

WINTER-ZEITEN

C.D. Friedrichs und Ph.O. Runges künstlerische Konzeption und Praxis: Denk- und Sehansätze für heute.¹

Das Interesse vorliegender Überlegungen ist auf die Relevanz der Romantik-Tradition für gegenwärtige künstlerische und ästhetische Problemfelder gerichtet: Es wird die These vertreten, daß außer einer eskapistischen Gegenwartskunst auch eine engagiert - inhaltliche wie forminnovative, an der Aktivierung sinnlich-emotionaler Kräfte orientierte Kunst sich auf die Malerei der deutschen Frühromantik beziehen kann. Diese künstlerischen Beispiele stehen zugleich in einem Spannungsfeld zur gegenwärtigen Alltagsästhetik, in die oftmals Bedürfnisse eingehen, wie sie zum Teil erstmals in der Frühromantik bildlich formuliert wurden.

1. Romantik-Rezeption allerorten

Vor zehn Jahren erschien in der satirischen Zeitschrift „Pardon“ (1971) eine Collage (Abb. 1), die einen Maler in einem leeren Atelier zeigt, bedroht durch einen überdimensionalen muskulösen Arm mit einer zur Faust geballten Hand. Die Faust soll dem weltabgewandten Künstler den Garau machen: „Haut den Spitzwegs auf den Pinsel!“. Der Text der Collage, „Nicht vergessen: Am 4.2. 1808 wurde Carl Spitzweg geboren“, dokumentiert die Unkenntnis des Autors über das Vorlagebild Georg Friedrich Kerstings (Abb. 2): Dieses stellt Friedrich, nicht Spitzweg dar. Eine solche Verwechslung war Anfang der siebziger Jahre noch symptomatisch, wird doch die deutsche Frühromantik überwiegend aus dem Blickwinkel der meist biedermeierlich-angepaßten Spätromantik bewertet. Letztere hat nachhaltig, als Folge der gescheiterten deutschen Revolution von 1848, unser Bewußtsein über Romantik geprägt. In dieser Traditionslinie wurde Friedrichs Werk seit seiner Wiederentdeckung um die Jahrhundertwende vor allem unter den Aspekten der Verinnerlichung und des Nationalismus rezipiert und konnte mit irrationalen Momenten verquickt im Sinne nationalsozialistischer Ideologie instrumentalisiert werden.²

Das große gegenwärtige Interesse an der Kunst der Romantik hat nachhaltige Impulse von den Jubiläumsjahren Friedrichs 1974 und Runges 1977 mit ihren umfassenden, stark besuchten Ausstellungen erhalten.³ Wurde in Zeitungsrezensionen die überraschende Publikumsresonanz unter anderem als Fluchthaltung aus den bedrängenden Gegenwartsproblemen gewertet⁴, so finden sich auch, fußend auf einer erweiterten historischen Kenntnis, gegenläufige Ansätze. In einem 1976 erschienenen Aufsatzband werden in dem Buchtitel „Bürgerliche Revolution“ und „Romantik“ „Natur“ und „Gesellschaft“ programmatisch nebeneinandergerückt. (Abb.3)⁵. In deren Gegenüberstellung zu Fried-

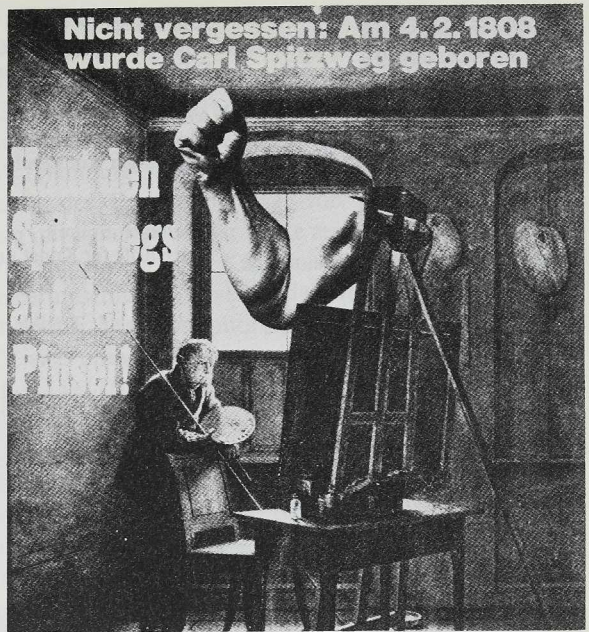


Abbildung 1
Ewald Theile,
„Haut den Spitzwegs auf die
Finger“,
Zeitschrift Pardon, 10. Jg., Nr. 5
1971

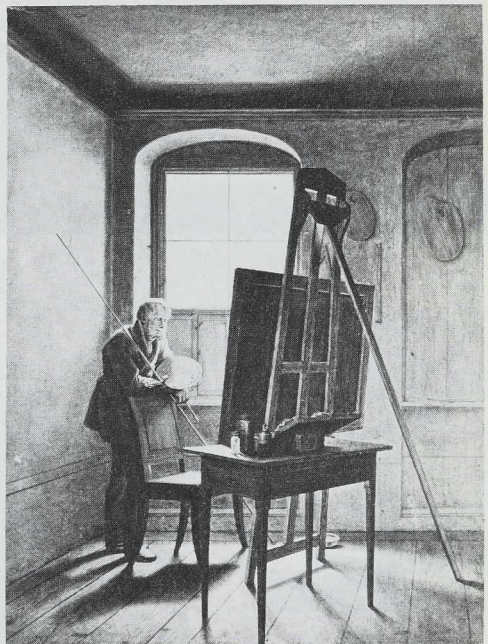


Abbildung 2:
Georg Friedrich Kersting,
„Friedrich im Atelier“, 1819,
Nationalgalerie, West-Berlin

Hinrich Meißner/Kunstmuseum Schiedler
Bürgerliche Revolution und Romantik,
Natur und Gesellschaft bei
Caspar David Friedrich

anabas



Abbildung 3:
Titelblatt, Gießen 1976, mit Titelbild:
C.D. Friedrich, Eismeer

Abbildung 4:
Caspar David Friedrich, Eismeer, 1823/24
Hamburger Kunsthalle

Abbildung 5:
Titelblatt: Spuren,
Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft,
1. Jg., Nr. 1, 1978

Abb. 3 Abbildung 6: Titelblatt: konkret, Nr. 4, 1978.



Abb. 4

Abb. 5

Abb. 6



richs in der Restaurationszeit entstandenem „Eismeer“ (Abb. 4, 1823/24) mit dem Hauptmotiv eines gestrandeten, von Eisschollen zerdrückten Schiffs liegt dessen Deutung als Sinnbild gescheiterter bürgerlich-revolutionärer Hoffnungen nahe⁶. Auf die Gegenwart bezogen erscheint Friedrichs „Eismeer“ als Symbol der „Politischen Kälte in Deutschland“ im Titelblatt der neuen Kulturzeitschrift „Spuren“ (Hamburg 1978, H. 1; Abb. 5), als topographisches Landschaftsversatzstück in der Titelblattmontage von „konkret“ (April '78, Abb. 6), die Stoltenberg mit lädiertes weißer Weste zeigt. Offen bleibt, ob das „Eismeer“ assoziativ mit Stoltenberg („der Kühle aus dem Norden“) und/oder Schleswig-Holstein („meerumschlungen“) verbunden werden soll.

Die Renaissance politischer Naturmetaphorik, wie sie in der Frühromantik vorgebildet wurde, läßt sich unter anderem auch im Film („Deutschland im Herbst“⁷), im politischen Lied (Hannes Wader/Freiligrath: „Trotz alledem“⁸) und Versepos (Enzensberger: „Der Untergang der Titanic“⁹) beobachten. Die breite künstlerische und literarische Verwendung des Naturbildes als Metapher politischer Zustände ist Folge eines Reagierens auf gesellschaftliche Realität – als Verarbeitung der in den siebziger Jahren entstehenden oder ins allgemeine Bewußtsein rückenden gesellschaftlich-politischen (Radikalenerlaß) und technologisch-ökologischen (Atomkraftwerke) Probleme und Bewegungen: Jüngst hat die Züricher Jugendprotestbewegung den Gegensatz von Wärme und Kälte als Metapher gesellschaftlicher Zustände reklamiert. Auf der Titelseite ihrer Zeitschrift „Eisbrecher“ (Abb. 7) durchbricht ein Schiff die Mauer eisiger Erstarrung, herkommend aus den wärmenden Gestaden palmenbestandener Regionen.

Abbildung 7: Titelblatt: Eisbrecher, Nr. 3, 1980 (8. November)





Abbildung 8: Hochgebirgslandschaft, Fotografie, Werbung der Bundesbahn, Stern, 1977

Nur scheinbar von innergesellschaftlichen Problemen wegführend ist die vielerort zu beobachtende Vorliebe für das Motiv menschenleerer, unbearbeiteter Natur. Mit einer doppelseitigen alpinen Hochgebirgsaufnahme und dem Haupttext „Der Sonne am nächsten. Die Berge.“ warb 1977 die Bundesbahn in der Illustrierten „Stern“ für Fahrten mit der Eisenbahn ins Gebirge (Abb. 8) Erlebnismöglichkeiten der Landschaft, die in dem rotgedruckten Text angegeben sind – unter anderem „himmlische Ruhe, Berge zum wandern“ – sind Motive, die auch schon den Städter in Friedrichs Zeit veranlaßten, einsame Berge zu erklettern, auf deren Gipfel einen Überblick zu haben und, wie auf seiner „Riesengebirgslandschaft“ von 1811 (Abb. 9), den Aufgang der Sonne, der man dort oben am nächsten ist, zu erleben. Kleiner geworden ist allerdings, dank technischer Entwicklung, der Aufwand an Zeit und physischer Anstrengung, mit der heute solche Ziele erreichbar sind – die Bahn bringt sie hin¹⁰.

