

Die Entdeckung der Landschaft als Selbsterkenntnis des Menschen

Von Friedrich bis Nolde: Maler als Pioniere der Erforschung der äußeren und der inneren menschlichen Natur

Landschaften sind bis in die Renaissance Hintergrundsstaffagen für die heiligen und profanen Darstellungen im Vordergrund der Gemälde. Im Zuge der forschenden Durchdringung der Welt im Zeitalter der Entdeckungen lassen sich die Künstler, wie z.B. Albrecht Dürer mit dem berühmten Rasenstück in der Wiener Albertina, immer genauer auf die Wunder der Natur ein. In den ersten fürstlichen Sammlungen, auch Wunderkammern genannt, stehen die Naturalia und Artificialia noch gleichberechtigt nebeneinander.

Bildern der Natur wird im Zuge der Entdeckungsreisen eine immer eigenständigere Funktion zugebilligt. In Joos van Cleves Gemälde „Maria mit Kind“ (um 1530) wird die Enge der Stube mit der traditionellen Darstellung von Mutter und Kind kontrastiert mit einem überraschend präzisen und exakten Landschaftsausschnitt, der in eine für das menschliche Auge normalerweise gar nicht erreichbare Ferne reicht. Auf dem Flügelaltar von Joos van Cleve aus dem Jahr 1530 werden alle drei Flügel von der gleichen Landschaft und der Horizontlinie zusammengehalten, die sich hinter einer Mauer entfaltet, während die Sacra conversazione im Vordergrund ihren eigenen, von der Weltlandschaft abgeschlossenen Schauplatz behauptet.

Es handelt sich bereits um eine der im 16. Jahrhundert entstehenden gemalten Weltlandschaften. Das sind Gemälde, die den unendlichen Raum auf der begrenzten Fläche eines Tafelbildes mit Hilfe verschiedener Perspektiven darzustellen versuchten. Felder, Städte, Flusstäler, Seen, Hochgebirge und der Ozean, Nah- und Fernsicht wurden im Zoomverfahren zusammengeschoben und suggerierten eine Panoramaansicht der bekannten Welt als Antwort auf die globalisierte und entgrenzte Wahrnehmung durch die Entdeckungsreisen in eine transatlantische Neue Welt.

Ein Beispiel dafür ist Pieter Bruegels berühmtes Bild „Landschaft mit Sturz des Ikarus“¹. Wie Dädalus schaut der Betrachter von weit oben auf eine Weltlandschaft, in der die Katastrophe, der im Meer versinkende Jüngling, am rechten unteren Bildrand nur auf den zweiten Blick ganz beiläufig in den Blick gerät. Gleichgültig gegenüber dem Scheitern gehen der Bauer hinter dem Pflug, der Hirte und der

¹ Pieter Bruegel, *Landschaft mit Ikarussturz*, Öl auf Lwd., 74 x 112 cm, um 1555 bis 1569, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.

Angler ihrem Tagwerk nach.² Beat Wyss deutet das Gemälde als skeptischen Kommentar eines Künstlers zu seiner eigenen Epoche der Religionskämpfe und der blutigen Unterdrückung der Niederlande durch das katholische Spanien. Die hochfliegenden Ideale eines Uomo universale der Renaissance, dem keine Grenzen gesetzt scheinen, werden ernüchert: Die Hoffnung auf ein kühnes Fortschreiten und Überschreiten unserer Natur weicht der Einsicht in den ewigen Kreislauf der Natur, der ewigen Wiederkehr des Immergleichen. „Da die Inquisition allein die verordnete Zuversicht duldet, mußte Bruegel die pessimistische Aussage verschlüsseln. Er war ein vorsichtiger Mensch; auf dem Sterbebett trug er seiner Frau auf, die offenbar zeitkritischen Werke zu verbrennen. Hat der ‚Ikarussturz‘ das Autodafé überdauert, weil er für hinreichend verschlüsselt galt? Oder mußte er vor dem Gesinnungsterror des Brüsseler Blutrats versteckt werden? Das Gemälde kam erst 1912 zu Vorschein.“³

Im gefallenem Ikarus erkannte schon Charles Baudelaire sein Selbstbild als an der Welt scheiternder und leidender Künstler⁴, das zum Paradigma der Moderne wurde. Ikarus schafft - im Gegensatz zu seinem Vater Dädalus, der als Künstleringenieur die Natur überlistet und sich aus dem Labyrinth seines Zwangsexils auf Kreta selbst befreit - kein Kunstwerk.⁵ Er verkörpert vielmehr den selbstzerstörerischen Hang zur Grenzüberschreitung als Ausbruch aus allen Sicherheiten der bürgerlichen Gesellschaft und wird so u.a. zur Galionsfigur der Expressionisten und Futuristen.⁶ Der Mythos vom Höhenflug und Sturz des Ikarus war auch in der Malerei der DDR während der 1970er-Jahre ein zentrales Motiv, z.B. für Bernhard Heisig zwischen

² „Kein Pflug bleibt stehen um eines Sterbenden willen, sagte der Buchhändler, auf den Schädel des Greises zeigend, der ausgestreckt, kaum sichtbar, unterm Gebüsch am Rand des Ackers lag, den der Bauer bestellte, und der Hirtenjunge, neben den Schafen auf den Stab gestützt, blickte hinauf in den leeren Himmel, aus dem Ikaros, von niemandem bemerkt, gefallen war. Das eingeflochtene Motiv des Sprichworts richtete sich auf die Unerschütterlichkeit der irdischen Arbeit, hielt aber auch an deren Schwere und Freudlosigkeit fest, was getan wurde, wurde getan unterm Joch, eine Erneuerung gab es nicht, fern, winzig, beiläufig, klatschte der Sohn des Dädalus, dem das Wachs von den Flügeln geschmolzen war, ins Meer, nur seine strampelnden Beine waren noch zu sehen, die Wellen würden sich gleich drüber schließen. Der Blick, der solches sah, war erbarmungslos, unbestechlich, ich dachte mir die Augen, den Mund des Malers zusammengekniffen, exakt gab er wieder, was geschah, eine Erleichterung, eine Hilfe konnte er nicht finden.“ (Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, Erster Band, Frankfurt/ Main 1983, S. 174.)

³ Beat Wyss, *Pieter Bruegel, Landschaft mit Ikarussturz. Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus*, Frankfurt/Main 1990, S. 2.

Das Gemälde von Bruegel inspirierte auch zahlreiche Dichter. Wolf Biermann schrieb 1987 und 1992 dazu zwei Prosastücke. Vgl. *Mythos Ikarus. Texte von Ovid bis Wolf Biermann*, hrsg. von Achim Aurnhammer/Dieter Martin, Leipzig 1998, S. 186-188; 215-217.

⁴ Charles Baudelaire, *Les plaintes d'un Icare* (1862). In: *Mythos Ikarus*, wie Anm. 7, S. 100ff.

⁵ Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, Achtes Buch, Vers 199f.

⁶ Vgl. Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927*, Basel 1978.

1973 und 1981. Programmatisch nannte z.B. Heisig ein Gemälde von 1973 „Ikarus - Schwierigkeiten beim Suchen nach Wahrheit.“⁷ Dominiert wird das Bild bipolar links von der schwarzen Gestalt des Galileo Galilei, die den russischen Naturwissenschaftler und Raketenbauer Konstantin Ziolkowski darstellen soll⁸, und rechts von einem Bischof im vollen Ornat mit Mitra. Galilei als die religiöse Obrigkeit herausfordernder Vertreter der naturwissenschaftlichen Wahrheit zeigt rücklings hockend mit der linken zum Schwur erhobenen Hand zum Himmel, in der rechten hält er die Weltkugel. Der Bischof als die Dogmen der Theologie verteidigender Gegenpol hält abwehrend die Hände vor das Gesicht. Ihm ist sowohl der Turm zu Babylon⁹ wie auch der an den Schandpfahl gefesselte Ketzer zugeordnet, auf dessen spitzem Hut das Wort Ketzer dreimal geschrieben steht. Zwischen dem Vertreter der herrschenden Ordnung und dem Herausforderer tummeln sich die Profiteure und Helfer: der Bourgeois, der Soldat mit Stahlhelm, der Künstler - Salvatore Dali mit Schnurrbart und roter Mütze, auf dessen Leinwand ein Fragezeichen gesetzt ist - vor einer Weltlandschaft mit versinkender Kogge im Meer und Gebirgszügen. Über dieser Landschaft schwebt eine Montgolfiere, und kaum sichtbar fliegt die Ikarusfigur zwischen zwei abstürzenden Doppeldeckern.

