tun? Insofern sehr viel, als der aus ihr entstandene Stichwort- bzw. Fragenkatalog sich nur zum Teil im gewohnten Fahrwasser der bisher praktizierten Kunstgeschichte bewegt; mit der aufgezeigten Reihenfolge z.B. die gewohnte Hierarchie von Fragen durchbrochen ist:

Eine umfassende Ikonographie der deutschen romantischen Malerei steht noch aus. Dennoch hat ein Teil der – vor allem zur Friedrich-Ausstellung 1974 und danach erschienenen – Publikationen einen brauchbaren Begriffskatalog an die Hand gegeben. Begriffspaare wie *Landschaft = Geschichte als Naturprozeß, und /oder Entfremdung des Menschen von der Natur ...*; *gotische Ruine = überwundenes Mittelalter und /oder disparat gewordener Katholizismus ...*; *Neo-Gotik = Utopie eines neuen bürgerlichen Zeitalters ...*; *Stadt = Symbol einer geordneten bürgerlichen Welt (Gesellschaft) und /oder Utopie einer neuen, ‚naturgemäßen‘ Ordnung ...*; erleichtern seitdem die Entschlüsselung vieler Bilder. Ihre befreiende Wirkung gewinnen die damit erlangten Erkenntnisse in der Konfrontation mit einer Kunstgeschichte, die lange Zeit die Bilder im Rahmen des Durchbruchs der Maler (und der Rezipienten)

zum romantischen spricht mystisch subjektiven Individuum, zur neuen Innerlichkeit interpretierte; letztlich dem Einfühlungsvermögen des Betrachters und der Willkür emotionaler Interpretationen (Ahnungen, Empfindungen) preisgab.

Die beiden skizzierten Erklärungsansätze bewegen sich im Spannungsfeld der von den romantischen Malern und Kunsttheoretikern selbst formulierten Pole: Dem subjektivistisch-stimmungsvollen (Mythos) und dem rational-fortschrittsbewußten (Aufklärung, Realität). Einer der beiden genannten Pole wird jeweils verabsolutiert, der andere bleibt unberücksichtigt oder taucht nur am Rande auf.

Der ‚Lauf der Dinge‘ hat es mit sich gebracht, daß innerhalb der fortschrittlichen Kunstgeschichte der programmatische Charakter der Bilder ins Gesichtsfeld gerückt ist. So erscheinen diese nun weitgehend als *bewußte* Reaktion: Als Fragen, Antworten, Utopien, bedingt von gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen bzw. Erstarrungen der Zeit; polemisch formuliert: Als Klassenkampf qua Bild.

Der Irrtum unserer Methode besteht nun darin, daß, bedingt von augenblicklichen Auseinandersetzungen, fachintern und in der Gesellschaft der BRD, der subjektive Faktor (nicht nur dieser Malerei) entweder als sekundär unterschätzt oder gar ignoriert wird; die Analyse seiner gesellschaftlichen Relevanz anderen Wissenschaften wie z.B. Soziologie und Psychologie überlassen bleibt.

Mit anderen Worten: Als gesellschaftsorientierende bleibt Kunstgeschichte zu abstrakt, wenn sie die gesellschaftliche Bedingtheit, das *rationale* Moment der romantischen Malerei in den Vordergrund zwingt. Sie vergißt darüber den sinnlich-konkreten Menschen (Maler wie Rezipient) sowie das sinnlich-konkret wirkende Bild: Wir haben es mit einer ‚Scheinwelt‘ zu tun. Von Maler und Rezipienten *nicht nur* mit ‚klarem Kopf‘ geschaffen bzw. betrachtet sondern mit der Totalität des Erlebens (mit *allen* Sinnen) beladen bzw. wahrgenommen, steht sie uns gegenüber, drängt sinnlich-faßbare Situationen dem Sinnlich-Fassenden auf.

Als Beispiel: Von vielen Friedrich-Bildern geht eine bedrückende, resignative Atmosphäre aus. Sie traf (trifft!) — die Rezeptionsgeschichte bestätigt dies —⁵ auf angstvolle, resignierte Betrachter. Was sollen diese *allein* mit der Deutung der *bewußten* Ziele des Malers; oder sogar: Gehen wir momentan nicht am Wesentlichen vorbei, wenn wir diese vorhandenen Stimmungswerte und ihre Auswirkungen nicht analysieren; lassen wir den Rezipienten (und letztlich auch uns) nicht unbefriedigt oder in einer kontemplativen (Trotz-)Haltung zurück?

„Befreiung im soziologischen Sinn setzt Befreiung im psychologischen Sinn voraus, was meint: die Bewußtmachung kollektiver Wünsche, ja Vorstellungen und Bedürfnisse schafft kollektive Handreichungen;“⁶