Der im Erlebnis des Überschauens angelegte Wunsch, die Natur zu beherrschen, stimuliert das Bedürfnis, unwegsame Natur aufzusuchen. Auch Heinz Mack kommt dem entgegen, wenn er Kunstexpeditionen in das Eismeer und die nordafrikanische Wüste macht (Abb. 10). Indem er zum Beispiel einen Lichtkubus oder pflanzlich-organisch strukturierte Metallscheiben in der Wüste aufstellt, „kultiviert“ er symbolisch die unfruchtbare, von extremen Witterungsbedingungen geprägte Landschaft, arbeitet er ästhetisch der praktischen Inbesitznahme vor¹¹.

Parallel dazu steht deren wissenschaftliche Erforschung. Die Fotografie einer Gebirgswüste in der Zeitschrift „Geo“ (April 1977) entstand auf einer Ex-



Abbildung 9: Caspar David Friedrich, Morgen im Riesengebirge, 1811, West-Berlin, Schloß Charlottenburg.

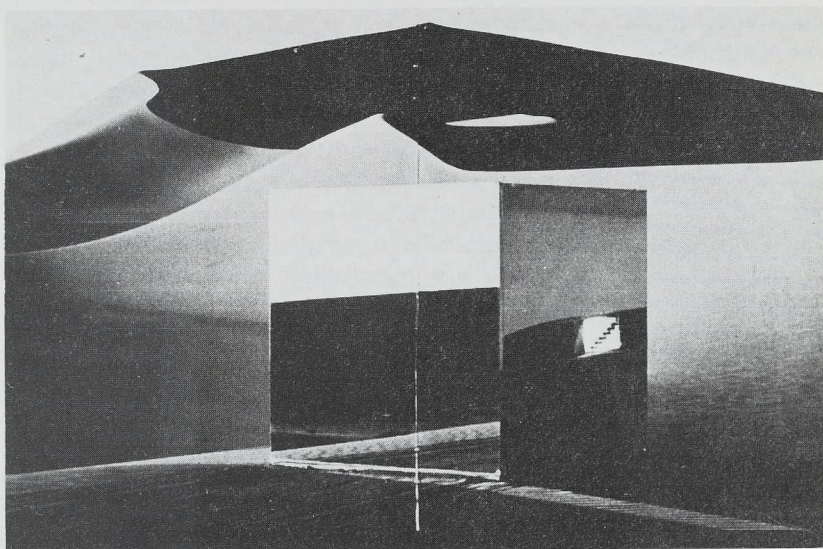


Abbildung 10 Heinz Mack, Lichtkubus in der Wüste, abgebildet in: Stern 1976

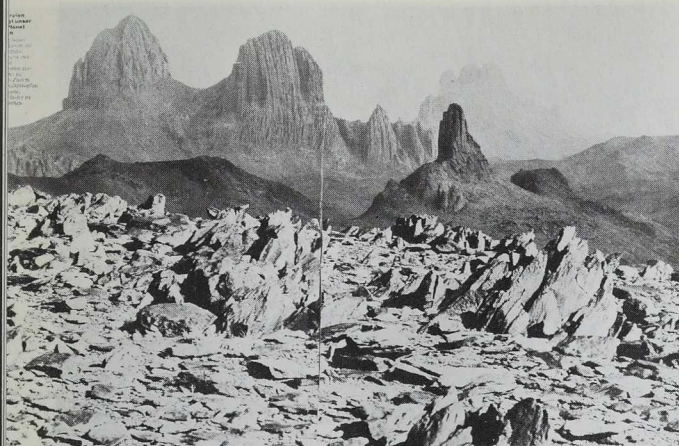


Abbildung 11: Hochgebirgslandschaft (Sahara) Fotografie, Geo, Nr. 4, 1977

Abbildung 12: Gotthard Graubner, Farbraumbild (gesacktes Kissen schwarz = mit Perlon überspanntes Schaumstoffkissen auf Leinwand, übermalt), 1969 (Katalog Gotthard Graubner, Kestner-Gesellschaft, 1969, Nr. 77).

Abbildung 13: Caspar David Friedrich, Mönch am Meer, 1810, West-Berlin, Schloß Charlottenburg



pedition in die Gebirgsregion der Sahara zur Untersuchung tierischer Lebensmöglichkeiten unter extremen Temperaturschwankungen (Abb. 11). Das Bild der Steinwüste, in der „unser alternder Planet seine Falten“ zeigt¹², gleicht Friedrichs bereits erwähnter Riesengebirgslandschaft (Abb. 9) in der ästhetischen Gesamterscheinung. Darin drückt sich nicht nur einer Verinnerlichung ästhetischer Prinzipien der Romantik aus (Raumauffassung, Gegenüberstellung Vorder- und Hintergrund), sondern auch deren wissenschaftliches Interesse an Natur. Das Wissen, daß sich im Hochgebirge der Alterungsprozeß des Planeten zeige, prägte bereits das Hochgebirgsenerlebnis des Bürgers um 1800 mit; für Friedrich bildete es eine wichtige Grundlage in seinem Bemühen, alle Erscheinungen der Natur in ihrer zeitlichen Veränderung zu erfahren¹³ und diese Veränderung in der Natur als Sinnbild geschichtlich-politischer Prozesse aufzufassen.

2. Romantik-Rezeption in der Theorie-Diskussion: zwei Traditionslinien

Die vor allem in Westeuropa und Nordamerika herausgearbeitete Traditionslinie sieht vornehmlich in der (abstrakten) Moderne die Erbin der Romantik. Hierfür bildet Robert Rosenblums „Modern Painting and the Northern Romantic Tradition“ mit dem Untertitel „Friedrich to Rothko“ (1975) den auch theoretisch ambitioniertesten Beitrag. Rosenblum sieht diesen Zusammenhang in „the combination of subject, feeling, and the structure shared by a long tradition of artists working mainly in Northern Europe and the United States“¹⁴. In diesem Traditionszusammenhang stehen für ihn Künstler wie Friedrich, van Gogh, Mondrian und Rothko. So verstanden beruft sich zum Beispiel der Düsseldorfener Gotthard Graubner mit seinen Farb- und Lichttraum-Bildern (Abb. 12) berechtigterweise auf Friedrich und Runge¹⁵: Die Abstraktionstendenz, die in dieser Genealogie der Moderne beobachtet wird und sich als Formaauflösung beschreiben läßt, hat ihre Grundlage bereits in der Romantik. Die motivische Leere in vielen Bildern Friedrichs, zum Beispiel beim „Mönch am Meer“ (Abb. 13), ist schon von vielen Zeitgenossen beobachtet worden¹⁶. Diese Abstraktion beschreibt zugleich die Tendenz zur Befreiung der Farbe vom Gegenstandsbezug. In Runges Werk läßt sich, ausgehend vom Silhouettencharakter der Scherenschnitte bis zu den Konstruktionsentwürfen des „Kleinen“ und „Großen Morgen“, eine ähnliche Tendenz innerhalb der Form feststellen.¹⁷

Andererseits hat Peter Feist im Hinblick auf Friedrich betont, ihm (Friedrich) gehe es, wenn auch Gedankliches im Vordergrund stehe, „um die charakteristische Eigenart jeder Naturerscheinung“ und dazu sei als Voraussetzung „sorgfältiges zeichnerisches Naturstudium“ notwendig¹⁸. Am Realismus des 19. Jahrhunderts gemessen läge Friedrichs Leistung darin, der Malerei neue Gegenstandsbereiche wie „die Eigentümlichkeit und unklassische Schönheit der norddeutschen Küstenlandschaft“ erschlossen zu haben. Diesen Aspekt könne man aber „nicht ausgesprochen (als, P.R.) romantisch“ bezeichnen¹⁹.



Abbildung 14: Gustave Courbet, Eiche von Flagey, 1864, Philadelphia, The Pennsylvania Academy of the Fine Arts

Das hieße: Während die Zeitgenossen stärker den Gegensatz der zeitlich aufeinander folgenden künstlerischen Richtungen sahen und betonten, rücken sie, entgegen Gerhard Eimers jüngst geäußelter Meinung, aus der Sicht des 20. Jahrhunderts künstlerisch zusammen, durchdringen sich zum Teil, und dies über die nationalen Grenzen hinweg²⁰: So steht Courbets „Eiche von Flagey“ (Abb. 14) nicht nur in einem französischen Traditionszusammenhang (Barbizon, Theodore Rousseau), sondern auch in einer Traditionskette, für die Friedrichs „Morgendliche Dorflandschaft mit Eiche“ vom Beginn der 20er Jahre beispielhaft ist (Abb. 15). Beide Bilder rücken auch konzeptionell zusammen, da in ihnen Natur in einem politisch - metaphorischen Sinne verwendet wird: Friedrich sieht in der Eiche ein Symbol nationaler Einheit und Freiheit, nach Herding konnte die Eiche von Flagey – den Zeitgenossen als Vercingetorix-Eiche bekannt – für Courbet zum Zeichen des Widerstandes der französischen Provinzen gegen die absolutistische Zentralgewalt des Zweiten Kaiserreiches (Napoleon III.) werden²¹.