Das Gemälde „Sterbender Ikarus“¹⁰ von 1978/79 zeigt den schreienden, rücklings stürzenden Ikarus vor der Kulisse des babylonischen Turms in der schwindelerregenden Manier des Kupferstiches von Hendrik Goltzius aus dem Jahr 1588 nach Cornelisz van Haarlem.¹¹ Vgl. Pieter Bruegel d.Ä. (um 1525/30-1569), Turmbau zu Babel, 1563. Dieser Turmbau wurde zum Klassiker des Genres, der immer wieder kopiert und variiert wurde. Er stammt aus der Sammlung Rudolf II. Die winzige, flämisch anmutende Bebauung der Hafenstadt liefert den Größenmaßstab. Dädalus steht für den Idealtypus des sozialistischen Realisten, der konstruktiv, fortschrittsgläubig die Widrigkeiten der menschlichen Natur überlistet und das

⁷ Eine Variante nannte er *Lob der gelegentlichen Unvernunft*, 1979/80, Öl auf Lwd., 150 x 200 cm, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck. Abgeb. in: Heisig 1989, Kat. Nr. 61. Vgl. auch Bernhard Heisig, *Neues vom Turmbau*, 1978; *Der Tod des Ikarus*, 1979; *Lob der Unvernunft*, 1980.

⁸ Vgl. April Eisman, Bildkommentar, S. xx.

⁹ Die Darstellung ist ein Zitat des Gemäldes *Turmbau zu Babel* von Pieter Bruegel d.Ä. aus dem Jahr 1563, Kunsthistorisches Museum, Wien.

¹⁰ Öl auf Lwd., 83 x 105 cm.

¹¹ Zu der Reihe der *Vier Unglücklichen*, auch *Himmelsstürmerei* genannt, gehören neben Ikarus, Phaeton, Ixion, Tantalus. Der Sog der wirbelnden Abwärtsbewegung, „Vogelperspektive und Untersicht“ führen zur unmittelbaren Identifikation des Betrachters mit dem Stürzenden“. (Annemarie Stefes. In: Ausst.-Kat. *Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002, S. 90.)

künstliche Paradies des Kommunismus als kollektivistisches Gesamtkunstwerk schafft. Ikarus dagegen versucht unvernünftig das Unmögliche und stürzt ab. In seinem Bestreben, ein „Weltbild“ gestalten zu wollen¹² macht Heisig sich den moralischen Imperativ des Humanismus zu eigen: „das Bemühen an sich, sei es erfolgreich oder nicht [...]. Die alten Griechen kleideten diese Idee in einen Mythos des Ehrgeizes gegen alle Unbill. Daedalus und sein Ikarus fliehen aus Kreta, indem sie sich Flügel aus Wachs und Federn umhängen. Ikarus ignoriert die Warnungen seines Vaters und fliegt der Sonne entgegen, das Wachs schmilzt, die Flügel lösen sich auf, er fällt ins Meer. Das ist das mythische Ende von Ikarus. Aber wir fragen uns, ob er wirklich nur ein dummer Junge war. Oder zahlte er den Preis für Hybris, für Stolz im Angesicht der Götter? Nun, ich glaube, daß sein Wagemut im Gegenteil für eine befreiende Eigenschaft des Menschen steht. Deshalb konnte auch der große Astrophysiker Subrahmanyan Chandrasekhar auf die Idee kommen, seinem geistigen Mentor Sir Arthur Eddington mit der Forderung Tribut zu zollen: ‚Laßt uns feststellen, wie hoch wir fliegen können, bevor die Sonne das Wachs in unseren Flügeln schmilzt.‘“¹³

Auch der Schriftsteller Günter Kunert unterscheidet zwischen Dädalus, der als Erfinder sich ganz dem vernünftigen technischen Fortschritt widmet, und dem unvernünftigen ‚Künstler‘ Ikarus, der auf den Flügeln der Imagination die irdischen Grenzen zu überschreiten versucht: „Dennoch breite die Arme aus und nimm/einen Anlauf für das Unmögliche./Nimm einen langen Anlauf damit du/hinfliegst/zu deinem Himmel/daran alle Sterne verlöschen./Denn Tag wird./Ein Horizont zeigt sich immer./Nimm einen Anlauf.“¹⁴ Wider die Logik der instrumentellen Vernunft, die in der DDR ohne Einschränkung herrschte, entscheidet sich Heisig für das *Lob der Unvernunft*, 1979/80, und ihre Protagonisten.

Bernard Shaw brachte es auf den Punkt: „Der Vernünftige paßt sich an, der Unvernünftige will, daß man sich ihm anpaßt.“¹⁵

Im 16. Jahrhundert wird die Entgrenzung des Universums durch die Ketzer Galileo Galilei, Kopernikus und Kepler begleitet durch eine Entgrenzung des irdischen

¹² Vgl. den Aufsatz von Karl Max Kober, *Von der Chance, an einem Weltbild mitzuwirken*. In: *Bildende Kunst*, H. 9, 1972, S. 444-449.

¹³ Edward O. Wilson, *Die Einheit des Wissens*, Berlin 1998, S. 14.

¹⁴ Günter Kunert, *Ikarus 64*. In: Ders., *Verkündigung des Wetters*, München 1966. Zit. n. *Mythos Ikarus*, wie Anm. 7, S. 160f.

¹⁵ Bernhard Heisig, zit.n. Karl Max Kober, *Ikarus bei Heisig - oder 'der Unvernünftige will, daß man sich ihm anpaßt'*. In: *Bernhard Heisig. Gemälde und Druckgrafik*, Ausst.-Kat. Staatliches Museum Schloß Burgk, Neue Galerie, 1981, S. 10.

Erfahrungsraumes (Entdeckung neuer Kontinente). Dieser Raumgewinn ging jedoch einher mit einem Verlust an Sicherheit, der ein Gefühl der Ohnmacht und des Schreckens auslöste. Bereits für Galileo Galilei¹⁶ ist der Mensch nicht mehr das Maß aller Dinge. Die Frage stellte sich, wie der Mensch, der im Angesicht des Unendlichen in Raum und Zeit fast zum Nichts geschrumpft war, wieder sein Selbstbewusstsein und ein neues Gefühl der Sicherheit und Selbstgewissheit gewinnen konnte.

Mit der künstlerischen Darstellung des unendlichen Raumes auf der begrenzten Fläche eines Tafelbildes mit Hilfe der in der Renaissance kanonisierten Zentralprojektion war ein Medium entstanden zur Bewältigung der schwindelerregenden, die Sinne überwältigenden Unendlichkeit durch sinnliche Erfahrbarkeit des Unendlichen. Die Entdeckung des perspektivisch konstruierten Horizontes als Linie und Grenzfigur, auf der die Fluchtpunkte aller horizontalen Objektlinien liegen, ermöglichte es den Künstlern, Unendlichkeit zu visualisieren und zu simulieren.¹⁷

Pieter Bruegel d.Ä., Jäger im Schnee (Winter), 1565, ist Teil eines sechs Gemälde umfassenden Jahreszeiten-Zyklus. In den Niederlanden kannte man auch einen Vorfrühling und Fröhsommer. Das Bild ist auch ein Dokument der sogenannten „Kleinen Eiszeit“ im 16./17. Jahrhundert. Es gilt als das erste bedeutende Winterbild der europäischen Kunstgeschichte und zeigt erstmals die Landschaft als Hauptgegenstand, dem sich die Darstellung der Rückkehr der Jäger unterordnet. Die Weltlandschaft erscheint auch auf dem Gemälde Pieter Bruegels d. Ä., Heimkehr der Herde (Herbst), 1565.