3. Eine neue Hierarchie der Fragen?

Die zu Beginn genannten Begriffspaare wecken die trügerische Sicherheit, die Bilder ausgeschöpft zu haben. Als Beispiel: Friedrichs „Mönch am Meer“ ließe sich als bewußte Antwort auf eine vergesellschaftete Natur deuten, als davon stimulierter Hinweis, Hoffnung(?) auf die letzte Übermacht und Unabhängigkeit der Natur und / oder als Visualisierung eines Pantheistischen Weltbildes. Nun ließe sich aber ebenso die These aufstellen, daß, ausgehend vom unmittelbaren Eindruck (der Atmosphäre) hier ein grenzenlos einsamer Mensch vor einen endlosen Naturraum gestellt wird. Es ließe sich folgern, daß sich hierin ein Gefühl grenzenloser Einsam-

keit, Individualisierung (des Malers, des Einzelnen innerhalb seiner Klasse, der Gesellschaft) verwirklicht, dem eine erschreckend übermächtige Natur (oder etwas anderes, durch die Naturerscheinungen symbolisiertes?) konfrontiert wird. Wäre der Sprung von einer hier formulierten zur gegenwärtig existierenden Vereinsamung, Individualisierung wirklich so weit? Wäre eine Analyse der im Bild vorgetragenen Angst, ein Forschen nach ihren Gründen, Fragen nach ihrer aktuellen Bedeutung nicht auch oder gerade wichtig für eine Kunstgeschichte, die als Sachwalter der Kunstgegenstände — ebenso wie diese selbst — den Anspruch, gesellschaftsorientierender Faktor zu sein stellt (stellen muß!)?

„Seid ihr auch von denen, die immer übers andere sagen: es schickt sich nicht? Es ist doch ein verfluchtes Land, wo ihr innewohnt ... Das ist eine Anständigkeit, Sittlichkeit, womit hier alles überschmiert ist, es scheint, ihr habt Offenheit und Natur mit Fleiß von euch gejagt.“⁷

Die genannten Ängste, Sehnsüchte, Irrationalismen existierten; mit der sich verstärkenden Arbeitsteilung, Disziplinierung, mit dem Einschnüren in das Korsett davon abhängiger Rollenteilung, Moralvorstellungen, vorangetrieben von der sich vehement durchsetzenden industriellen Revolution, entwickelten sie zunehmende Sprengkraft; sind zu bestimmenden Faktoren der heutigen Gesellschaft geworden.

Die ‚Schattenseite‘ der romantischen Malerei, Visionen eines Füßli, Goya, oder auch die mit dem Irrationalen spielenden Erzählungen E.T.A. Hoffmanns führen dies ganz unmißverständlich vor Augen. Sollten Maler wie Friedrich, Carus oder andere so ganz und gar verschont geblieben sein? Oder ist es nicht wichtig, hinter den auf den ersten Blick so anderen Themen der Genannten auch die Schattenseite zu suchen, (wie es umgekehrt wichtig ist, hinter dem Irrationalen die vernünftige Quelle zu suchen)?

4. Vom Nutzen der Psychologie

Zurück zum Ausgangspunkt, den Bildern von Friedrich und Carus: Würde ich also nach dem von mir kritisierten Interpretationsmuster vorgehen, bliebe der größte Teil der zu Anfang gestellten Fragen unbeantwortet; die als cognitive Stichworte aufgezählten Bestandteile der Bildwelt eingebunden in ein System von Sinngehalten, welche *offensichtlich* die Reaktion auf Klassenauseinandersetzungen darstellen, sie widerspiegeln. Sie würden getrennt von ihrer unmittelbaren Erscheinung bzw. Aussage, von der Möglichkeit abgeschnitten, eben auch Träger von Bedeutungen zu sein, die direkt mit ihrer Erscheinung verknüpft sind.

Genau das soll hier nun versucht werden: Die Ableitung von Bedeutungen aus der unmittelbaren sinnlichen Erscheinung sowie eine Erweiterung des Bedeutungskatalogs jenseits der *spektakulären* Ergebnisse gesellschaftlicher Auseinandersetzungen.

Es wird dies hier größtenteils nur in Form von Fragen, Lösungsansätzen oder auch Vermutungen geschehen.

Da Fragen niemals nur auf dem Boden der ‚reinen Unschuld‘ sondern immer auch aus der Kombination von Vorgewußtem und Erahntem entstehen, hier vorweg das Vorstellen und Begründen der ‚Hilfswissenschaft‘, die, wie ich meine, zur Lösung schon aufgetauchter und noch zu besprechender Fragen beitragen kann und ohne

deren Hilfe ich auch nicht auf die Fragen gekommen wäre. Es sind dies die (immer noch oder wieder) ⁸ mit Mißtrauen beäugten Ergebnisse der auf Kunstwerke angewandten Psychologie.

Worin liegt nun die Notwendigkeit der Übernahme und Weiterentwicklung psychologischer Deutungen? Man kann die Frage zunächst allgemeiner beantworten mit dem Hinweis darauf, daß sich in einem Kunstwerk der *ganze* Mensch (Künstler als Vertreter seiner Klasse) präsentiert. Nicht nur bewußte Stellungnahmen, Überlegungen, Wünsche visualisieren sich im Kunstwerk, sondern ‚hinter seinem Rücken‘ fließt ein Gutteil weiterer Überzeugungen, Stellungnahmen mit ein. Ich möchte noch weiter gehen und sagen, daß sich im Bild Auffassungen, Vorstellungen und Wünsche, Ängste und Hoffnungen realisieren, die weit außerhalb des *bewußten* Horizonts des Künstlers liegen, er sozusagen Werkzeug zur Anschaubarwerdung subjektiver wie objektiver Urteile, Wahrnehmungen, von Bewußtem und Unbewußtem werden kann. Das kann auf ganz offenkundige Art und Weise der Fall sein, wie z.B. bei Balzac, der, im Glauben sie zu verteidigen, die Adligen seines Landes als fortschritthemmende Relikte, die bürgerliche Gesellschaft als deren notwendige Nachfolger schilderte; oder wie bei Füßli, wo Malerei bewußt dem Unbewußten ‚freien‘ Lauf läßt. Beim größten Teil der Kunstwerke aber geschieht dies unbewußt; ‚nebenbei‘ mischen sich, bis zur Unkenntlichkeit (auch für den Künstler selbst) maskiert, Stellungnahmen, Wünsche in das vordergründig Dargestellte ein.