Auch die Form- und Materialstruktur ist vergleichbar. Friedrichs Naturauffassung, ein Teil der Landschaft – zum Beispiel die Eiche – könne für die ganze Natur stehen, da in ihr schon deren Entwicklungsprinzipien angelegt seien²²,



Abbildung 15: Caspar David Friedrich, Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung, 1822, West-Berlin, Nationalgalerie

Abbildung 16: Caspar David Friedrich, Mondaufgang am Meer, 1822, West-Berlin, Nationalgalerie





Abbildung 17: Wolfgang Mattheuer, Ein weites Feld, 1973, Berlin-DDR, Nationalgalerie

ist bei Courbet weitergetrieben. Herding interpretiert die Beliebigkeit der Ausschnitte in Bildern Courbets als Ausdruck der Austauschbarkeit von Teil und Ganzem. Auch gelang Courbet zur Darstellung des Dynamischen, etwa im Farbauftrag (Spachteltechnik), als Eigenschaft der Materie selbst²³. In Friedrichs Werk kündigt sich das Prozeßhafte der Natur in seiner Konzeption an, Bilder zu Pendants zusammenzufassen, so in der „morgendlichen Dorflandschaft“ und im „Mondaufgang am Meer“ (Abb. 15 und 16)²⁴. Beide Bilder sind durch die Vorstellung zeitlicher Entwicklung von Morgen zu Abend aufeinander bezogen. Die gleichzeitig vorhandenen Kontraste in der Bilderschei-
nung – hier Gebirgslandschaft mit saftig-grünem Weidengelände, dort steinige Küstenlandschaft – nötigen den Betrachter, nach dem Verbindenden im Gegen-
sätzlichen zu suchen, in der analogen Formstruktur der Bilder (Entsprechung der Ebenen, der Horizonte, der Gebirgs- und Wolkenform) den inneren Zusammenhang der Natur, das heißt in den Gegensätzen die prozeßhafte Einheit mitzusehen. Dieses Prozeßhafte als qualitativ neues Moment der Landschaftskonzeption Friedrichs bildet, was Matthias Eberle in seiner Untersuchung europäischer Landschaftsmalerei erkennt, die Grundlage, in Natur und Landschaft übergreifende Sinnzusammenhänge herauszuarbeiten, menschliches Individuum, Natur und Geschichte miteinander zu vermitteln²⁵.

Dinge als sich verändernde, Realität überhaupt als Bewegung zu fassen, beinhaltet einen gemeinsamen Wesenszug frühromantischer und gegenwärtiger realistischer Wirklichkeitsaneignung. So sind zum Beispiel in Mattheuers „Weitem Feld“ (Abb. 17) die in die Raumtiefe fluchtenden Ackerfurchen zu einem unaufhaltsamen Strom dynamisiert, drückt der menschliche Kultivierungsprozeß (hier Kollektivierung der Landwirtschaft und Großraumbewirtschaftung) der Natur ihren Stempel auf.

Die skizzierten divergierenden Rezeptionsstränge zeigen insgesamt, daß man den *Gesamtcharakter* von Werken der Romantik berücksichtigen muß, um sie für die Gegenwart ausschöpfen zu können. Offenbar sind in ihnen gegenstandsbeschreibende wie abstrahierend-strukturelle Aspekte verbunden, so daß es problematisch erscheint, eine Seite zu verabsolutieren. Anzuknüpfen wäre an die Definition Feists, demzufolge die Romantik als Methode gedankliche Zusammenhänge herausstellte, „mittels realistisch erfaßter einzelner Elemente, vor allem Sinnzusammenhänge des Wirklichen anschaulich zu machen, die das einzelne und den Betrachter übergreifend einbeziehen“ und zugleich Herdings am Realismus Courbets entwickelte Widerspruchsdiagnostik einzubeziehen. Beides würde bedeuten, Claus Trägers primär an der Literatur orientierten Überlegungen zur Romantik zu folgen, wonach die notwendig gewordene „Neubesinnung in bezug auf die Romantik (implizit) eine Reflexion über Begriff und geschichtliches Wesen der Literatur überhaupt“, für unsere Fragestellung: der Kunst überhaupt, bedeutet²⁶.

3. Kunst als Medium der Reflexion. Künstler-Selbstverständnis
Runge's Selbstporträt von 1804 (Abb. 18) zeigt den Künstler in nachdenklicher Haltung sitzend, ohne Attribute, die auf ihn als Maler hinweisen könnten. Ebenso wird auf Bildungsattribute oder Kennzeichnung des Darstellungsortes verzichtet. In dem Bild kommt der Typus des *denkenden*, auf sich gestellten Künstlers, der seiner eigenen Wahrnehmungskraft vertraut, zum Ausdruck²⁷.

Dies jedoch nicht ungebrochen. Schirmt Runge sich durch die Profilstellung des Körpers gegenüber dem Betrachter ab, so wendet er sich ihm in der Kopfhaltung zu. Diese Zu- und Abwendung ist auch in der Malweise zu beobachten: Der Körper ist dinglich fest, mit Weißhöhlungen behandelt, besonders auffällig an der rechten Hand. Dagegen sind im Gesicht die Töne weich vermalt, so daß man den Eindruck gewinnt, der Kopf ziehe sich in den Flächenraum zurück. In diesem Gegensatz wird die Orientierung am Dinghaft-Konkreten, und zugleich das Bemühen um eine gedanklich-geistige Durchdringung von Wirklichkeit sinnfällig. Das heißt, reflektierende Erkenntnis über die zunehmend als widersprüchlich erfahrene Wirklichkeit wird zur zentralen Aufgabe von Kunst. Diese Reflexion scheint zugleich mit einem Distanzerlebnis verbunden: mit dem Wunsch, einen eigenen, autonomen Bereich zu behaupten und aus diesem heraus Stellung zur Wirklichkeit zu beziehen. Autonomie und subjektive Be-

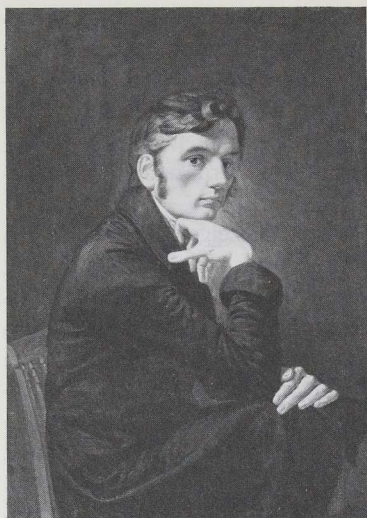


Abbildung 18:
Philipp Otto Runge,
Selbstporträt, 1804,
Hamburger Kunsthalle.

troffenheit, Distanzierung und Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit verschränken sich auf eine Weise, wie sie für die kritische Intelligenz in der bürgerlichen Gesellschaft bis heute bestimmend geblieben ist.

Kunst und romantische Ironie

Noch entschiedener, in didaktischer Zuspitzung, enthält Runges „Lehrstunde der Nachtigall“ (2. Fassung 1804, Abb. 19) die Auffassung von Kunst als Medium der Reflexion²⁸. In das rechteckige Rahmenbild ist ein ovales Mittelbild – Bild-im-Bild – eingelassen, welches durch ein schriftbesetztes Band seinerseits gerahmt wird. Als Hauptmotiv sitzt im dichten Eichengeäst eine Frau, die einem Knaben das Flötenspiel lehrt. Das Mutter-Kind-Verhältnis ist durch natürlich - liebende Zuneigung gekennzeichnet. Zugleich ist dieses Verhältnis durch ein allegorisch - mythologisches überlagert, worauf die Flügelpaare verweisen: Psyche als Verkörperung des Geistigen im Menschen lehrt den Amorknaben²⁹ das Flötenspiel: idealistische Sicht der Inspiration irdischer Liebe durch die unsterbliche Seele. In dem Lernvorgang spiegelt sich auch die Auffassung vom Ursprung künstlerischer Tätigkeit aus romantischer Sicht: Die Mutter = Muse lehrt den Knaben = Künstler die Kunst des Flötenspiels³⁰. Das Lernen der Musik – als Stellvertreterin aller anderen Kunstformen – steht im Mittelpunkt des Bildes. Die Kunst des Flötenspiels – Kunst-Musik – verweist auf das Rauschen des Wassers in der Tiefe – Natur-Musik. Eins spiegelt sich im anderen: Kunst in Natur, Natur in Kunst; abbildhaft-naturalistisches Bildverfahren tritt zu allegorisch - mythologischen und symbolischen in Bezug.

Abbildung 19:
Philipp Otto Runge,
Lehrstunde der Nachtigall, 2. Fassung,
1804, Hamburger Kunsthalle.