Die Aufklärer, allen voran Immanuel Kant, entwickelten im 18. Jahrhundert ein Programm, das uns nicht nur gegen die Angst vor der rohen Wildheit und Grenzenlosigkeit der Naturgewalten immunisieren, sondern sie sogar ästhetisieren sollte mit Hilfe der Kunst als mentales Training.

Die Ästhetik des Erhabenen eines Edmund Burke und Immanuel Kant verwandelte die Erfahrung des Schauers angesichts des Unendlichen in eine angenehme Empfindung. Der Schwindel, der die Menschen angesichts der Unendlichkeit des

¹⁶ „Dialog über die Weltsysteme“, siehe Hans von Trotha, Angenehme Empfindungen. Medien einer populären Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert vom Landschaftsgarten bis zum Schauerroman, München 1999, S. 15.

¹⁷ Albrecht Koschorke, Geschichte des Horizonts, Frankfurt am Main 1990, S. 57.

Meeres oder des wüsten Hochgebirges erfasst, soll durch seine Ästhetisierung gezähmt werden. 1757 definiert Edmund Burke das Erhabene als eine Empfindung, deren Quelle der Schrecken, das Gefühl von Bodenlosigkeit und Ohnmacht sei.¹⁸ Das Rohe und Ungeschlachte der Natur (Felsengebirge, die Endlosigkeit des Meeres) kann als neues ästhetisches Erlebnis empfunden werden. Die Kunst ästhetisiert den Schrecken der Naturgewalten und kompensiert so das Gefühl der Ohnmacht und den Verlust an Sicherheit, das die neuzeitliche Entgrenzung des Raumes ausgelöst hat.

Mit der Erhebung des Schauers zur angenehmen Empfindung beginnt die moderne Wirkungsästhetik: „Die Vernunft wandelt die Angst vor der Natur in Erhabenheit um“¹⁹, das Erhabene wird zum Ausdruck der Herrschaft der Vernunft über die Natur. In einem Dreischritt folgt auf „Naturfurcht, Naturbeherrschung, Naturgenuß“²⁰ Das Erhabene ist keine „negative Ästhetik“, es sollte etwas Neues erschließen, etwas in der Ästhetik noch nie Dagewesenes, es repräsentiert gerade nicht die Nachtseite der Aufklärung.

„Überwunden ist die Angst im Erhabenen, weil in der Überhebung des Subjekts über den Gegenstand dessen Angstpotential ausgeschaltet ist. Das Erhabene ist der imitierte und im Zitat überwundene Schreck.“²¹

'Erhaben' (sublime) war das ästhetische Modewort des 18. Jahrhunderts. Es umfasste alle Gegenstände und Formen, an denen man sich erfreute, ohne dass sie mit dem klassischen Schönheitskanon und seinen Grundregeln zu vereinen gewesen wären: alle schroffen, unregelmäßigen Formen der Natur, aber auch die Erfahrung eines grenzenlosen Raumes. Immanuel Kant benennt als Topoi des Erhabenen²²: „... am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, ... der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ... Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt ... machen unser

¹⁸ Edmund Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, 1980, S. 72, zit.n. Hans von Trotha, *Angenehme Empfindungen. Medien einer populären Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert vom Landschaftsgarten bis zum Schauerroman*, München 1999, S. 67. Der Begriff des Erhabenen war der Schlüssel zur Popularisierung der Alpen und des Meeres als Reiseziel.

¹⁹ Zit.n. Christine Pries/Karl Bartels (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 299.

²⁰ Christian Begemann: *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zur Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1987, S. 97.

²¹ Von Trotha, wie Anm. 12, S. 23.

²² Vgl. Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757. Burke definiert Schönheit negativ: Schön ist, was gefällt und nicht erhaben ist. (Trotha, wie Anm. 15, S. 65) Die Inferiorität des angenehm wirkenden Schönen gegenüber dem anspannenden, den Organismus durch Betätigung, durch Arbeit stärkenden Erhabenen ist systematisch unausweichlich bei Burke. Zit.n. von Trotha, wie Anm. 21, S. 66.

Vermögen zu widerstehen, in Vergleichung mit ihrer Macht, zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen die Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.“²³

Bislang war alles, was zu groß, zu weit oder zu unregelmäßig war, als dass der Mensch es hätte übersehen und für sich ordnen können, aus der Kunst weitgehend ausgeschlossen worden. Die Natur hat ihre eigenen Gesetze, sie folgt nicht einer Ästhetik der Symmetrien und Harmonien. Das Erhabene gilt als Alternative und Ergänzung zur klassischen Schönheit und zur symmetrischen Gliederung.

Die Findung des Erhabenen ist die Antwort auf die Frage, warum wir Katastrophen, wie zum Beispiel die Zerstörung der Twin Towers am 11. September 2001 auch als schön empfinden können, als ein ästhetisches Erlebnis. Wir haben es, nicht zuletzt mit Hilfe des Begriffs des Erhabenen in der Kunst gelernt.

„Die Unangemessenheit der sinnlichen Erfahrung (und in der Folge der Darstellung) gegenüber der Unendlichkeit zu überwinden, wird zur Aufgabe einer Kunst nach dem Einbruch des Unendlichen in die Welt.“²⁴ Während Giordano Bruno im 16.

Jahrhundert noch schreibt „das Unendliche kann kein Gegenstand der Sinneswahrnehmung sein“²⁵, spricht Moses Mendelssohn Ende des 18.

Jahrhunderts von einem „Sinnlichunermessliche(n)“²⁶, Friedrich Schiller vom „Sinnlich-Unendlichen“, an dem wir uns „ergötzen“, und zwar „weil wir uns denken können, was die Sinne nicht mehr fassen und der Verstand nicht mehr begreift.“²⁷

„Sinnlichkeit und Verstand gehen angesichts des unendlichen Raums eine bahnbrechende Allianz ein. [...] Die Darstellung des unendlichen Raumes ist immer mit der Darstellung von dessen Konsequenzen verbunden. Dazu gehört neben der Scheinhaftigkeit die Erfahrung jenes Schreckens, den die Idee eines unendlichen Raums [...] auslösen mußte.“²⁸ Der Schreck mußte zum ästhetischen Wert werden können, zum möglichen Gegenstand einer angenehmen Empfindung.

²³ Immanuel Kant, Werke in zwölf Bänden, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1974ff., Bd. X, S. 185. Zit.n. von Trotha, wie Anm. 12, S. 24.

²⁴ Von Trotha, wie Anm. 12, S. 18.

²⁵ Zit.n. Albrecht Koschorke, "Geschichte des Horizonts", Frankfurt am Main 1990, S. 44.

²⁶ Moses Mendelssohn, Gesammelte Schriften, Jubiläumsausgabe, Berlin 1929, Bd. 1, S. 456.

²⁷ Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe, Begr. v. Julius Petersen, Weimar 1943ff., Bd. 21, S. 43.

²⁸ Von Trotha, wie Anm. 12, S. 18.

Die Maler wählten Schiffe als Demonstrationen menschlicher Selbstbehauptung gegenüber der Natur. Zugleich wurde mit gemalten Schiffsuntergängen auch das Scheitern der Naturbeherrschung eingeübt. Sie wurden neben und nach dem Erdbeben zum eindrucksvollsten Sinnbild der Katastrophe.²⁹

Claude Joseph Vernets (Großvater des Schlachtenmalers Horace Vernet) Schiffbrüche waren berühmt für die starken Emotionen, die sie bei den Besuchern des Pariser Salons auslösten. (Vgl. Claude Joseph Vernet, Schiffbruch im Gewittersturm, 1770, Bayerische Staatsgemälde-Sammlung, München)

Das Schauspiel der Naturgewalten wird für eine Dramaturgie der Gefühle genutzt. Die meisten Schiffsunglücke passierten damals in Küstennähe, im Hafen, an der Reede. Sie wurden zum voyeuristischen Schauspiel für die Badegäste in den seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in England, vor allem Brighton, in Mode gekommenen Strandbädern. Zur besseren Beobachtung wurden Dämme ins Wasser hinaus gebaut. Der Betrachter dieser gemalten Dramen sahen sich in der Rolle der Zuschauer im sicheren Port, die lebhaft Anteil nahmen am Überlebenskampf der Matrosen in der Takelage gegen eine unbarmherzige Naturgewalt. Dieser Zuschauer „genießt das Spiel der gedanklichen Identifikation. Eingeladen, den Platz dessen einzunehmen, der den Schiffbruch vom Land aus beobachtet, kann er die Distanz zwischen sich und dem Drama überwinden, er kann mit den Opfern leiden.“³⁰

Voraussetzung für den Genuss der wilden Natur und des Dramas der Naturgewalten war die objektive wie auch subjektiv empfundene Sicherheit ihr gegenüber.