In unserem Falle — und damit wären wir bei der spezifizierten Antwort auf die oben gestellte Frage angelangt — wird die Notwendigkeit der genannten Hilfswissenschaft evident: Formulieren doch die Künstler selbst — und mit ihnen zumindest ein Teil ihrer Gesellschaft — ihren Anspruch auf Subjektivität, ihr Recht auf Stimmungen, Gefühle; letzten Endes: ihr Innerstes — und damit auch Unbewußtes — nach außen, in das Kunstwerk zu kehren.

Ich bin mir bewußt, daß die Konsequenzen der Argumentation den sicheren Boden der Kenntnisse der Kunstgeschichte und neuerdings auch der Psychologie selbst zu verlassen scheinen. So sind, soweit mir bekannt, die Ansätze der 20er Jahre in Bezug auf psychologische Deutung von Kunstwerken kaum weitergetrieben worden, die Diskussion über Gültigkeit und Nutzen des Freud'schen Symbol-Katalogs in der Psychologie noch nicht beendet, die Fragwürdigkeit der Übertragung von — an Hand der Analyse im Spätkapitalismus lebender Menschen gewonnener — Kategorien auf andere gesellschaftliche Zustände bzw. Menschen (oder Kunstwerke) noch nicht endgültig geklärt. Soviel aber scheint mir für unseren Zusammenhang gesichert und weiterführend: Die oben geschilderten Vorgänge beim Entstehungsprozeß von Kunstwerken sind keine Hirngespinnste, sondern durch einige wenige Analysen erhärtete Tatsachen; die Menschen des frühen Kapitalismus (die Romantiker) nicht so gänzlich verschieden von denen des Spätkapitalismus.

Es wurde zur übersichtlicheren Schilderung ein Modell von drei Ebenen gewählt: Erstens die des bewußten, des ‚vordergründigen‘ Ziels, der verstandesmäßigen Visualisierung; zweitens die des Halbbewußten, Selbstverständlichen, nebenbei Visualisierten; drittens die des Unbewußten, der Ängste, Wünsche.

„Auserwählt (ist der) so das Wahre schaut und ins Verborgene sieht“ nicht nur das malt „was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht.“

(C.D. Friedrich)

4. Auf dem Segler oder ‚die rosarote Brille‘

Beschreiben wir nun Friedrichs Bild noch einmal zielgerichteter. Hart am Vordergrund, vom Bildrand abgeschnitten, schiebt sich keilförmig der Segler ins Bild. Die hölzernen Schiffsteile nehmen fast das gesamte untere Drittel der Bildfläche ein. Sie werden von links von einer unsichtbaren Lichtquelle beleuchtet (Morgen- oder Abendsonne?), sind in ein rötliches Licht getaucht, das alle Teile wie von innen heraus leuchten läßt, dem Holz seinen spröden Materialcharakter nimmt und Schiffstaue sowie Segel in leichte, fast seidenartige Gebilde verwandelt. Das Meer, an den Bildrand gedrängt und nur leicht bewegt, ist dagegen dunkel, nur die Wellenkämme schimmern violett. Erst etwa in Höhe des Paares und dann bis zur Horizontlinie, die das untere Drittel des Bildes begrenzt, lichtet es sich auf zu gold-violetten Tönen. Im Mittelgrund ist das Paar plaziert. Die Lichtwirkung steigert sich hier noch. Vor allem die Frau in einem dem rötlichen Licht korrespondierenden roten Kleid scheint von innen heraus zu glühen, während das Grün des Mannes vollkommen aus der übrigen Farbpalette herausfällt. Beide sind hingelagert auf dem Bug, beugen die halbaufgerichteten Oberkörper über die niedrige Reling. Sie scheinen ihrem Ziel, der in der Ferne aufscheinenden Stadt, entgegenzuschweben, kaum noch der Hilfe des schwimmenden Gefährts zu bedürfen. Einzig der Frau wird mit der Bugspitze und einem vorragenden Holzkeil ein wenig Halt gewährt. Beide tragen die altdeutsche Tracht: der Mann die Jacke mit Keulärmeln, das dunkle Barett und lange Haare, die Frauen Spitzenkragen. Während der Mann als volle Rückenfigur gegeben ist, also den Betrachter und sich selbst ausschließt, stellt die Frau durch die Wiedergabe im Profil — die Beine sind fast noch frontal zum Betrachter — die Verbindung von außen (Betrachter) und innen (Bildrealität) her. Beider Oberkörper ragen über die Mittelgrundsgrenze hinaus in den durchscheinenden, wie von einer weiteren imaginären Lichtquelle beleuchteten Horizont. Seine Farben wiederholen, abgeschwächt, die Gelb-, Rosa- und Violett-Töne von Frau, (der Mann bleibt ausgeschlossen!) Segler und Meer. Nach oben — wie ein sanfter Abschluß — verdunkelt er sich leicht zu grau-blauen, durchscheinenden Wolken, die wiederum mit den Farben im oberen, verschatteten Teil der Segel, des Mastes und dem dunklen Teil des Meeres korrespondieren. Wie das Paar scheint auch die Stadt im Hintergrund auf dem Wasser zu schweben, im Horizont sich zu verflüchtigen oder aus ihm herauszutreten. Erkennbar als Stadt wird sie durch die Häufung sakraler Gebäude. Kirchtürme bilden die eigentliche Silhouette. Dazwischen sind nur einige größere (Rat-, Versammlungs-?) Häuser auszumachen.