In der „Lehrstunde“ verbindet Runge zudem verschiedene Kunstgattungen. Der reliefartige Außenrahmen repräsentiert die Plastik, das tiefenräumliche und farbige Innenbild der Malerei. Der von der personifizierten Nachtigall an den Amorknaben gerichtete Klopstock - Vers auf dem schmalen Binnenrahmen³¹ vertritt die Dichtung und Poesie und verweist zugleich auf die Musik, die zusätzlich durch Musikinstrumente (Flöte / Leier) angedeutet ist. Gleichzeitig interpretieren sich die Gattungen gegenseitig: Die Malerei ahmt die Plastik nach (gemalter Rahmen), die Plastik bestimmt die Malerei (Reliefstellung der Frauengestalt).

Die einzelnen Kunstgattungen sind darüber hinaus unterschieden hinsichtlich größerer Naturnähe (Konkretion) bzw. größerer Naturferne (Abstraktion). So ist der Rahmen (Relief = Plastik) im ganzen durch größere Abstraktion im Vergleich zu dem Innenbild (Malerei) gekennzeichnet. Das zeigt sich vor allem in den symmetrischen, geometrisch-ornamentalen Arabeskenranken von Lilie und Rose.

Hanna Hohl verweist auf das Variationsprinzip – entnommen der musikalischen Form der Fuge – als grundlegendes Kompositionsprinzip. Runge selbst hat sich auf Musik bezogen und glaubt, daß „... man sich (viel, P.R.) erleichtert, wenn man den musikalischen Satz, der in einer Composition im Ganzen liegt, heraus hat, und ihn variiert durch das Ganze immer wieder durchblicken läßt“³².

Ein Thema sollte im Kunstwerk vielfältig variiert werden: Dies beinhaltet die skeptische Haltung, der Wirklichkeit könne sich nur angenähert werden und dies müsse in möglichst vielschichtiger Weise geschehen. Dabei können die

unterschiedlichen Darstellungsmodi und Kunstgattungen in ihren gegenseitigen Brechungen den Betrachter zu einer reflektierenden Haltung anregen. Insofern in der „Lehrstunde“ im Mittelbild bereits durch das Lehrmotiv eine Reflexion über die Art der Naturdarstellung und damit über die Naturvorstellung Runges verkörpert ist, läßt sich in dem Wechsel von Bild und Rahmen von einer Reflexion der Reflexion sprechen. In dieser Reflexionshaltung ist ein wesentliches Moment dessen, was mit dem ästhetischen Begriff der romantischen Ironie (Friedrich Schlegel) bezeichnet wird, enthalten³³. Das, worüber reflektiert wird, ist immer die Natur oder Wirklichkeit (auch der Kunst) in allen ihren unterschiedlichen Seiten. Romantische Ironie bedeutet Runge kein beliebiges, die Wirklichkeit aus den Augen verlierendes Reflektieren, sondern erfolgt, um Erkenntnis über Wirklichkeit zu potenzieren.

Runge erreicht dies dadurch, daß er das Illusionistische der Darstellung immer wieder durchbricht: Der Rahmen erweckt die Illusion eines Reliefs, ist aber in Wirklichkeit nur gemalt, das heißt ein Gedankengebilde. Das Mittelbild steigert einerseits noch durch Farbe, Stofflichkeit der Oberflächen und Raumentiefe die Illusionswirkung, die Konstruktion verschiedener Perspektiven (Blick in die Ferne zur untergehenden Sonne, Blick in die Tiefe zum Wasserfall) und unterschiedlicher Lichtquellen (das kühle, nächtliche Licht, das auf die Figuren fällt und das warme Sonnenlicht, welches durch die Äste in der Ferne zu sehen ist) sowie das Flügelmotiv bei Frau und Kind weisen auch das Mittelbild als bildlich ideelle Darstellung und nicht als nachahmend-illusionistische Annäherung an Wirklichkeit selbst aus. Die Differenz zu ihr wird betont, um zu zeigen, daß erst die geistig-sinnbildliche Durchdringung ihren universellen Zusammenhang und ihre Einheit erkennen läßt.

In diesem Aspekt der Malerei Runges besteht eine Beziehung zu medienreflektierenden Arbeiten der Gegenwart, wie unter anderem von Howard Kanowitz oder Malcolm Morley. Morleys „Regatta“ (Abb. 20) zeigt eine tiefenräumliche Seelandschaft mit Segelbooten, über die Schriftzeichen gedruckt stehen. Man erkennt das Abbild eines Schecks der amerikanischen Chemical Bank mit Ausstellungsdatum, Höhe des Betrages und Morleys Unterschrift. Ferner ist seine Adresse am oberen Bildrand, seine nochmalige Unterschrift am unteren erkennbar. Rot auf den Scheck gedruckt steht der Stempel „PAID“ (bezahlt).

Was ist real, was Illusion in diesem Bild? Ausgangspunkt für Morley ist wohl ein realer Scheck mit der Darstellung einer Seelandschaft. Dies könnte, wie ein holländisches Landschaftsbild, die Illusion des Wirklichen entfalten. Ein solcher Eindruck wird durch den Scheck-Aufdruck zerstört, die Seelandschaft als eine bildliche Darstellung erkannt. Aber auch der Scheck ist im Sinne der bezeichneten Realität – Geld – unreal: man kann ihn nicht einlösen. Scheck und Landschaft sind gleichermaßen abstrakt. Zugleich verkörpern sie unterschiedliche Realitätsbezüge. Der Scheck als Symbol der alle menschlichen Beziehungen und Wirklichkeitsbereiche – auch der Landschaft – durchziehen-

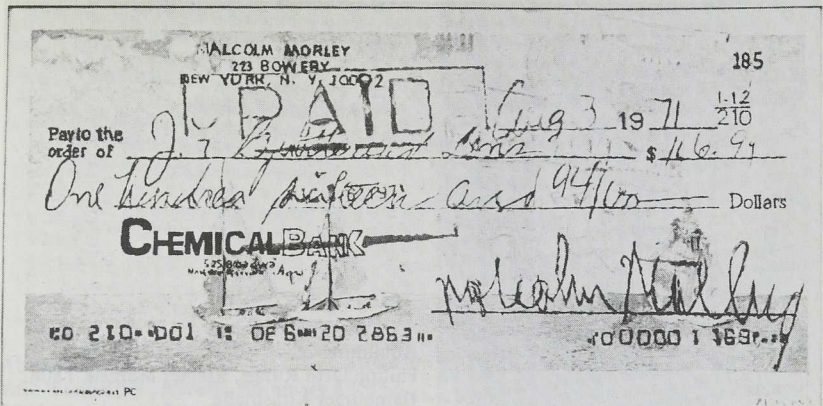


Abbildung 20: Malcolm Morley, Regatta, 1971.

den Abstraktion des Geldes ist konfrontiert der Landschaft als Ort individueller Freiheit und emotionaler Unabhängigkeit.

Beide Seiten erscheinen als Identitätsproblem in der Verdoppelung des Namens Morley. Die handschriftliche Unterschrift verbindet sich durch die individuellen Schriftzüge mit der Landschaft, die gedruckte Adresse mit dem Scheck. Individuelle, gebrauchswertorientierte Erfahrung und Tauschwertabstraktion erscheinen als unlösbarer Widerspruch. Im Gegensatz von bildlicher Realität (tastbar-körperliche Farbe) und bezeichneter (Scheck / Landschaft) wird die Auffassung von der Nichtidentität von Abbild und Abgebildetem formuliert und eine Reflexion über unser Wirklichkeitsverständnis angeregt³⁴.

4. Romantik und Utopie, Gegenwart und Negation

In Runges Hauptwerk, dem „Kleinen Morgen“ von 1808 (Abb. 21)³⁵ schreitet die Göttin Aurora, Verkörperung des Morgens, hinterfangen von der aufgehenden Sonne über eine weite, urweltlich-paradiesische Landschaft, in der ein neugeborenes Kind liegt. Der Morgen als tageszeitlicher Anfang ist mit einer Schöpfungs- und Geburtsthematik verbunden. Nach Jörg Traeger sind in der bildzentralen Morgen - Gestalt drei Sinn - Ebenen zusammengefasst: Venus-Maria-Aurora³⁶. Verkörpert die Venus - Gestalt die Epoche der Antike, die Maria - Gestalt die christliche (Mittelalter und Renaissance), so die Aurora als Personifikation des Morgens Runges Gegenwart. Damit ist in der Morgen-Thematik der Gedanke des Anbruchs einer ganz neuen Epoche enthalten, die in ihrer Bedeutung derjenigen der Antike und dem christlichen Zeitalter gleicht.

Runge hat seine eigene Zeit als eine solche erfahren und dies mit Natur-Metaphern zum Ausdruck gebracht³⁷. Er bejaht in diesen Bildern, trotz der



Abbildung 21:
Philipp Otto Runge, Kleiner Morgen, 1808,
Hamburger Kunsthalle

negativen politisch - nationalen Situation in der Periode der Napoleonischen Kriege, den epochalen Neuanfang in seiner Zeit, ohne jedoch eine konkrete gesellschaftliche Vorstellung dieses Neuanfangs im „Morgen“ zu gestalten³⁸. Als Sinn - Bild der historischen Perspektive fungiert die landschaftliche Natur, hier der Morgen und der Frühling, ähnlich wie Hegel in seiner „Geschichte der Philosophie“ die Französische Revolution von 1789 noch 1830 als einen „herrlichen Sonnenaufgang“ einer neuen Zeit charakterisiert³⁹.