Für die meisten Menschen, für die damals eine Reise ans Meer außerhalb ihrer Möglichkeiten lag, waren diese Gemälde ein Ersatzerlebnis.

So wie sich Rousseau mit seiner Überzeugung, die Natur ist gesund, die Kultur dagegen verdorben, da der Wilde ganz in sich selbst, der vergesellschaftete Mensch dagegen ganz außerhalb seiner selbst lebe, von seinem Gegenspieler Voltaire abgrenzte, der ihm unterstellte, es habe noch niemand „so viel Geist darauf verwendet, uns zu Tieren machen zu wollen“³¹, entfernte sich auch Johann Gottfried

²⁹ Alain Corbin, Meereslust, Berlin 1990, S. 297.

³⁰ Ebd., S. 302.

³¹ „[...] es kommt einem die Lust an, auf allen vieren zu gehen, wenn man Ihre Arbeit liest.“ Brief von Voltaire an Rousseau, in dem er sich für die Zusendung des „Diskurs Über den Ursprung der Ungleichheit“ bedankte, zit.n. Ruthard Stäblein, Der moderne Herr Rousseau: Zurück zur Natur, Hessischer Rundfunk 27.6.2012, hr2-kultur.

Herder von seinem Lehrer Immanuel Kant aus Königsberg, der dem Verstand seine Grenzen vorrechnete und der die reine Anschauung und Intuition misstrauisch beurteilte. Kants „Kritik der reinen Vernunft“ war Herder bald nur noch „leerer Wortkram“. Er wollte das unverfälschte Leben, wovon sich Goethe nach seiner Begegnung mit Herder in Straßburg mit seinem „Werther“ anstecken ließ, während Kant das Land des reinen Verstandes nicht verlassen wollte, denn dieses Land, gab er zu Bedenken, sei „eine Insel... umgeben von einem weiten stürmischen Ozeane... wo manche Nebelbank ... neue Länder lügt, und [...] den auf Entdeckungen herumschwärmenden Seefahrer unaufhörlich mit leeren Hoffnungen täuscht, ihn in Abenteuer verflechtet, von denen er niemals ablassen... kann.“³²

Dieses Sicherheitstraining im Angesicht des Schreckens wird von den Romantikern um 1800 außer Kraft gesetzt. Sie nehmen es wieder mit dem Ernstfall auf. An die Stelle der Bewältigung des Gedankens der Unendlichkeit tritt das Unendliche selbst als Bedrohung für den einzelnen Menschen. In den Abgründen der Gebirgsschluchten und den Tiefen der Ozeane sahen sie eine Metapher für die unauslotbaren dunklen Seiten der menschlichen Seele. Die Kluft zwischen der äußeren und der inneren menschlichen Natur empfanden sie als existentielle Bedrohung. Die Unendlichkeit oder das Nichts werden nicht mehr ästhetisch sublimiert, sondern stellen eine existentielle Bedrohung dar.³³

Das Reisen und die Begegnung mit der ungezähmten, weiten Natur war für die Romantiker ein Abenteuer der Selbsterkenntnis. Herder, der sich seiner Stelle an der Domschule in Riga und als Pfarreradjunkt an zwei vorstädtischen Kirchen entzogen hatte, erfuhr seine 1769 fluchtartig angetretene Seereise nach Frankreich als Befreiung von den Zwängen einer dem gesellschaftlichen Nutzen gewidmeten Existenz.³⁴ Auf hoher See beschreibt er in seinem Journal eine ihn selbst überraschende innere Umkehr, ein Wechsel des Seinszustandes von der Sesshaftigkeit zur fließenden Bewegung, vom überschaubaren Lebensraum zur Weite und Ungewissheit: „Was gibt ein Schiff, das zwischen Himmel und Meer schwebt, nicht für weite Sphären zu denken! Alles gibt hier den Gedanken Flügel und Bewegung und weiten Luftkreis! Das flatternde Segel, das immer wankende Schiff,

³² Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, Frankfurt am Main 1964, Bd. III.

³³ Vgl. Hans von Trotha, wie Anm. 12, S. 31.

³⁴ Er hatte allerdings die Unterstützung seines Verlegers in Riga, Johann Friedrich Hartknoch, ein Freimaurer.

der rauschende Wellenstrom, die fliegende Wolke, der weite unendliche Luftkreis!
Auf der Erde ist man an einen toten Punkt angeheftet und in den engen Kreis einer
Situation eingeschlossen...“³⁵

Arthur Rimbaud (1854-1891) reist als später Romantiker auf einem „Trunkenen
Schiff“ (le bateau ivre) die Flüsse hinab in eine andere Welt jenseits der Vernunft und
Geschäftigkeit - „von träger Flut getragen“ „Grünhimmel trank ich, Sterne, taucht ein
in milchigen Strahl/ und konnt die Wasserleichen zur Tiefe gehen sehen:/ ein
Treibgut, das versonnen und selig war und fahl...“³⁶ Auf diesen inneren Reisen,
diesen Begegnungen mit einer vernunftlosen Natur als das Andere, Fremde zum
Menschen, kommt der Dichter zu sich selbst: „Das erste, was jemand, der Dichter
sein will, zu tun hat, ist eine genaue und umfassende Erforschung seiner selbst. Er
sucht seine Seele, er untersucht und erprobt sie, er lernt sie kennen [...] In allen
Facetten von Liebe, Leiden und Wahnsinn sucht er sich selbst. Er erprobt an sich
alle Gifte, um davon nur das Entscheidende zu bewahren [...] Unter all den anderen
wird er [...] der höchste Wissende! Und zwar, weil er beim Unbekannten ankommt.“³⁷

Im Gegensatz zu den aus großem Sicherheitsabstand als inszenierte Dramen
gemalten Schiffsuntergänge eines Vernet Ende des 18. Jahrhunderts, konfrontiert
Théodore Géricault, der Begründer der französischen Romantik, den Betrachter auf
seinem Monumentalgemälde „Das Floß der Medusa“ (1819, 491 x 716 cm)
abstandslos und unmittelbar mit einer menschlichen Katastrophe, die sich nach dem
Untergang der Fregatte „Medusa“, die 1816 vor der Senegalesischen Küste mit 400
Mann an Bord auf Grund gelaufen war, abgespielt hatte.

Eugen Delacroix, der Théodore Géricault bei seiner Arbeit am „Das Floß der Medusa
(1819)“ vor fast 200 Jahren beobachtet hat, soll gesagt haben, dass der Betrachter
der Darstellung des Floßes selbst schon mit einem Bein im Wasser stehe. Das Bild
berührt und schockiert. Sein Sujet ist die Katastrophe, die sich auf einen politischen
Skandal hin entfaltet. Nachdem die Fregatte Medusa, die unterwegs war, die Kolonie
Senegal von den Briten zu übernehmen, Schiffbruch erlitt, wurden 149 Menschen auf
einem Floss im Ozean ausgesetzt. Nur 15 von ihnen überlebten die Reise auf dem

³⁵ Johann Gottfried Herder, Journal meiner Reise im Jahr 1769. Werke Bd. I, München 1984.

³⁶ Arthur Rimbaud, Le bateau ivre. Das trunkene Schiff, übertragen von Paul Celan, Frankfurt am
Main 2008, Insel Bücherei 1300.