Nun zum Versuch, die Bedeutungen zu benennen. Auf der *ersten Ebene* wäre, gemäß den Erläuterungen am Anfang, zu fragen nach der bewußten Verarbeitung des Themas. Hierbei helfen die skizzierten Begriffspaare: Naturerscheinungen, die Stadt als Utopie, die Demagogentracht, — hier noch das Reisemotiv —, haben festgelegte Bedeutungen. Sie waren Friedrich bekannt, wurden hier von ihm in besonderer Art und Weise zusammengestellt. Fügt man noch einige biographische Daten hinzu, — Friedrich heiratete 1818, in der dargestellten Frau wird ein Portrait der Ehefrau gesehen —, läßt sich folgendes vermuten:

Stimuliert von der Heirat, dem Eintritt in einen neuen Lebensabschnitt, verbindet Friedrich mit dem Motiv Reise = Lebensweg das der Paarbeziehung, des gemeinsamen Lebens. Er bettet sein Paar in eine freundliche Natur, dienstbar gemacht (das Schiff auf dem Meer) trägt sie mühelos (das ruhige Meer) die beiden ihrem Ziel zu,

der Stadt, die als Teil der Natur (einer natürlich gegebenen Ordnung) in ihr verschwimmt und zugleich die Vision eines freien, bürgerlich geordneten Lebens darstellt. Hinter ihr scheint das endgültige Ziel, das lichte Jenseits, auf, von dem die Stadt schon ein Bestandteil zu sein scheint. Die Grenzen zwischen Diesseits und Jenseits verschwimmen, das Paradies auf Erden scheint nahe. Natur und Stadt spiegeln und bestätigen die Hoffnungen des Paares. Die Aussicht auf einen solchen Lebensweg aber wird nicht einem ‚abstrakten‘ Menschenpaar zuteil, nicht allen steht eine solche Zukunft bevor, sondern diese bleibt den Demagogen, den fortschritts-tragenden Neuerern der Gesellschaft, vorbehalten.

Neben diesen bewußten, programmatischen Momenten gilt es noch weitere zu untersuchen. Es sind die des noch bewußten, aber mehr selbstverständlichen, im Alltag verfestigten Verständnisses, Weltbildes, welches auf der hier sogenannten zweiten Ebene einfließt. Zu nennen sind: der idealistische Grundzug, die blinde Zuversicht des Malers und eines Teils seiner Klasse. Die Realität ignorierend, im Hochgefühl des Jungverheirateten, sieht er alles rosig. Er benötigt keinen Steuermann für sein (Lebens-)Schiff, Wind und Wetter sind ihm wohlgesinnt (werden im Bild gezwungen, es zu sein). Mit dem Ausweis der einmal gewonnenen Erkenntnis vom Zusammenhang der Natur- und der menschlichen Prozesse geht ‚alles wie von selbst‘, zumindest bei den dieser Einsicht teilhaftigen Demagogen. Die Zuversicht des Jungverheirateten, die ‚rosarote Brille‘, lassen die ganze (Bild-)Welt im rosigen Licht erscheinen. Gemeinsam befinden sich Mann und Frau auf der Reise. Ausgewogen sind ihre Rollen verteilt (aber eben schon verteilt): ‚Wie’s der Brauch‘, hält er ihre Hand, beugt er sich mutig, keinen Halt benütigend, über das Wasser, während sie, dem Ziel immerhin schon einige Millimeter näher, sich halten läßt, den Schutz des aufragenden Bugsgenießt. Ein wenig es noch und sie werden am Ziel des neuen, schöneren Lebens angelangt sein, hinter dem ein lichtiges Jenseits winkt.

Also auch die, in der französischen Revolution kurze Zeit manifest gewordene und damit deutlicher ins allgemeine Bewußtsein getretene, Gleichheit zwischen Mann und Frau wird hier reflektiert. Sie wird grundsätzlich bejaht (wieder, immer noch?) mit der Modifizierung, daß dem Manne eine geringfügig aktivere Rolle zugemessen wird.

„Vor einigen Tagen erfuhren wir, daß noch ein anderer ... in den heiligen Stand der Ehe trete, daß auch er sich hinauswage auf jenes hohe Meer, für welches noch kein Kompaß erfunden worden. Immerhin, kühner Segler, stoß ab vom Lande und möge kein Sturm dein Ruder brechen“.
(H. Heine)⁹

Doch damit nicht genug, noch eine dritte Ebene gilt es anzusteuern, eben die des Unbewußten, der Wünsche: Friedrich hat zur Realisierung seiner Vorstellungen Motive wie Wasser, das Schiff gewählt; hinter der vordergründigen Naturverbundenheit (im Sinne der zuvor erläuterten Analogisierung Natur – Mensch) steckt noch mehr, weiterer Aufschluß über sein (das seiner Klasse) Verhältnis zu Liebesbeziehungen, zu Sexualität ist zu erwarten: Meer, Schiff werden im Bereich der Psychologie als Symbole gedeutet; als Bedeutungsträger in denen Wünsche und Ängste Gestalt gewinnen.¹⁰ In unserem Falle hieße das: hier formuliert sich ein Vertrauen in die Tragfähigkeit einer Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau, oder anders: Er (als Schiff) kann sich ihr (als Meer) unbesorgt anvertrauen, das Symbol Frau = Meer

wird hier (noch nicht, nicht mehr, endlich einmal?) nicht angstbesetzt vorgeführt, sondern vertrauenerweckend gegeben. Der Eckstein einer (Paar-)Beziehung, die sexuelle Beziehung, erscheint angstfrei, trägt das Paar und seine Zukunft. Einzig in der Ausschließlichkeit von Haltung und Farbgebung des Mannes (während die Frau vollkommen die Farben der Natur trägt bzw. noch steigert) deutet sich Unsicherheit (?) an.