Runges Bild der „Aurora“ als Verkörperung des dreifach Neuen (Tagesanfang, Geburt und Schöpfung) steht in Paul Wunderlichs „Aurora“ von 1964 (Abb. 22) der gerippeartige Körper einer Aurora mit Spinnenbeinen gegenüber: Ideale Schönheit hat sich in deren Negation, in Häßlichkeit, verwandelt⁴⁰.

Wunderlichs Antwort auf Runges „Morgen“ könnte eine Kritik an der Vorstellung- und Bildwelt Runges sowie der historischen Realität um 1800 enthalten. Die mit Runges „Morgen“ implizierte Bild-Welt war zwar dem Bürgertum seiner Zeit vertraut⁴¹, ist heute jedoch schwierig nachzuvollziehen. Verkörpern in Runges „Morgen“ die Kinder in der Verschränkung von Pflanze und Kind und in der dreifachen Staffelung dieses Motivs im Rahmen eine geistige Vorstellung – des die ganze Natur und Wirklichkeit durchziehenden, ständigen Entstehungsprozesses neuen Lebens –, so rückt Runges Puttenmotivik heute unter dem Aspekt bestehender Medienkonkurrenz in die Nähe werbe-graphischer Mittel – vgl. hierzu das Plakat für Langnese -Eiskrem (Abb. 24) – und erscheint daher als künstlerisches Mittel abgenutzt⁴².

Wunderlichs Kritik an Runge geht jedoch weiter. Indem er eine Negation des Morgenbildes vornimmt, werden gerade die antizipierenden Momente negiert. Wunderlich reduziert Runges Ansatz um seine geschichtliche Perspektive. Darin ist insofern wiederum ein berechtigtes Moment enthalten, da Runges

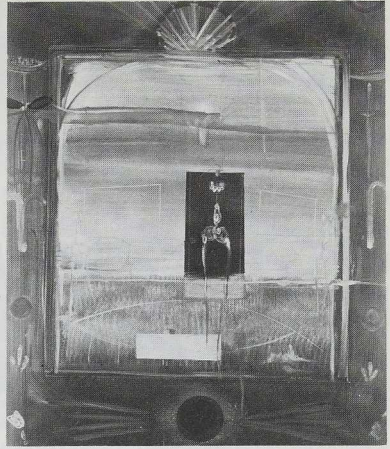


Abbildung 22:
Paul Wunderlich, Aurora, Hommage à Runge,
1964, Hamburger Kunsthalle

Bild sich bereits in seiner Zeit als Gegenbild zur real-politischen Wirklichkeit verstand, einer auf Zukunft gerichteten Tendenz Ausdruck verlieh und insofern immer die Gefahr bestand und besteht, daß eine solche Vorstellung in ihrer bildlichen Formulierung nicht als geschichtlicher Vorschein im Sinne Blochs verstanden wird, sondern lediglich als schöner Schein die Wirklichkeit überstrahlt⁴³. Von Runge aus gesehen ist andererseits an heutige Künstler die Frage zu stellen, wo gewagt wird, Utopien zu formulieren, die sowohl historisch-konkret Mißstände bezeichnen, als auch den Blick auf Zukunft nicht verstellen⁴⁴.

Eine eher vermittelnde Position gegenüber gegenwärtigen westdeutschen Rezeptionen Runges nimmt Wolfgang Mattheuers „Hinter den sieben Bergen“ (Abb. 25) ein. Hinter einer weiten, hügeligen Landschaft, durch die sich vom Vordergrund in den Hintergrund in leichten Kurven eine breite Autostraße hindurchzieht, taucht am Horizont über einer Bergkette eine Frauengestalt mit entblößtem Oberkörper auf. Gegenüber der Landschaft ist sie eine allegorische Figur, die durch Vergleich mit Delacroix’ „Freiheit auf den Barrikaden“ als Allegorie der Freiheit interpretierbar wird. Im Gegensatz zu Delacroix’ Frauengestalt hält sie jedoch nicht Fahne und Gewehr in den Händen, sondern Luftballons und einen Blumenstrauß. Auch ist sie in die Ferne, „hinter den sieben Bergen“, gerückt. Obwohl Hinweisschilder die Straße zu ihr säumen, ist ihr Bild trügerisch⁴⁵. Die Luftballons können zerplatzen, die Blumen verwelken. Textzeichen auf den Hinweisschildern ergeben den Reim „Ei-A Po-Peia“, ein Kinderreim, der das Naive und Märchenhafte – hinter den sieben Bergen – unterstreicht.

Mit dem Blumenattribut rückt Mattheuers Freiheitsallegorie in die Nähe der „Aurora“-Gestalt auf Runges Bild. Dort steigt über der Aurora der Kelch



Abbildung 24: Werbeplakat, Langnese-Eiskreme, 1977

Abbildung 25: Wolfgang Mattheuer, Hinter den sieben Bergen, 1973,
Leipzig, Museum der bildenden Künste



der Licht-Lilie empor und streuen Genien Rosen. Während jedoch in Runge's Bild die Landschaft paradisisch-urweltliche Züge besitzt, handelt es sich bei der Landschaft in Mattheuers Bild um eine bebaute und vielfältig genutzte Kulturlandschaft.

Zeigt die Landschaft ein durch menschliche Arbeit angeeignetes Bild der Natur, so verweist die der Ferne zustrebende Schlange der Autos wie die Markierungsschilder (Kamera, Tischtennis, Hut und Strumpf) auf eine einseitige Ausrichtung auf Freizeit und Konsum, auf den Glauben, daß in der Ausweitung dieses Bereichs sich menschliche Entfaltung und Selbstverwirklichung bereits erschöpfe.

Die skeptische Haltung Mattheuers gilt dem Bildsymbol der Freiheitshoffnung und ihrer gegenwärtigen Rezeption, die zwischen abstrakt-allgemeinen Freiheitsräumen und affirmativer Haltung (die Jahrmarktsuppe als zurechtgestutzte Aurora) schwankt. Mit aufklärerischer Intention rückt Mattheuer naturalistisch gesehene Landschaft und allegorische Frauenfigur zusammen, montiert er, ähnlich wie Runge, verschiedene Abbild-Verfahren und stellt zudem „Alltags“-Sprache neben „Märchen“-Sprache. Thematisch problematisiert er das Verhältnis von Natur und Kultur und befragt insgesamt Zielvorstellungen menschlichen Fortschritts.

5. Deformation und Menschenbild. Über den Begriff des Typischen Jürgen Wallers Berufsverbotsbild des Kunsterziehers H.J. Schreiber kündigt schon im Titel dessen „lädierte Identität“ an (1976, Abb. 27). Das Bild zeigt einen jungen Lehrer in einem Klassenzimmer stehend und einen Sachverhalt erläuternd. Der Lehrer ist dem Betrachter konfrontiert. Befremdlich wirken die Rißstellen an der rechten Seite des Kopfes und man nimmt plötzlich wahr, daß das Gesicht ein Foto aus einem Personalausweis ist.

Das – gemalte – Foto ist eingerissen. Es stammt aus einem Ausweispapier, auch Identitätspapier genannt (*Carte d'Identité*; Identity Card). Die Identität oder Entfaltungsmöglichkeit eines Menschen wird schwerpunktmäßig durch seine Arbeit geprägt. An deren Ausübung ist er offenbar behindert: Sein Körper wirkt in die Bildfläche gepreßt, sein Kopf ist halbzerstört. In diesem Zusammenhang bekommt der Polizeistempel die Bedeutung des Abstempeln.

Waller sieht in dem Verbot der Berufsausübung – der Dargestellte ist Kunsterzieher: das Wort Kunst ist von der Wandtafel halb weggewischt – den politischen Kern der Persönlichkeitsdeformierung.

Der Dargestellte ist benennbar, die Situation jedoch typisch verallgemeinert. Der kastenförmige Bühnenraum des Klassenzimmers wird zur Bühne als Handlungsraum – dem entsprechen der Aufforderungscharakter der Hand wie die angedeutete Schrittstellung –, aber dieser Raum wird zugleich zwanghaft eingeengt von den seitlichen Tischen und der rückwärtigen Wand. Vollends arritiert wirkt die Figur durch das Paßfoto: Das frontal geblitzte Foto hebt die Plastizität des Körpers auf, dieser wirkt wie eine Schablone seiner selbst, in



Abbildung 27: Jürgen Waller, Die lädierte Identität des vom Berufsverbot betroffenen Kunstlehrers H.J. Schreiber, 1976, West-Berlin, Berlinische Galerie

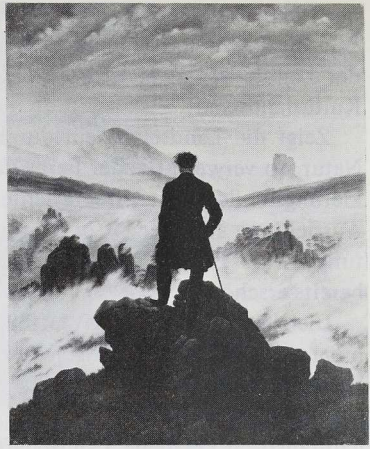


Abbildung 28: Caspar David Friedrich, Wanderer über dem Nebelmeer, um 1815, Hamburger Kunsthalle

festgefrorener Haltung. Auf der einen Seite also die Figur als Symbol des aufklärenden und zum Handeln auffordernden, sich befreienden Menschen, auf der anderen der von gesellschaftlichen Bedingungen eingezwängte und sich selbst einzwängende.