³⁷ Arthur Rimbaud, Œuvres complètes, éd. par Antoine Adam, Paris 1972, S. 251. Zit.n. Armin Zweite,
Ich ist etwas Anderes, in: Ausst.kat. „Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts“,
Düsseldorf 2000, S. 28f.

offenen Meer nach Frankreich, indem sie aus Not zu Kannibalen werden mussten. Da das Schiff nur wenige Rettungsboote an Bord hatte, befahl der Kapitän den Bau eines Floßes aus den Masten und Rahen der Medusa in den Ausmaßen von 8 x 15 Metern, das von den Boote an Land gezogen werden sollte, was misslang, die Taue wurden gekappt. Kannibalismus brach unter den in Seenot geratenen Besatzungsmitgliedern aus.³⁸ Nach 12 Tagen konnten sich nur 15 von 149 Schiffbrüchigen retten, unter ihnen der Arzt J.-B. Henri Savigny und der Kartograf Alexandre Corréard. Beide schrieben einen Bericht über das Drama der Überlebenden, der im November 1817 veröffentlicht wurde.³⁹ Wenige Monate nach dem Erscheinen dieses Berichts, begann Géricault im Februar 1818 mit der Planung seines Monumentalgemäldes. Er ließ sich von Alexandre Corréard, unter dessen Leitung das Floss gezimmert worden war, ein originalgetreues Modell in seinem Atelier bauen. In Zeichnungen probierte er fünf Szenen aus, die in diesen Aufzeichnungen geschildert werden. Am Ende entschied er sich in einer nach hinten sich auftürmenden Dreieckskomposition für den Augenblick, in dem die Schiffbrüchigen den ersten Sichtkontakt bekamen mit der rettenden Brigg „Argus“, die als winziger Punkt am Horizont erscheint. Nach zwölf verzweifelten Tagen der Aussichtslosigkeit erscheint damit unerwartet ein Silberstreif der Hoffnung auf. Die Spitze der Pyramide bildet ein halbnackter Mann mit ausgestrecktem Arm und einem flatternden Tuch, der auf ein Weinfass gestiegen ist. Neben und hinter ihm strecken sich drei weitere Hände nach vorn. Im Vordergrund gruppieren sich um einen bärtigen Mann mit Kopftuch (ein Porträt des Arztes J.-B.

³⁸ Edgar Allan Poe ließ sich von dem Kannibalismus auf einem Rettungsboot des 1821 von einem Pottwal versenkten Walfischfängers Essex zu seinem „Bericht des Arthur Gordon Pym“ inspirieren, Hermann Melville zu seinem Roman „Moby Dick“.

³⁹ J.-B. Henri Savigny, Alexandre Corréard, Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, Berlin 2005. „Unter dem Gewicht senkte sich das überlastete Gefährt, und die meisten standen bis zu den Hüften im Wasser. [...] Schon von der ersten Nacht an war nichts anderes mehr da als Wein. Die verheerenden Folgen blieben nicht aus. In der glühenden Hitze stürzten sie sich so gierig darauf, dass sie in völlige Betrunkenheit gerieten. Jegliche Disziplin ging verloren, und es entspann sich ein grässlicher Existenzkampf: 63 Mann fielen dabei ins Wasser oder wurden hineingestoßen, viele hatten den Säbel gezogen. [...] Die erbarmungslose Tropensonne und das sich jetzt einstellende Delirium, damals ‚Hitzkoma‘ genannt, machten das Maß der Verwüstung voll. Vom vierten Tag an verfielen alle noch Überlebenden in Wahnsinn. Einige stürzten sich ins Wasser in dem Glauben, sie gingen in ihr Stammlokal an der Ecke. [...] Einige der Unglückseligen versuchten, sich durch ihre eigenen Exkremete am Leben zu halten, oder sie verschlangen das Fleisch ihrer toten Gefährten. Als Getränk versuchten mehrere ein Gemisch aus Urin und Wein, um sich nicht der Gefahr neuer Trunkenheit auszusetzen. [...] 13 Tage nach dem Verlassen des Wracks sichtete die ‚Argus‘, die zu dem Unglücksort zurückgekehrt war [...] aus purem Zufall das Floß und die noch Überlebenden: im ganzen 15 Mann, halbtot und im Delirium. [...] Fünf der Geretteten starben noch nachdem sie an land gekommen waren an den Folgen völlig unkontrollierter Nahrungsaufnahme.“ (Denise Aimé-Azam, Géricault und seine Zeit, München 1967, S. 155-157)

Henri Savigny), der im Gestus des Melancholikers seinen Kopf auf die rechte Hand stützt und von dem rettenden Schiff keine Notiz nimmt, die bereits toten Kameraden. Trotz des Schiffsnamens, der das schlangensterrende Haupt einer der drei Gorgonen beschwört, deren Anblick jeden zu Stein werden ließ, behandelt das Bild kein mythologisches Thema, sondern ist ein modernes Ereignisbild, das von tagesaktuellen Nachrichten inspiriert worden ist, die den desaströsen Zustand der französischen Gesellschaft schlaglichtartig offenbaren.

Géricault malt sein dramatisches Symbolbild einer schiffbrüchigen Menschheit, die den Elementen der Natur schutzlos ausgeliefert ist, nach den grausamen und verheerenden Napoleonischen Kriegen. Der französische Dichter Michel Tournier schreibt: „Der morbide Reiz dieses Bildes erwächst aus dem ununterscheidbaren, bedrängenden Durcheinander von Toten und Überlebenden, von heller Hoffnung und absoluter Verzweiflung.“⁴⁰ Im Sinne von Herders Metapher vom Schiffbruch der Französischen Revolution wird das Bild eines Tagesereignisses hier zum Sinnbild „für das in Untiefen geratene und schließlich zerborstene französische Staatsschiff“ in der Periode der Restauration unter Ludwig XVIII. Im „tiefsten Innern zerschellen auf diesem Floß die Ideale der Zivilisation.“⁴¹

Im gleichen Zeitraum (1815-24) schafft Francisco Goya mit seinen „Desastres de la Guerra“ (1810-12) (Eine große Tat! Mit Toten!, Des. 39 (51), Radierung: Der Baum ist verstümmelt wie die Menschen) und „Los Disparates“ (Torheiten), von denen zu Lebzeiten des Künstlers nur Probedrucke abgezogen wurden (1864 erste Edition), und mit seinen „pinturas negras“ (schwarzen Bilder, 1820-23) erschütternde Sinnbilder des Menschen, der als Einzelner und im Kollektiv ein unberechenbares Ungeheuer zu sein scheint.

Obwohl im Salon von 1819 das Bild nur allgemein als „Szene eines Schiffsbruchs“ bezeichnet wurde, war Publikum und Kritik natürlich informiert über die Vorgänge, die dieses Bild zum Ereignis machten. Der Kunstkritiker Charles Paul Landon schrieb im „Salon de 1819“: „Man ist bewegt von einer wahren Geschichte, aber man ist kaum bewegt von einer erdachten Katastrophe.“⁴²

Peter Weiss beschreibt in der „Ästhetik des Widerstands“ die Position des Betrachters und die Wirkung des Bildes auf ihn: „Der Beschauer, so hatte es der Maler gewollt, sollte, wenn auch keiner der Gescheiterten ihm einen Blick zuwandte,

⁴⁰ J.-B. Henri Savigny, Alexandre Corréard, Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, Berlin 2005, S. 5.

⁴¹ Jörg Trempler, Der Stil des Augenblicks. Das Bild zum Bericht, in: wie Anm. 31, S. 207.

⁴² Zit. n. wie Anm. 31, S. 212.

sich in unmittelbarer Nähe des Floßes wähen, es sollte ihm scheinen, als hinge er, mit verkrampftem Griff, an einem der vorspringenden Bretter [...] Ihr, die ihr vor diesem Bild steht, so sagte der Maler, seid die Verlorenen, denen, die ihr verlassen habt, gehört die Hoffnung.“⁴³

Erstmals wird der Betrachter, noch vor Erfindung der Fotografie, durch ein Gemälde so nah an die Wirklichkeit herangeführt, dass er sich in das Ereignis hineinversetzt fühlte. Er kann ihm nicht mehr ausweichen.⁴⁴ Das belegen zahlreiche Zeichnungen und Studien von zerstückelten Körperteilen und guillotinierten Köpfen aus der Hand von Géricault.