*„Sie konnten zusammen nicht kommen,
das Wasser war viel zu tief.“* (,Volksmund‘)

5. Der Hamburger Sepia-Zyklus oder ‚Herkules hat sich entschieden‘

Die Aufgabe hier ist ein Bildvergleich. Als Tertium Comparationis bot sich das Herbst-Bild aus Friedrichs Sepia-Zyklus von 1826 an; Sepia über Bleistift, 19,2 x 27,6 cm, Hamburger Kunsthalle. Deutlicher noch als im vorgenannten bzw. im noch ausstehenden Carus-Bild wird hier die Beziehung Mann – Frau und Mensch – Natur formuliert. Diesmal ist der Vordergrund ‚aus dem Bild herausgerutscht‘, in den Bereich außerhalb des Rahmens verlagert. Der Betrachter ‚schwebt‘ dabei über der Szenerie, wird gleichzeitig aber von Felsmassiven überragt; d.h. obwohl frei schwebend wird er ins Geschehen gezwungen.

Am linken Bildrand sind Felsbrocken übereinander getürmt, dahinter öffnet sich eine dunkle, von Tannen bewachsenen Schlucht, die nach rechts fortgeführt wird und den vom rechten Rand ins Bild führenden Weg abschneidet. Unmittelbar auf dieser Grenze steht ein Paar (Mann und Frau); beide als Rückenfiguren. Die Frau steht links, sie deutet in Richtung des Gebirges, das sich im Mittelgrund hinter der Schlucht hervorschiebt und das sich dahinter öffnende lichte Tal hart überschneidet. Auch ihr Körper ist nach dieser Seite gewendet, der linke Fuß scheint, wie zum Schritt erhoben, in dieser Richtung erstarrt. Sie trägt Zeitkleidung, ein langes, einfach fallendes Kleid und eine Haube, modische Accessoires fehlen. Der Mann, in mittelalterlicher Rüstung, wendet sich in Richtung Tal. Sein Schritt folgt dem Weg, die Lanze in seiner Rechten deutet auf das Ziel. Mit der Linken hält er die Frau, versucht, sie in Richtung Tal zu ziehen. Rechts von beiden, zum Bildrand hin, stehen zwei Denkmäler, rechts eingefaßt von zwei Laubbäumen. Das linke zeigt auf einem Postament eine Urne, das rechte einen Obelisken, vor dem eine Ritterfigur mit aufgerichtetem Schwert angebracht ist.

Im Hintergrund liegt, eingezwängt, ein helles Tal; am Rand ist, leicht verschwimmend, eine Stadt erkennbar. Zahlreiche Kirchtürme und ein Kuppelbau bestimmen ihre Silhouette. Hinter ihr steigen bewaldete Berge auf, darüber ragen, wie auf dem Felsen im (Vorder-)Mittelgrund kahle Gipfel auf. Vom Gebirge her schieben sich dunkle Wolkenformationen über den lichten Himmel von Tal und Stadt. Über allem kreist ein Vogelpaar (nebst dem schwindligen? Betrachter).

Der bei uns die erste Ebene genannte Interpretationsteil erübrigt sich eigentlich. Von Peter Rautmann liegt seit längerem ein ausgezeichnete Artikel über den Sepia-Zyklus vor,¹¹ so daß eine ausführliche Interpretation im wesentlichen eine Wiederholung der dort genannten Deutungen darstellen würde. Deshalb, um den Dreischritt nicht zu unterbrechen, an dieser Stelle nur einige kurze Andeutungen.

Wieder, aber deutlicher und ganz bewußt, wird der Zusammenhang Mensch – Natur geschildert, wird mit den Motiven Stadt, Gebirge, Menschenpaar, Vogelpaar, den



Abbildung 3: C.D. Friedrich, *Gebirgslandschaft (Herbst)*, um 1826
Hamburger Kunsthalle

Denkmälern, Stellung genommen zur Lage der Klasse, scheint die Utopie einer neuen, ‚naturgemässen‘ Ordnung auf.

„... Frauen packt die Pflastersteine, macht den fetten
Ärschen Beine, haut sie und gebt kein Pardon!
Und so wurde auf der Stell’ die brisante Mademoiselle
zum Symbol der Revolution.“ (H.R. Unger)¹²

Auf der zweiten Ebene wird neben der (die Rautmannsche Interpretation macht dies deutlich) Gleichberechtigung Mann – Frau als naturgemäß sich ergänzender Gegensätze auch umgekehrt deren Gegensatz formuliert.

Der ‚Kampf der Geschlechter‘ ist (wieder) eröffnet. Das Ziel ist kein gemeinsames mehr, wenn auch Friedrich das des Mannes als naturgemäß richtiges zu bestimmen sucht. Der Mann hat nun (wieder) die Initiative ergriffen. Aus dem zärtlichen Handauflegen ist ein Zerrn geworden. Der ‚starke‘, gepanzerte Mann, legitimiert durch seinen aufragenden Obelisken und die gepanzerten Vorkämpfer, zieht – auf dem nun mühsam und schmal gewordenen Weg (Wanderung statt Fahrt) – die Widerstrebende in Richtung einer geordneten Gesellschaft. Herkules am – von der Frau durch ihren Widerstand geschaffenen? – Scheideweg hat sich entschieden; Opfer müssen

im Hinblick auf die geordnete Zukunft natürlich (im wahrsten Sinne des Friedrichschen Naturverständnisses) gefordert werden.