Wie die Frontalfigur in Wallers Bild in ihrer Erstarrung, so sind die Rückenfiguren Friedrichs von gesellschaftlicher Erfahrung und Beschädigung geprägt. Im „Wanderer über dem Nebelmeer“ von 1815 (Abb. 28) betrachtet eine bürgerlich-zeitgenössisch gekleidete Figur eine nebelumwogte Gebirgslandschaft⁴⁶. Durch die bildzentrale Stellung versperrt die Rückenfigur dem Bild-Betrachter den offenen Blick in die Landschaft und verweigert zugleich den Blick in individuelle Physiognomie. Der Bildbetrachter wird zur Übereinstimmung mit der Haltung der Rückenfigur, mit dem darin formulierten Typus des Wirklichkeitsverhältnisses (nicht der Identifizierung mit einer individuellen Person) aufgefordert. Gleichzeitig wird der Blick auf die Landschaft, die Umgebung gelenkt. Diese ist aus verschiedenen naturalistischen Landschaftsdetails zu einer nationalen Landschaft montiert, das heißt auch sie ist typisiert. Selbst passiv hat die Rückenfigur, durch ihre Kleidung als Angehöriger des Bürgertums ausgewiesen⁴⁷, die Veränderung der Natur als Hoffnung auf allgemeingesellschaftliche und individuelle Veränderung vor Augen⁴⁸. Dies haben die Rezipienten des Waller-Bildes nicht, sie werden jedoch zur gesellschaftlichen Veränderung aufgefordert.

So gesehen kommt in den Bildern Friedrichs wie in Wallers Berufsverbotsbild die nach Hans Heinz Holz spezifische Situation der bildenden Kunst zum

Ausdruck, die „ihrer Darstellungsweise nach an die sinnliche Erfahrung des Alltagslebens geknüpft ist und ... doch ihrer Intention nach etwas Allgemeines über diese Erfahrungsinhalte formulieren will, ... im anschaulich Einzelnen das begrifflich Allgemeine“ auszudrücken, „um ihren Gegenstand aus der Partikularität zum Typischen zu erheben“⁴⁹.

Anmerkungen

- 1 Vorliegender Aufsatz geht in seinen Hauptüberlegungen zurück auf ein Referat, das ich erstmalig auf der Realismus-Tagung der Sektion „Kunst und Medien“ in der vds in Hamburg im Januar 1978 gehalten und nochmals in der Universität Osbarück im Juli 1978 vorgetragen habe. In den vorgetragenen Überlegungen sind Teilergebnisse meiner Dissertation über Caspar David Friedrich – P.R., Caspar David Friedrich. Landschaft als Sinnbild entfalteter bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung, Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas 1979 (Diss. 1976) (Kunstwissenschaftliche Studien, hrsg. von Alexander Perrig, Bd. 7) - enthalten, Erfahrungen und Ergebnisse aus der gemeinsamen Arbeit mit Hamburger Studenten an einer historisch-kritischen Analyse des Werkes Runge – Autorenkollektiv (Waltraud Brodersen u.a.), Philipp Otto Runge. Historisch-Kritische Analysen zu seinem Werk, Lahn-Gießen 1978 (ebenfalls erschienen als Heft Nr. 4/5 der Zeitschrift „Kritische Berichte“ 1978) – Ergebnisse aus Diskussionen mit Rosemarie Huhn, Hamburg, sowie Studenten und Studentinnen der Hochschule für Gestaltung, Bremen.
Meine Arbeit über Friedrich wird künftig zitiert: Rautmann 1979, die über Runge: AK Runge, 1978.
- 2 Siehe hierzu Werner Hofmann (Hrsg.), Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt, es 777, Frankfurt am Main 1974, insb. S. 34-63 (Klaus Wolbert, Berthold Hinz).
- 3 In der Friedrich - Ausstellung in Hamburg wurden 220.000, in Dresden 250.000, in der Runge-Ausstellung in Hamburg 85.000 Besucher gezählt.
- 4 Paul Theodor Hoffmann vermutete im Hamburger Abendblatt: „Suchen wir in unserer mehr und mehr verplanten und verstellten Welt nicht Ausblicke, ja Auswege in die Landschaft, die Natur?“ (14./15. Sept. 1974), nach Peter Forster liegt der Grund für das Publikumsinteresse im Verständnis der Romantik „als das Gefühlvolle im Gegensatz zum Vernunftmäßigen“ und in der „Reaktion auf jahrzehntelange Überforderung durch das Richtungs-Wirrwarr der ‚Progressiven‘“ (Hamburger Morgenpost, 4. Nov. 1974). –
Das Zeit-Magazin überschrieb sein Friedrich-Heft: „Denkmal der Seele“ (Nr. 9, 22. 2. 74); Barbara Catoir sprach im Rheinischen Merkur von der „extrem subjektiven Weltsicht“ Friedrichs im Gegensatz zu „den rationalen und fortschrittsgläubigen Gesinnungskriterien der Aufklärung“ (27. Sept. 74), Gisela Brackert meinte im „Sonntagsblatt“, daß Friedrich an der Realität nur die Möglichkeit interessierte, „sie zur Einkreisung metaphysischer Erfahrungen und Ahnungen zu benutzen“ (22. 9. 74) und Günter Engelhard glaubte, Friedrichs geistige Haltung als „resignativer poetischer Pietismus“ kennzeichnen zu müssen (Weltwoche, 18. Sept. 74).
- 5 Hinz, Kunst, Märker, Rautmann, Schneider, Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich, Gießen 1976. Künftig zitiert Friedrich, 1976.
- 6 Möglicherweise auch überdauernder Hoffnung, wie im Vorwort des Sammelbandes mit Bezug auf Bloch angedeutet wird. Friedrich, 1976, S. 4.
Siehe hierzu auch Peter Märker, Geschichte als Natur. Untersuchungen zur Entwicklungsvorstellung bei Caspar David Friedrich, Diss. Kiel 1974, S. 174, Anm. 1. Künftig zitiert Märker, 1974.
- 7 Wird bereits im Titel ein politisch-nationaler Begriff – Deutschland – mit einem Begriff aus einem jahreszeitlich-naturhaften Zusammenhang – Herbst – verbunden, so

tauchen im ganzen Film immer wieder Landschaften auf, die in Korrespondenz zu den politischen Ereignissen wie ihrer geschichtlichen Befragung stehen; denn die Ereignisse des Herbstes '77 öffneten nach Alexander Kluge den Regisseuren des Films „die Augen“ für „die Geschichte unseres eigenen Landes“. Filmfaust, 2. Jg., H. 7, 1978, S. 9.

Weitere Filme mit Romantik-Zitaten: „Hitler – ein Film aus Deutschland“ von Syberberg und „grandison“ von Achim Kurz.

8 *Ferdinand Freiligrath:*

Trotz alledem (1848)
Das war 'ne heiße Märzzeit
Trotz Regen, Schnee und alledem!
Nun aber, da es Blüten schneit,
Nun ist es kalt, trotz alledem!
Trotz alledem und alledem –
Trotz Wien, Berlin und alledem –
Ein schnöder, scharfer Winterwind
Durchfröstelt uns trotz alledem!

Hannes Wader:

Trotz alledem (1977)
Wir hofften in den Sechzigern
Trotz Pop und Spuk und alledem,
Es würde nun den Bonner Herrn
Scharf eingeheizt trotz alledem.
Doch nun ist es kalt, trotz alledem,
Trotz SPD und alledem;
Ein schnöder, scharfer Winterwind
Durchfröstelt uns trotzdem.

9 Hans Magnus Enzensberger, Der Untergang der Titanic. Eine Komödie, Frankfurt am Main 1978.

In dem Gesang - Zyklus sind Enzensbergers persönliche Geschichte der letzten zehn Jahre, seine Interpretation der Entwicklung Kubas als sozialistisches Land und der historische Untergang der „Titanic“ miteinander verbunden. Im dritten Gesang beschreibt Enzensberger den Eisberg, der die „Titanic“ vernichten wird:

„... da sah ich den Eisberg, unerhört hoch
und kalt, wie eine kalte Fata Morgana
trieb er langsam, unwiderruflich
weiß, auf mich zu“. (1978, S. 17).

Wolfram Schütte interpretiert das Eisberg/Schiff-Motiv in seiner Rezension als „die unvorhergesehene Begegnung eines titanischen Luxusdampfers, des Inbegriffs von Optimismus und technizistischer Fortschrittsgläubigkeit, mit einem Eisberg, den die Natur ins Freie hatte schwimmen lassen, ... (und dieser Luxusdampfer, P.R.) war Enzensberger damals (1969, P.R.) eher die Metapher für den US-amerikanischen Kapitalismus, auf den ein sozialistisches Kuba zutreibt, das ihn versenken wird.“ Frankfurter Rundschau, 17. 10. 1978.

Weitere Materialien zur „Titanic“-Rezeption: Spiegel-Titelgeschichte und Titelblatt Nr. 29, 34. Jg. (14. Juli 1980) und die neue satirische Zeitschrift „Titanic“ (mit Titanic-Motiv in Nr. 11/1979).