Ein Künstler von heute wie Marcel Odenbach denkt an die ertrinkenden Flüchtlinge auf kaum seetüchtigen Booten an der Südgrenze Europas. Mit drei Schwarzafrikanern (aus ehemaligen Kolonialgebieten, die ebenfalls über das Meer nach Europa kamen) betrachtet er das weltbekannte Gemälde im Louvre und lädt den Betrachter seines Videos „Im Schiffbruch nicht schwimmen können“ ein, an der Sicht der Migranten zu partizipieren, indem er ihre Äußerungen über die Flucht, Heimweh, Sorgen und das Fremdsein in Bildern einfängt.

Auch Caspar David Friedrichs Gemälde „Das Eismeer“ (1823/24), das bis 1965 aufgrund einer Verwechslung mit einem weiteren Polarbild des Malers „Die gescheiterte Hoffnung“ genannt wurde, geht auch auf damals aktuelle Nachrichten von einer missglückten Nordpolexpedition zurück und zeigt eine arktische Landschaft mit sich auftürmenden Eisschollen, unter denen auf der rechten Seite ein gekentertes Segelschiff begraben liegt, sichtbar nur mit einem Teil des Hecks und einem Mast. Das Bild ist in der Zeit des politischen Vormärz entstanden, in der Friedrich sich gesellschaftlich isoliert sah. Die Szene des Scheiterns menschlichen Forscherdrangs wird überhöht durch die Feierlichkeit und Erhabenheit der Komposition. Die Eisberge streben wie in einem Dom zum Himmel. Das Menschenwerk ist nichts angesichts der erhabenen Natur.

Die Landschaft hat bei Friedrich immer auch metaphorischen Charakter, gleichzeitig basieren alle seine Landschaftsgemälde auf genauen Naturstudien, wie den Eisschollen an der Elbe.

⁴³ Frankfurt am Main 1988, Band II, S. 27.

⁴⁴ 1822 malt Eugène Delacroix „Die Dante-Barke“ mit Toten und Ertrinkenden, die sich verzweifelt an das Boot klammern, 1840, auch nach einer literarischen Vorlage von Byron „Der Schiffbruch Don Juans“, der den Moment zeigt, in dem das Los gezogen wird, das den Tod eines Insassen bestimmt, der seinen Gefährten zur Nahrung dienen soll.

Im Gegensatz zu den geselligen Ideen der Französischen Revolution, die sich auf die römische Antike berief und eher mit dem Mittelmeer verbunden war, wird die Ostsee mit der Romantik und der Sehnsucht nach der einsamen Begegnung mit dem Meer assoziiert.

Maler wie Friedrich wagten sich in der Zeit der Romantik ganz konkret in unbekannte und unberührte Gegenden und wurden so zu Pionieren und Entdeckern von bis dahin gemiedenen rohen, rauen Landschaftsformen wie Küsten und Hochgebirge. Caspar David Friedrich, 1774 in Greifswald geboren, hat die erst 1815 zu Preußen gekommene, damals noch weitgehend unbekannte und unbewohnte Insel Rügen erstmals seinen Zeitgenossen vor Augen gestellt. Er besuchte sie zwischen 1801 und 1826 nachweislich siebenmal und machte deren Landschaften und Küsten bis heute berühmt. Die ersten Reisenden an der mecklenburgischen Ostseeküste waren also die Künstler der Romantik. Es waren die Künstler, die den Städtern zuallererst die Augen öffneten für die erhabenen Schönheiten von Hochgebirge und Küsten, Landschaften.

Als Friedrich begann, die Ostseeküste zu malen, gründete Herzog Franz I. von Mecklenburg 1793 das erste deutsche Seebad Heiligendamm, dessen klassizistischen Bade- und Kurhäuser Vorbilder der Bäderarchitektur werden sollten. Sein pommerscher Standeskollege Fürst Malte I. ließ 1817 das Friedrich-Wilhelm-Bad in Lauterbach bei Putbus errichten. Hier wurde das Seebad noch in Wannen genossen.

Seit den 1880er-Jahren entstanden dann die Künstlerkolonien als Wegbereiter für die Sommerfrische am Meer. Die Künstler öffneten den Städtern die Augen für die Schönheiten der Küstenlandschaft. Die Beständigkeit des Wassers mit einem Tidenhub von wenigen Dezimeter Unterschied zwischen Hoch- und Niedrigwasser ermöglichte dem Badeurlauber, den ganzen Tag in seinem Strandkorb unbehelligt zu verharren. Der von West nach Ost wehende ablandige Wind verhindert große Wellen. Das Wasser hat nur geringen Salzgehalt, da über das Skagerag nur wenig Salzwasser aus der Nordsee in die Ostsee gelangt und die großen Flüsse wie Oder, Weichsel oder Newa Süßwasser zuführen.

Im Gegensatz aber zur klassischen Landschaft des Mittelmeeres ist die Ostsee als geobiologisch jüngstes Meer ständig Veränderungen unterworfen. Nirgendwo sonst kann man eine solche geologische Dynamik finden wie hier, werden Küsten zerstört und neu aufgebaut, finden sich entwurzelte Bäume, die beim Abbrechen der Ufer in

die Brandung gestürzt sind: eine wilde, ungezähmte, der ordnenden Hand des Menschen sich entziehende Landschaft, für deren Reize die Romantiker uns die Augen geöffnet haben.

Quasi aus dem Nichts entstand in einer Provinz ohne nennenswerte künstlerische Tradition mit Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge (1777-1810) eine grundsätzlich neue Auffassung von Landschaftsmalerei als autonomes Genre. Der Korrespondent des Mecklenburgischen Journals, F.L. Reinhold, erklärt sich dieses Phänomen mit der einzigartigen Natur, „besonders auf dem schönen Rügen“.⁴⁵

Friedrichs erster Zeichenlehrer, Johann Gottfried Quistorp (1755-1835) lenkte seine Aufmerksamkeit auf die damals noch weitgehend unberührte Natur der Insel Rügen und machte ihn bekannt mit dem Pastor in Altenkirchen (1792-1808) und Dichter Ludwig Gotthard (Theobul) Kosegarten (1758-1818). Dieser verherrlichte in seinen Dichtungen die Schönheiten der Landschaft als Offenbarung des „Göttlichen in der Natur“. Die Begegnung mit der einsamen Natur empfand er als Gottesdienst, der zum unmittelbaren Gotteserlebnis führen könne.

Friedrichs berühmtestes Gemälde, der „Mönch am Meer“ (1808-1810), ebenfalls auf Rügen entstanden, ist ein frühes Beispiel für das Bewusstsein der Moderne, die sich den Abgrund zwischen Mensch und Natur eingesteht. Auf diesem asymmetrisch komponierten Gemälde beginnt sich das Ordnungslose als ein ästhetischer Wert an und für sich durchzusetzen. Das Bild thematisiert erstmals kompromisslos die existentielle Ureinlichkeit des Menschen angesichts der grenzenlosen Natur. Auf dem Bild findet der Blick des Betrachters nirgends einen Halt: kein Segelschiff⁴⁶, kein Mond, kein Morgenstern lenken ab von der unendlichen Leere und Einsamkeit, in der verloren der Kapuzinermönch den unwiderrufflichen Bruch der Einheit zwischen Mensch und Natur markiert. Der perspektivisch-mimetische Bühnenraum des konventionellen Strand- und Seestücks wird zur abstrakten Projektionsfläche (Sand, Wasser, Himmel). Statt auf der Mittelachse, steht der Mönch im ‚goldenen Schnitt‘. Die Natur ist hier nicht einladend, sie hält den Betrachter auf Distanz. Kleist vermisst alles zum Leben und vernimmt dennoch die Stimme des Lebens. Er empfindet die Differenz, zwischen dem „Anspruch, den das Herz macht“ und dem „Abbruch, ... den Einem die Natur thut“. Die geheimnisvolle Sehnsucht des Menschen nach der Natur findet im Bild kein Gegenüber. Das Bild rührt durch seine ausfluchtlose Leere an

⁴⁵ Ersten Bandes Fünftes Stück, November 1805, S. 392. Zit.n. *Auf den Spuren von Caspar David Friedrich*, Fischerhude 1993, S. 9.