Hier drängen sich die Fragen, Erklärungen unserer dritten Ebene geradezu auf:

Dedikation der Penthesilea

„Zärtlichen Herzen gefühlvoll geweiht!

Mit Hunden zerreißt sie,

welchen sie liebet und ißt,

Haut dann und Haare, ihn auf.“

(H. v. Kleist)

Auswahl und Zuordnung der Motive liefern aufschlußreiches, über die Grenzen des bewußten Ausgleichversuches hinausweisendes Material. Sie liefern die Begründung für die (mehr zufällig?) thematisierte Überwältigung der Frau: Ihr wird die kahle, feindliche Bergwelt zugewiesen¹³. Wie ein erstarrter, aufgewühlter Ozean umgibt sie die geordnete Utopie des Mannes, von ihr gehen die bedrohlichen Wolken aus. Der Frau wird auch die ‚verschlingende‘ Urne zugeteilt. Gegen ihre Bedrohung hilft – scheinbar – nur das starre Aufrichten des Obelisken, die Panzerhülle, harte Gewalt. Doch selbst diese scheint hoffnungslos: Der erzwungene Marsch wird nur in die vom Gebirge umzingelte(!) Stadt führen. Ein Phyrus-Sieg deutet sich an. Dem Vogelpaar droht der Absturz.

6. Kahnfahrt auf der Elbe oder ‚die heilige Ordnung‘

„Aber so seid ihr! Immer Dunst, immer heuchlerischer

Glanz, und in den Winkeln seid ihr Schweine ...“

(F.M. Klinger)¹⁴

Im Carus-Bild werden wir wieder auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt: Der Maler stellt den Betrachter in eine Kajüte. Der Blickpunkt liegt etwas oberhalb der dargestellten Personen, so als würden wir in der Kajüte stehend die Szene beobachten. Links und rechts verlaufen als Diagonalen zwei hölzerne Sitzbänke. Der Treffpunkt – die Reling setzt die Linie fort – liegt in der Bugspitze. Wände und Satteldach der Kajüte bestehen aus einem Lattengerüst, welches mit Stoff überspannt ist. Vorn geöffnet und in ihrer leichten Bauweise erinnert sie an eine Gartenlaube, ein beliebtes Motiv der zeitgenössischen Maler¹⁵. Die Bohlen des Decks verlaufen quer zum Betrachter. Das Material ist sorgfältig wiedergegeben, mit dem Blick des Wissenschaftlers sozusagen ist jede Maserung des Holzes beobachtet.¹⁶ Das Innere der Kajüte wird durch den Widerschein des Wassers im Hintergrund leicht erhellt. Auf der linken Bank sitzt, scharf gegen den helleren Hintergrund abgegrenzt, eine junge Frau. Sie sitzt kerzengerade, den rechten Fuß leicht vorgeschoben. Die Hände liegen auf den Knien, in der rechten hält sie ein weißes Tuch, in der linken vermutlich einen Sonnenschirm, dessen Knauf vor ihr aufragt. Sie ist nach der neuesten Mode der 1820er Jahre gekleidet, trägt ein langes kariertes Kleid mit umgebundener andersfarbiger Schärpe und Rüschen-Borte. Der gerade aufgerichtete Nacken liegt frei. Die Hutbänder fallen (stehen!) über die Schultern nach vorn. Ein großer Strohhut verschattet Hals und Schultern. Gemeinsam mit einer bauschigen Schläfenlocke verdeckt er das Gesicht und macht somit aus einer Darstellung mit verlorenem Profil vollends eine Rückenfigur. Auf der Bank gegenüber liegen der Zylinder und der Gehrock des Mannes. Das Dreieck der offenen Kajüte – es bildet den Rahmen für Mittel- und Hintergrund – wird durch eine dünne Fahnenstange (Maststange?) in zwei gleiche Hälften geteilt. Sie durchstößt ein quer verlaufendes Brett, das den

Vordergrund vom übrigen Teil des Bildes abriegelt. Um die Fahnenstange läuft ein lose gewundenes Seil, sein Ende liegt auf dem Brett zur Seite der Frau hin. Dieser Aufbau erinnert an die gleichzeitigen, häufigen Fensterbilder (Fahnenstange als Fensterkreuz, Brett als Fensterbank) und macht gleichzeitig aus dem Mittel- und Hintergrund ein Bild im Bilde.

Im, nur leicht von der Kajüte verschatteten, Bug steht hochaufgerichtet der Begleiter der jungen Dame. Auch er ist als Rückenfigur gegeben. Die weiten Hosen, die seidene, vorn dunkle Weste, Keulenärmelhemd und Halstuch, die auf der Bank zurückgelassenen Kleidungsstücke weisen ihn als auf der modischen Höhe seiner Zeit stehenden jungen Mann aus. Er bedient ein langes, links in der Dolle lagerndes Ruder. Der Kahn wird von ihm in Richtung Dresden gerudert. Die Wasser der Elbe sind glatt, die Farben hellen sich nach hinten immer mehr auf. Die Stadtsilhouette wird bildparallel aufgebaut. Erkennbar sind die Kuppel der Frauenkirche und die Türme von Schloß und Hofkirche. Die Augustusbrücke scheint zur Einhaltung der Reihung leicht nach rechts geklappt. Die Umrisse verschwimmen nur geringfügig. Über dem Ganzen liegt ein heller Sommerhimmel mit weißen Schönwetterwolken, die Lichtführung ist einheitlich. Stärker als in Friedrichs Bild werden hier die einzelnen Gegenstände bzw. Motive voneinander abgegrenzt, fast, trotz Linienüberschneidungen, voneinander isoliert und einer strengen kompositorischen (Symmetrie) Ordnung unterworfen. Der Gesamteindruck ist der einer starren, bildparallelen Reihung, die auch durch die ‚kühnsten‘ Diagonalen nicht ernstlich durchbrochen wird. Es herrscht Ordnung im Bilde (seiner Welt).