10 Für den Normaltouristen. Der Bergsteiger Reinhold Messner schaffte dagegen ohne „Trägerkolonnen“, ohne „tonnenschwerer Ausrüstung“ und ohne „Sauerstoffgeräte“ den Aufstieg auf den Nanga Parbat im Alleingang (vgl. Stern, 1978, Nr. 36 (31. August), S. 14-20, Textstelle S. 15). Allerdings wäre ihm dies ohne das Wissen einer vorangeschrittenen medizinischen Wissenschaft (Art der Ernährung, Blutreaktionen auf Höhenlagen etc.) wohl nicht möglich gewesen.

11 Ein Fotobericht erschien 1976 im Stern. S. a. Mack, Expeditionen in künstliche Gärten (fotografiert von Thomas Höpker), Stern-Bildband, Hamburg 1977.

12 Uwe George, Meer ohne Wasser, in: „Geo“, 1977, H. 4 (April), S. 83-108, Textstelle: S. 85 (S. a. U.G., Die Wüste, das Tagebuch der Erde, in: Zeit-Magazin, Nr. 18 (23. April), 1976).

13 Geologie als wissenschaftliche Disziplin entstand in diesem Zeitraum. Siehe Rautmann, 1979, S. 12, 65/6, 79, 123.

Wie Alexander Perrig in einem Vortrag über Leonardos Landschaften herausarbeitete, beschäftigte er sich mit den Ursachen des Alterungsprozesses unseres Planeten, wovon das Erscheinungsbild der Natur in seinen Bildern – z.B. „Anna Selbdritt“ oder „Mona Lisa“ – zeuge. (A. P., Leonardo. Die Anatomie der Erde, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 25, 1980, S. 51-80).

14 Robert Rosenblum, Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko, 1975, S. 8.

- 15 Katalog Gotthard Graubner, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1969, S. 7.
- 16 Positiv vermerkt von Heinrich v. Kleist (H.v.Kleist, dtv-Gesamtausgabe, Bd. 5, München 1964, S. 61), negativ von Goethe (J.W.v.Goethe, dtv-Gesamtausgabe, Bd. 34, München 1974, S. 62, 63).
- 17 AK Runge, 1978, S. 39-45.
- 18 Peter Feist, Romantik und Realismus, in: Katalog Caspar David Friedrich, Dresden 1974, S. 11-21. Zitat: S. 14. Künftig zitiert Feist, 1974.
- Parallel zur Friedrich-Ausstellung in Dresden wurde in den angrenzenden Räumen des Albertinums eine umfassende Ausstellung des Werkes Wolfgang Mattheuers gezeigt. Dies entsprach der Konzeption, das Weiterwirken Friedrichs im Werk eines Vertreters des sozialistischen Realismus zu thematisieren. – Ebenfalls zeitlich parallel, wohl aber eher zufällig, fand während der Runge-Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 1977/78 eine Mattheuer-Ausstellung im benachbarten Kunstverein statt.
- 19 Feist, 1974, S. 15, 16.
- Nach Feist ist die bisherige überwiegende Wertung der Romantik unter dem Blickwinkel ihrer realistischen Aspekte gerechtfertigt von der Gegenwartskonzeption, die in dem „demokratische(n) Realismus des 19. Jahrhunderts die bedeutendste Traditionslinie, die in die sozialistische und realistische Kunst der Gegenwart einmündet“ sieht. Ebd., S. 16.
- 20 Gerhard Eimer ist der Ansicht, daß „diese Erscheinungsbilder (gemeint sind Friedrich und Courbet, P.R.) klar voneinander zu trennen“ sind und beruft sich auf „zeitgenössische Stimmen“ (V. Hugo, Fiedler). Es verböte sich, „daß von Courbet charakterisierte Bürgertum auf Friedrich zurückzuprojizieren“.
- Gerhard Eimer in seiner Rezension meiner Dissertation in den Kritischen Berichten, 8. Jg., H. 3, 1980, S. 54-59, obiges Zitat S. 56.
- Eimer bestreitet damit der Kunst Friedrichs die Möglichkeit der Antizipation. Nationalgeschichtlich befangen sieht er nicht, daß von Rousseau und der französischen und deutschen Aufklärung (Natur als politischer Metapher) ausgehend sich, bei aller national- und individualgeschichtlich unterschiedlichen Ausprägung, europäische Traditionslinien beschreiben lassen, die zu verwandten Erscheinungen führen (wobei zeitgenössische Verbindungen bestanden, z.B. die Rezeption der deutschen Literatur der 1. Jahrhunderthälfte und der klassischen deutschen Philosophie im Courbet-Umkreis, siehe Herding, Egalität und Autorität in Courbets Landschaftsmalerei, in: Städel-Jahrbuch, N.F., 1975, S. 109 (Anm. 118).
- 21 Herding, Egalität und Autorität, 1975, S. 176.
- 22 Rautmann, 1979, s. 92-104.
- 23 Typisch hierfür sind Courbets Meeresbilder, Herding, Egalität und Autorität, 1975, S. 183 / 184 und drs., Farbe und Weltbild. Thesen zu Courbets Malerei, in: Katalog „Courbet und Deutschland“, Kunsthalle Hamburg 1978, S. 487, 488, 491.
- 24 Zum Pendant-Gedanken allgemein Rautmann, 1979, v.a. S. 38-40, 55-57, 62-64, 74-77, 94, 95, 97, 129-131.
- 25 Vgl. auch Anm. 22.
- In Eberles Analyse des „Morgen“ – „Abend“-Pendantpaars wird z.B., trotz kenntnisreichen Einbezugs ikonographischer Bedeutungsbezüge der Landschaftsmotive, auf die offensichtliche Gegenüberstellung der Hauptmotive Eiche und Betrachtergruppe (sie sind jeweils ins Bildzentrum gerückt) nicht eingegangen. Aus dem Vergleich folgt jedoch, daß es Friedrich um die objektiv gegebene wie um die subjektiv wahrgenommene, empfundene Natur gleichermaßen und nicht einseitig um letztere geht, daß er den Versuch macht, die aus der Aufklärung resultierende Trennung von Emotion und Ratio zu überwinden.
- Matthias Eberle, Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei, Gießen 1980, S. 239-250.
- 26 Feist, 1974, S. 16.
- Klaus Herding (Hrsg.), Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, st 493, Frankfurt a.M. 1978, insb. S. 12-20.
- Eine Ausweitung auf Probleme der Romantik erfolgte in der Vorlesung „19. Jahrhundert“ im WS 80/81 an der Universität Hamburg (mündl. Mitteilung R. Huhn).

- Claus Träger, *Historische Dialektik der Romantik und Romantikforschung*, Weimarer Beiträge, XXIV. Jg., H. 4, 1978, S. 52.
- Dieses Heft der Weimarer Beiträge dokumentiert die Auseinandersetzung der DDR-Forschung mit der durch Lukacs' Verdikt der Romantik mitverursachten Einseitigkeit in der Erforschung der literarischen und künstlerischen Tradition.
- Nach Dieter Bänisch stellt der Gegenstand der Romantik auch für die kritische Literaturwissenschaft der Bundesrepublik angesichts „linker Romantikfeindschaft“ eine Herausforderung dar. D. Bänisch (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 8. Zur Modernität der Romantik*, Stuttgart 1977, Vorwort.
- 27 AK Runge, 1979, S. 11-16 und S. 51-58.
- 28 So schon Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in: *Ges. Schr.*, I,1, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schwepenhäuser, Frankfurt a.M., 1980, S. 71f.
- 29 Vgl. hierzu Runges „Triumph Amors“ von 1802 (Abb.: Runge-Katalog der Hamburger Kunsthalle, 1977/78, Nr. 119-127). Zur Interpretation der „Lehrstunde“ siehe daselbst, S. 162/63 (Hanna Hohl), sowie Katalog „Das Bildnis des Künstlers. Selbstdarstellungen“, Kunsthalle Hamburg 1978, S. 30 (Siegmar Holsten).
- 30 Gemäß dem Titel des Bildes – Lehrstunde der Nachtigall – ist die Frauengestalt zugleich eine Personifizierung der Nachtigall, die ihr Junges lehrt. Dies galt Zeitgenossen Runges als Allegorie des Gesangs des Dichters (vgl. Gunnar Berfeldt, *Philipp Otto Runge zwischen Aufbruch und Opposition 1777-1802*, Stockholm/Göteborg/Upsala 1961, S. 227). Durch dieses zeitgenössische Verständnis wird die These, bei dem Knaben handele es sich um eine Verkörperung des Künstlers, gestützt.
- Ferner ist es wahrscheinlich, daß Runge, der in der Frauengestalt zugleich ein Porträt seiner Braut Pauline gemalt hat, die Liebe als Inspiration seiner Kunst sah.
- 31 Hierbei handelt es sich um eine Art Lehrgedicht der Musik: „Flöten mußst du, bald mit immer stärkerem Laute, / bald mit leiserem / bis sich verlieren die Töne: Schmetterten dann, daß es die Wipfel des Waldes durchrauscht, / flöten, flöten, bis sich bey den Rosenknospen verlieren die Töne“.
- 32 Runge, H.S., Bd. 1, S. 43.
- 33 Vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie*, in: H. Steffen (Hrsg.), *Die deutsche Romantik, Poetik, Formen und Motive*, Kleine Vandenhoeck-Reihe, 250 S., Göttingen 1967, S. 54-74.
- 34 Eine gegenwärtige künstlerische Produktion nachhaltig bestimmende Problematik: Von Magritte ausgehend z.B. Künstler wie der bereits erwähnte Howard Kanowitz oder Richard Hamilton. Siehe hierzu den Realismus-Katalog, Hamburg 1978, S. 149-154 (Kanowitz, v.a. sein Bild „Koposition“ von 1971), sowie S. 109-115 (Hamilton).
- 35 Zur Gesamtinterpretation siehe AK Runge, 1978, S. 39-50. S.a. Jörg Traeger, *Philipp Otto Runge und sein Werk*, München 1975, S. 156-168; Katalog Runge in seiner Zeit, Hamburger Kunsthalle 1978, S. 188-192, 204-206 (Hanna Hohl).
- 36 Traeger, Runge, 1975, S. 159-162.
- 37 Im März 1806 schreibt er z.B. an den Greifswalder Juristen Schildener, daß ihm „das Jahr in seinen vier Abwechslungen: Blühend, erzeugend, gebärend und vernichtend, wie die Tageszeiten beständig durch den Sinn“ rausche. Jedoch ständen „wir mit der jetzigen Weltzeit im Herbst, auf welcher die Vernichtung folgt: selig der, welcher daraus auferstehen wird!“ Runge, H.S., Bd. 1, 1840, S. 66.
- 38 Daß Runge eine solche besaß und auch bildlich zu gestalten wußte, belegen z.B. die „Hülsenbeckschen Kinder“. Siehe hierzu deren Analyse in AK Runge, 1978, S. 17-28. Insofern erscheint mir Siegmar Holstens Urteil, in Runges „Morgen“ zeige sich nur seine Vorstellung einer „geistigen Utopie“, die historischen Bedingungen nicht genügend zu berücksichtigen (vgl. Anm. 35). Goya-Katalog der Hamburger Kunsthalle, 1980, S. 491/92.
- 39 G.F.W. Hegel, *Philosophie der Geschichte*, in: *Sämtl. Werke*, Bd. 11, Stuttgart 1927ff., S. 557.
- 40 Bereits in der ästhetischen Theorie des deutschen Idealismus wird die Kategorie des Häßlichen als Korrelat zu der der Schönheit entfaltet. Vgl. den instruktiven Beitrag