⁴⁶ Zwei in einer Infrarotfotografie noch sichtbare Segelschiffe wurden von C.D.Friedrich übermalt.

unbewusste Tiefenschichten der menschlichen Seele, an eine verschüttete Erfahrung des Naturhaften in uns selbst. Diese Malerei der Selbstversenkung findet ihren „Maßstab für sich und für die mehr oder weniger ihm (dem Künstler, d.Vf.) verwandten Gemüter.“⁴⁷ Die sentimental-menschlichen Projektionen auf die Natur laufen ins Leere. Die Natur erscheint dem Menschen wesensfremd und tritt ihm feindlich gegenüber. Der ersehnte Fernblick auf die unendliche See wird dem Betrachter verweigert. Sein Blick prallt an einer bleiernen Fläche ab.

Hundert Jahre später greift Edvard Munch während seines Aufenthaltes in Warnemünde (um 1908) diesen fast abstrakten horizontalen Bildaufbau wieder auf, und wiederum fast hundert Jahre danach läßt sich der Holzschnitler Matthias Mansen in seinem farbigen Holzschnitt *Badende* (1999) von Munch inspirieren. Mansen begreift das Gemälde *Meer, Strand und Himmel* als Hinwendung Munchs zum Flüchtigen und Momentanen der Naturerscheinung. Munch habe sich mit diesem Bild von einer psychologisierenden Landschaftsauffassung eines Caspar David Friedrich befreit, wonach die Natur als Stimmungsträgerin der eigenen Befindlichkeit fungiere.

Angeregt von Edvard Munchs Holzschnitten mit Meer- und Strandmotiven, der neben Gauguin einer der Väter des modernen Künstlerholzschnitts um 1900 war, entsteht der sich aus 12 Platten zusammensetzende, monumentale Farbholzschnitt „Badende“ von Mansen. Zunächst dachte er nur an einen Fries mit sechs Figuren, die von Wasser umschlossen werden sollten. Dann kam der Wunsch, „dieses bißchen Wasser ... durch Beobachtungen zu ergänzen, wie ich sie direkt am Strand machte.“ Wie ein Phänomenologe setzt er verschiedene Momentaufnahmen seiner Eindrücke am Strand zu einem großen Seestück aus Fragmenten von Dünengras, sich brechenden kleinen Wellen, Fußspuren der Strandgänger und Lichtreflexen zusammen. Darüber druckt er den Fries der Badenden. Er fragt sich, wie sieht denn Dünengras aus? Was hat es für eine Struktur? „Ich hatte das Bild einer Stimmung im Kopf, dann habe ich versucht, eine Formulierung dafür zu finden, jeweils eine andere Schnittstruktur, die das tragen würde.“ Die große Herausforderung ist für ihn die Frage, „wie kriegt man das hin, wenn man auf so eine Wasserfläche guckt; in einer Sekunde sieht sie anders aus als vorher. Wie kriegt man diese Plötzlichkeit, diese

⁴⁷ C.D. Friedrich, zit. n. Sigrid Hinz, C.D.F. in Briefen und Bekenntnissen, München 1968, S. 83.

Veränderlichkeit in ein so starres Medium wie den Holzschnitt?“⁴⁸ Eine Reihe von reinen „Seestücken“ (Nr. 7-10), zusammengesetzt aus vier der Platten der „Badenden“, fokussieren den Blick auf Dünengras, Abdrücke der Strandgänger, sich brechende Wellen und zeigen in der Nahaufnahme das abstrakte Ornament der Naturerscheinungen, für deren Reize uns die Frottagen von Max Ernst und die Fotografien eines Karl Blossfeldt in den zwanziger Jahren die Augen geöffnet haben.

Parallel zur Malerei waren es Schriftsteller, wie Edgar Allan Poe (1809-49), der in seiner Erzählung „Sturz in den Malström“ das Phantasma, von der Tiefe des Wassers verschlungen zu werden, beschreibt: „Es sah aus, als hinge das Boot, wie durch Magie, auf halber Höhe an der Innenwand eines Trichters von enormem Umfang und ungeheurer Tiefe...“⁴⁹

Ein jüngerer Zeitgenosse von Poe, Hermann Melville (1819-1891), ruft seinen Lesern zu: „Hört, o Leser! Ich bin ohne Karte gereist. Mit Kompaß und Blei hätten wir diese Inseln von Mardi nicht gefunden. Wer kühn in See sticht, kappt alle Taue und wendet sich von der gewöhnlichen Brise ab, die jedermann gewogen ist; und füllt die Segel mit seinem eigenen Atem. Klebt man an der Küste, sieht man nichts Neues.“

Der Ich-Erzähler, ein Seemann, befindet sich an Bord eines Walfangschiffes in der Südsee. Vom ersten Satz an reißt uns Melville mit der einzigartigen Kraft seiner Sprache hinaus ins Offene, ins Grenzenlose des Ozeans, und wir treiben dahin mit dem Passat, hören das Lied der Fische, das Heulen der Stürme: „Wir sind los. Die Untersegel und Toppsegel sind gesetzt, der korallenbehangene Anker baumelt vom Bug; und zusammen werden die drei Oberbramsegel der Brise übergeben, die uns auf die See hinaus folgt wie das Gebell eines Hundes. Das Segeltuch spreitet sich - nach unten, nach oben -, beidseitig von der Spiere gestreckt, mit zahlreichen Leesegelein, bis wir wie der Habicht mit schwebenden Schwingen die See mit unseren Segeln überschatten und wirbelnd die salzige Flut durchpflügen. ... UND VOR IHNEN NUR DIE WASSERWÜSTE auf See in einem offenen Boot. Und tausend Meilen fern von Land!“

Aber die Seeleute erleben das Schlimmste: „SIE VERFALLEN IN WINDSTILLE: [...] Für einen unerfahrenen Seemann ist eine Windstille kein Scherz. [...] es bedeutet das] Bewußtsein der äußersten Hilflosigkeit.“ Melville erschrickt selbst über die

⁴⁸ Matthias Mansen im Gespräch mit Birgit Ahrens am 10.5.2004. In: „Colekt Kemna. Drucke vom Holz 1897-2004“, Privatsammlung Peter Kemna, Hamburg/Dresden 2005.

⁴⁹ Edgar Allan Poe, Ausgewählte Werke, Erster Band, Leipzig 1989, S. 436.

„Adler, die ich ausgebrütet habe ... Meine Gedanken schmettern mich nieder, bis ich wimmere.“□

Melville scheitert mit dem Roman „Mardi“ an seinem Stoff.□Aber das Scheitern ist ein Signum der Romantik und der Moderne, es ist aufregender als das Gelingen. Nach dem grauen Toben des Meeres und kräftezehrenden Stürmen, folgt Melvilles grandiose Evokation eines Sonnenaufgangs, die sich wie Beschreibung eines Gemäldes von William Turner liest: „Es war eine lange Schlachtreihe von Bergzinnen. Hoch im Osten waren diese tausend Gipfel mit ihren Schilden postiert und stemmten sich gegen die Morgendämmerung. Gegen diese schroffen, purpurnen Bastionen schleuderte Aurora lange Zeit ihre Lichtspeere und ihre goldenen Geschosse. Die Aufforderung zur Übergabe verklingt. Aber jetzt erstürmen die Lanzenwerfer der Sonne die Steilhänge und bringen den Kamm zum Erglühen.“□

Mit dem Risiko zu scheitern, wagte sich Max Beckmann 1912, fasziniert von den Nachrichten über den "Untergang der Titanic" am 14. April, an ein Monumentalbild über das Ende des Transatlantik-Luxus-Liners. Nach dem Zusammenstoß mit einem Eisberg fanden 1503 Menschen den Tod in den eiskalten Fluten des Nordatlantiks. Der Untergang des als unsinkbar angepriesenen Wunderwerks der Technik, eine schwimmende Stadt als Symbol des Fortschrittsglaubens, galt als Menetekel eines möglichen Rückschlages, eines Scheiterns der Zivilisation. Manche empfanden die Katastrophe auch als Vorzeichen eines drohenden Weltkrieges.