Das Gemälde von Carus ist, obwohl auf den ersten Blick dem Friedrich'schen so eng verwandt, von diesem streng unterschieden. Der Maler nutzt dessen Motive und Kompositionsweise wie beliebig verfügbare Versatzstücke (ebenso die anderer zeitgenössischer Maler, siehe die Anklänge an Fenster- bzw. Gartenlaubenbilder). Diese stellt er zu einem eher konventionellen Bild zusammen. Man könnte also auf der ersten Ebene von einer genreartigen Darstellung mit Veduten-Anklang sprechen oder auch von einer Umsetzung der Friedrich'schen Symbolik in eine deutlicher realitätsbezogene Bildsprache; dem Versuch, die Friedrich'schen Träume in die Biedermeier-Umwelt zu illusionieren. Dennoch (bzw. gerade deshalb) wird man hier die Kombination Mensch – Natur eher in der Weise der auch im 18. Jahrhundert so beliebten Sommeridyllen (Schäferidyllen, Paar im Park u.ä.) verstehen dürfen. Der, vielleicht nur scheinbare, Gegensatz zur Theorie von Carus, der ausdrücklich die Landschaft als Stimmungsträger (aber eben im Sinne von bedeutungsgeladen, nicht idyllisch-liebtlich) forderte, kann hier vorläufig nicht untersucht werden.

Auf unserer zweiten Ebene dürfen wir feststellen, daß hier ein Sich-Drein-Finden in die nach den Befreiungskriegen – von den deutschen Fürsten! – wiederhergestellte Welt zum Ausdruck gelangt. *Ordentliche* Idylle, eine friedliche Welt wird vor Augen geführt. Der Himmel wird nicht mehr gestürmt, gibt keine Versprechungen mehr ab über eine glorreiche bürgerliche Zukunft oder ein versöhnendes Jenseits, sondern wölbt sich friedlich über der prachtvollen Residenzstadt Dresden.

Auch das Paar weiß um die Ordnung, die Etikette. Sie sitzt, wohlfrisiert, den Teint von einem Strohhut geschützt, in diszipliniert damenhafter Haltung und läßt sich (bzw. das Ruder) bedienen.

„Die patriarchalische Gesellschaft hat ein Bild der Frau, eine weibliche Gegenkraft geschaffen, die noch zu einem Totengräber der patriarchalischen Gesellschaft werden kann. Auch in diesem Sinne bewahrt die Frau das Versprechen der Befreiung.“ (H. Marcuse)¹⁷

Den Mann bringt die Hitze nicht dazu, die Regeln des Anstands zu verletzen. Die Weste bleibt ordentlich geschlossen, die Arme bedeckt. Der Kavalier hat das Steuer ergriffen (so ist das Bild auch folgerichtig verschiedentlich Gondelfahrt auf der Elbe bei Dresden genannt worden)¹⁸. Er rudert im (unsichtbaren!) Schweiß seines Angesichts in Richtung Stadt. Hochaufgerichtet steht er ‚im feindlichen Leben‘, drinnen ‚waltet‘ (sitzt in unserem Falle) derweil ‚die züchtige Hausfrau‘. Das Kleinbürgertum ist zu seinem gesitteten Ausdruck gelangt, die schreckliche Zeit der Revolution, der Befreiungskriege, das Chaos ist (für die meisten zumindest) endlich vorüber; es herrscht Ruhe (und ‚friedlicher‘ Sommer) im Lande.

Doch wie’s da drinnen aussieht, geht niemand was an? Die festgefügte Ordnung des Bildes, seine Überschaubarkeit bei gleichzeitiger Distanzierung des Betrachters legen dies nahe, sind Ausdruck dieser (heutzutage) nicht mehr oft ausgesprochenen (im Gegensatz zum Biedermeier), aber desto häufiger praktizierten ‚Lebensweisheit‘. Wir aber nehmen Carus beim Wort, versuchen, „das Innerste“ im Bilde aufzuspüren und sind somit auf der dritten Ebene angelangt:

Erinnern wir uns an die beiden Vergleichsbeispiele. Nach einem Moment der Versöhnung, der (eingebildeten) Harmonie schien im zweiten Bild der Kampf wieder aufgenommen, ein eindeutiger Sieg aber zweifelhaft¹⁹. Im Carus-Bild nun ist der Sieg errungen, aber der Schrecken ist unserem Manne in die Glieder gefahren: Er hat die Frau in die drohende Höhle (Bergschlucht, Urne, Kajüte) zurückgedrängt, das endlos flutende Wasser eingefriedet (in einen Rahmen gepreßt). Steil aufgerichtet steht er nun darüber (von Schweben kann keine Rede mehr sein) und ‚genießt‘ die Früchte seines Sieges: müht sich wacker, das konkret gewordene Ziel – die nun klar das Wasser *begrenzende* Stadt vor Augen. Ihm, so scheint es, unterstehen Frau und Schiff, Natur und Menschenwerk; die eigene und die ‚andere‘ Sexualität hat er fest im Griff. Aber das Ziel ist nicht erreicht, die Trennung eine doppelte: denn die Frau ist nicht nur (im wahrsten Sinne des Wortes hier) in ihre Schranken verwiesen – eingesperrt –, sondern damit auch von ihm abgesperrt; sie wird nicht nur gefahren (muß es sich gefallen lassen), sondern er ist (durch sich, die Konvention) gezwungen, sie zu fahren, Zwang wird zu Vorrecht und umgekehrt.