Abbildung 23: Jenisch-Haus, Klein-Flottbek, Unterer Elbsalon, 1. Hälfte 19. Jh., Hamburg, Altonaer Museum, Außenstelle Jenisch-Haus.

Abbildung 26: Jürgen Waller, Freiheit '78. 1977/78, Bremen, Privatbesitz

von Günter Oesterle, Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen. Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' Ästhetik des Häßlichen als Suche nach dem Ursprung der Moderne, in: Bänisch, *Modernität der Romantik*, 1977, S. 217-297.

- 41 Dies belegt z.B. die großbürgerliche Einrichtung des Elbsalons aus dem Jenisch-Haus in Klein-Flottbek bei Hamburg (Abb. 23, 1. Hälfte 19. Jahrhundert). Der Salon ist bestimmt durch die hellen, leeren Wände, die großen Fenster, Spiegel, Türrdurchbrüche, die ein Gefühl von Weite vermitteln, ähnlich dem der Raumweite der Landschaft in Runges Bild. Auch Putten tauchen auf der linken Seite auf. Auf der rechten steht eine antike Statue, ein Abguss nach der sogenannten mediceischen Venus (vgl. Runges Aurora). Im Hintergrund zwischen den beiden Türen erkennt man ein in antikem Büstenstil gehaltenes Porträt Goethes. Beide Aspekte sind für Runge wichtig. Mit Goethe als geistigem Repräsentanten seiner Zeit stand er im Kontakt. Über den Zusammenhang der „Aurora“-Gestalt und Goethes „Mater gloriosa“ in Faust II. Teil siehe den Band zum Runge-Symposium der Hamburger Kunsthalle: Runge. Fragen und Antworten, München 1979, S. 53.
- 42 Dieter Bänisch vermisst in dem zitierten Romantik-Band einen Aufsatz, „der sich mit nichts anderem als dieser gegenwärtigen in ihrer Art grandiosen und in ihren Zwecken eindeutigen Umsetzung von Romantik in andere mediale Formen befaßte – mit der Korrumperung ihrer utopischen Elemente durch Produktwerbung.“ Bänisch, *Modernität der Romantik*, 1977, Vorwort.
- 44 Der darin enthaltene kritische Ansatz ist in noch härterer Weise von den Berliner Realisten weiter verfolgt worden. Vor allem ist hier Wolfgang Petrick zu nennen (Siehe Katalog Realismus-Ausstellung, 1978, S. 183-190, Abb. S. 185-190): Die Aspekte der Metamorphose, des Zusammenhangs von Natur und Wissenschaft, Natur und Kultur wären Gesichtspunkte, unter denen man Runge und Petrick vergleichen könnte.
- 44 Diese sind allerdings, wie Herding zu Recht formuliert, „Mangelware“. Klaus Herding, *Realismus – Eine Frage des Ziels*, in: Katalog Realismus-Ausstellung, 1978, S. 21.
- 45 Uwe M. Schneede, Katalog Wolfgang Mattheuer, Kunstverein Hamburg 1978, S. 7. Die Freiheitsfigur in Mattheuers Bild ließe sich auch mit Jürgen Wallers „Freiheit 78“ (und diese wiederum mit Runges) vergleichen (Abb. 26). Obwohl beide Kritik üben, erscheint Wallers versteinerte und halbzerstörte Frauengestalt wiederum negativer als Mattheuers in einer lichterfüllten Landschaft schwebende Freiheitsallegorie.
- 46 Zur Analyse und Interpretation des Bildes siehe Rautmann, 1979, S. 79-85. Eine Wiederaufnahme des Motivs der Betrachterfigur im Sinne Friedrichs zeigt z.B.

Tatjana Jablonskajas „Jugend“ 1969. In dem Bild der ukrainischen Künstlerin steht ein junger Mann vor einer sich unendlich ausdehnenden Landschaft, wird der in die Bildtiefe gehende Blick zum Symbol individueller Reflexion über Zukunft (vgl. Bildende Kunst, H. 10, 1975, S. 492-93, mit Farbabb. und Tendenzen, 19. Jg., H. 117, 1978, S. 43, 44.

- 47 Zur Bedeutung bürgerlicher und altdeutscher Kleidung als Gesinnungstracht siehe Märker, 1974, S. 37-45 und Rautmann, 1979, S. 82, 86.
- 48 Befragt man Friedrichs Bilder auf ihren motivlich-ikonographischen und strukturellen Gehalt, so stößt man immer wieder auf Zusammenhänge, die sich durch Vorstellungen erhellen lassen, wie sie dem Liberalismus und der bürgerlichen Intelligenz seiner Zeit vertraut waren. Aus der historisch-konkreten Untersuchung dieser Zusammenhänge konnte ich in meiner Dissertation z.B. nachweisen, daß das Stadtbild „Die Schwestern auf dem Söller am Hafen“ von 1816 (Abbildung: Börsch-Supan 263) „als Sinnbild menschlicher Kultur, in der die politische Vorstellung eines zukünftigen bürgerlich-nationalen, auf Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit beruhenden Gesellschaftsideals Gestalt gewinnt“, zu verstehen ist (Rautmann, 1979, S. 89). Daher ist mir unverständlich, warum nach Eimer meine Zuordnung Friedrichs zum liberalen Bürgertum „den tatsächlichen Gegebenheiten“ nicht entsprechen soll (Eimer, 1980, S. 55) und er in meiner Interpretation des Söller-Bildes keinen meßbaren Fortschritt erkennen mag, während er selbst in diesem lediglich einen „Blick auf eine irrationale Welt“ eröffnet sieht, zweifelt, „ob wir es wirklich mit einem patriotischen Bild zu tun haben“ und der Hinweis auf Arnolds Programmschrift für eine neue deutsche Gesellschaft die summarische Feststellung einbringt, daß das Bild „als ein Sinnbild der nationalen Gesellschaft zu deuten“ sei (Eimer, Caspar David Friedrich und die Gotik. Stockholmer Vorlesungen, Hamburg 1963, S. 16, 18, 22). Eimers Primat des „patriotischen“, „nationalen“ resultiert aus seiner Bindung an Arndt als Gewährsmann, während der historische Vergleich mit Vorstellungen aus dem Umkreis der Französischen Revolution die viel weitergehende sinnbildliche Konzeption Friedrichs erkennbar macht. Von hier und den oben genannten Aspekten aus ergibt sich eine Antwort auf die Frage nach Friedrichs Klassenbewußtsein, die Eimer „nie ernsthaft gestellt“ wähnt (Eimer, 1980, S. 57, 55).
- 49 H.H. Holz, Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens, Katalog documenta 5, Blatt 1.11.
Siehe auch Uwe M. Schneede, Als guter Realist muß ich alles erfinden, in: Katalog der Realismus Ausstellung, Kunstverein Hamburg 1978/79, S. 7.
einem