Die lose herabhängende Schnur läßt (vielleicht ist dies nun wirklich endgültig nur noch Sache des Betrachters und auch mit keinsten Faser mehr ein Unbewußtes des Malers) diese lose Schnur also läßt – mit einer winzigen Gewichtsverschiebung in Richtung Frau! – die Frage offen, wer wen hier an der Leine führt.

Was dies nun alles mit uns, mit den relevanten Fragen der Kunstgeschichte zu tun hat? Sehr viel, meine ich. Das Ende der Bootsfahrt, des Marsches ist noch lange nicht erreicht²⁰! oder: mögen auch Biedermeierkleid – abgesehen von einigen Mode-Eskapaden – und Kapotthut, Zylinder und Gamaschen meilenweit von uns entfernt sein, die darin eingeschnürten Ängste und Sehnsüchte, Zwänge und Versprechungen sind es nicht. Von den Utopien und den Wünschen Friedrichs, Carus und ihrer Zeitgenossen, von den geschilderten Paaren zu uns ist es nur ein Katzensprung. Diese Wün-

sche und Ängste aufzuspüren, zu benennen, ihre Ursachen und Folgen zu deuten – in ihrer Historizität wie in ihrer Aktualität – gehört zur gesellschaftsorientierenden Aufgabe des Kunsthistorikers.

*„(Sie) gefallen sich in ihrer Armut, schmücken
mit feiger Weisheit ihre Ketten aus,
und Tugend nennt man, sie mit Anstand tragen.“
(Schiller, Don Carlos)*

Anmerkungen

- 1 C.G. Carus Lebenserinnerungen; nach G. Grashoff, Carus als Maler, Göttingen 1926.
- 2 Lucio Battisti, Sänger und Poet, Das Segelschiff, 1978.
- 3 übereinstimmende Skizzen, laut Ausstellungskatalog: C.D. Friedrich, Kunst um 1800, Hamburg 1974, S. 224/225.
- 4 die folgenden Beschreibungen durchgehend von diesem Standpunkt.
- 5 hierzu siehe vor allem: K. Wolbert, „Deutsche Innerlichkeit“ und B. Hinz, „Die Mobilisierung im deutschen Faschismus; beide in: „Friedrich und die deutsche Nachwelt“, Ffm. 1974
- 6 Joachim S. Hohmann, „Der unterdrückte Sexus“, Lollar 1977, S. 14.
- 7 F.M. Klinger, „Simone Grisaldo“, 1776; nach Balet / Gerhardt, „Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur u. Musik im 18. Jahrhundert“, Ffm. 1972 (Nachdruck), S. 227.
- 8 Die zuvor geschilderte gegenwärtige Form kunsthistorischer Analyse praktiziert es (unausgesprochen), ignoriert weitgehend Bemühungen in diese Richtung, wie z.B. Otto F. Gmelin, „Anti-Freud“, Köln 1975.
- 9 Heine 1844, in „Schriften über Frankreich“, Heine-Werke, Bd. 3, Ffm. 1968, S. 590.
- 10 siehe vor allem Klaus Theweleit, „Männerphantasien I u. II“, insbesondere die Kapitel „Frauen, Fluten, Körper“ und „Sumpf, Schlamm, Schleim, Breie“; Ffm. 1977.
- 11 Peter Rautmann, „Der Hamburger Sepia-Zyklus“, in „Bürgerliche Revolution und Romantik“, Gießen 1976, S. 73 ff.
- 12 Marianne od. „Die Revolution der Bürger“, Proleten-Passion, 1977 (Textbeilage zur Schallplatte).
- 13 Gebirge ist bei Friedrich nicht auf eine Bedeutung festgelegt. So z.B. im Holzschnitt „Frau am Abgrund“ von 1804 mehr als bedrohend.
- 14 F.M. Klinger, Simone Grisaldo, a.a.O., S. 228.
- 15 siehe z.B. auch Friedrichs „Gartenlaube“ von 1818.
- 16 Carus kam bekanntlich über naturwissenschaftliches Zeichnen zur Malerei.
- 17 H. Marcuse in „Natur und Revolution“, Ffm. 1973, S. 94.
- 18 Bei Gondeln sind Rudern und Steuern miteinander gekoppelt. Zudem trifft dieser Titel auch den Charakter des im Bilde vorgeführten sittsamen Sommervergnügens besser. Die Bezeichnung bei: Hermann Bünemann, Von Runge bis Spitzweg, Königstein, 1961.
- 19 Der Anschaulichkeit wegen wurde hier in zeitlichem Ablauf geschildert, was realiter parallel existiert(e).
- 20 Als Beweisstücke steht der Kunstgeschichte eine beträchtliche Reihe von Kunstwerken dieses Themas zur Verfügung. Schon flüchtiges Durchblättern z.B. eines Kataloges mit Werken von Max Klinger oder Dalí macht die *Flut* von Bildern dieser Richtung deutlich!