Der fast an den oberen Bildrand hochgezogene Horizont auf Beckmanns Gemälde symbolisiert die Aussichtslosigkeit der auf den Wellen hilflos treibenden Menschen unterhalb des sinkenden Ozeanriesen. Das dunkle dräuende Rot des Himmels und die grünlich schillernden Wellen verschmelzen zu einer unentrinnbaren und bedrohlichen Innenwelt. In einer Art „Schaukelkomposition“⁵⁰ wird dem Auge kein fester Haltepunkt gewährt. Wer das Meer befährt, begibt sich in eine „bodenlose Weite“. „Ihre Tragfähigkeit und ihr Trug in ihrer gegenseitigen Bedingtheit sind das, was das Meer für den Menschen verlockend und fürchterlich zugleich macht. Das Meer ... gleicht einem unermeßlich großen Lebewesen, es kann sanft sein und wild, es ist launisch, sein Verhalten läßt sich nicht vorausberechnen.“⁵¹

⁵⁰ Eberhard Roters, Malerei des 19. Jahrhunderts, Bd. II, S. 35.

⁵¹ Ebd., S. 30.

Ulrich Baehr knüpft mit seinem Gemäldezyklus „Das 20. Jahrhundert“ an Beckmann an. Es handelt sich um 25 großformatige Leinwände, entstanden zwischen 2000 und 2005, die den Betrachter mit vielen durch Fotografien berühmt gewordene Varianten des Untergangs konfrontieren. Ulrich Baehr porträtiert die Schiffsriesen wie müde Helden nach einer Schlacht. Er zeigt sie im Moment des Auseinanderbrechens, beim Sinken bugüber, in dramatischer Schräg- und sogar Seitenlage, überflutet, zerstückelt, oder als Silhouette vor einer schwarzen Wolkenwand mit rotem Horizontstreifen.

Der Gemäldezyklus, den Ulrich Baehr rückblickend auf das zu Ende gegangene 20. Jahrhundert geschaffen hat, steht in einer langen geistesgeschichtlichen und künstlerischen Tradition, in der der Mensch lernen mußte, sich auszusöhnen mit einer Welt, die unsere Selbstgewißheit als Schöpfer und Maß der Dinge immer wieder in die Schranken weist.

Nichts lenkt vom Drama zwischen den eisernen Schiffsrümpfen, den schwimmenden Stahlsärgen und den Naturgewalten ab. Himmel und Wasserfläche, Nähe und Ferne verschmelzen miteinander. Schroff werden die metallischen Schiffskörper von den chaotischen, elementaren Wassermassen hin und her gerissen. Manche leuchten dabei verführerisch wie die Titanic, andere senden Scheinwerferstrahlen in die Nacht (Erinnerung an die legendäre Andrea Doria der 50er Jahre). Die meisten Pötte wirken wie tragisch gescheiterte Dinosaurier menschlicher Hybris auf den wie flüssiges Blei glänzenden, dann wieder schillernden, das Licht spiegelnden Wasserflächen, die mal an Gustav Courbets düstere („Die Welle“), Monets irisierend funkelnde Farbpalette oder an die leuchtenden Farbakkorde von Emil Nolde (vgl. die Gemäldeserie "Herbstmeere" 1910/1911) erinnern und doch ganz unverkennbar die Lichtregie und den zwischen transparent fließenden und spröde-opaken, gespachtelten Partien changierenden Farbauftrag Ulrich Baehrs erkennen lassen. Jedes Bild ist auf einem anderen Farbakord aufgebaut.

Auch die Zeichnungen von Werner Heldt und Wilhelm Rudolph benutzen die Natur als Metapher menschlicher Hybris. Die Tuschzeichnungen Heldts verwandeln das Trümmermeer von Berlin in eine archaische Küstenlandschaft, die Federzeichnungen von Rudolph das barbarisch Rohe der geborstenen Häuser von Dresden in ein filigranes Gespinst von Linien und Schraffuren, die an die Kanten und Grate eines nackten Felsgebirges erinnern. Das Chaos der Ruinen verwandelt sich

unter der Hand in eine Stadtlandschaft als Gebirgslandschaft. „Im Zustand der Ruine nähert sich die Kultur der Natur an.“⁵²

Durch Berlin ist die schreckliche Sintflut des Krieges gegangen. „Unter dem Asphaltpflaster Berlins“ ist überall der Sand der Mark Brandenburg zum Vorschein gekommen, der „früher einmal Meeresboden“ war, notiert Heldt zu seinen Blättern.⁵³ Die ‚Natur‘ hat hier, so seine Überzeugung, schließlich über die Hybris des Menschen gesiegt und ihr reinigendes Werk vollbracht. Die vom Sturm der Zeiten ausgehöhlten Straßenschluchten wirken wie leergefegt und bodenlos. „Von diesen Städten wird bleiben, der durch sie hindurchging, der Wind“, dichtete Bertolt Brecht vor der Katastrophe. „Werner Heldt hat die Spuren dieses eisigen Sturmes gemalt. Sein Berlin ist die Stadt nach der Katastrophe.“⁵⁴

Rudolph zeigt das unwirkliche, unheimliche Gerippe einer Stadt. Wie die nervöse Nadel eines Seismographen registriert er die Spuren heftiger Erschütterungen in den gegeneinander versetzten Strukturen der Baukörper und feinste Risse, die wie Blitze über die blank liegenden Überreste einstiger Innenräume zucken. „Den Fassaden scheint die Haut abgezogen zu sein“, notiert er.⁵⁵ Beklemmend spürt der Betrachter in diesen Zeichnungen die „beängstigende Stille“ der menschenleeren Stadtlandschaft. „Kein Laut. [...] Auch kein Vogel! [...] Nur mal ein Geräusch in der Ferne, wenn wo etwas einfiel.“⁵⁶ Rudolphs 154 Rohrfederzeichnungen, die unter dem Titel *Dresden – 13. Februar 1945 (1945/46)*⁵⁷ im Kupferstichkabinett Dresden⁵⁸ aufbewahrt werden, sind Blatt für Blatt individuelle Kunstwerke und zugleich eine

⁵² Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 316.

⁵³ Nachlass der Manuskripte, I B, 7a. Zit. n. Ausst.kat. *Werner Heldt*, hrsg. von Lucius Grisebach, Berlin 1990, S. 53f.

⁵⁴ Wieland Schmied, *BERLINART 1961-1987*, hrsg. von Kynaston McShine, Ausst.Kat. Museum of Modern Art, New York 1987, dt. Ausgabe München 1987, S. 38.

⁵⁵ W.R., zit.n. Ingrid Adler, *Wilhelm Rudolph und sein Aquarellzyklus „Dresden als Landschaft“*, in: *Zur bildenden Kunst zwischen 1945 und 1950 auf dem Territorium der Deutschen Demokratischen Republik*, Karl-Marx-Universität Leipzig, 1978, S. 106.

⁵⁶ Horst Drescher, *Der alte Wilhelm Rudolph*, in: Wilhelm Rudolph, *Das zerstörte Dresden*, 65 Zeichnungen, Leipzig 1988, S. 106.

⁵⁷ Daneben schuf Rudolph den Zyklus *Dresden als Landschaft* (ca. 200 Aquarelle und aquarellierte Zeichnungen) sowie die druckgrafischen Zyklen: *Dresden 1945 – Nach der Katastrophe* (35 Holzschnitte); *Aus* (47 Holzschnitte); *Dresden 1945* (15 Holzschnitte und fünf Lithographien, erst 1955 gedruckt); 45 Holzschnitte der Jahre 1945-1947 publizierte 1972 die *eikon Grafik-Press* im Verlag der Kunst in drei Kassetten-Exemplaren unter dem Titel *Dresden 1945* von Wilhelm Rudolph noch mit eigener Hand gedruckt, der 1975 eine weitere mit 27 Holzschnitten folgte.

Die 1966 von Rudolph zum *Dokumentwerk 13. Februar 1945* zusammengefassten Werkgruppen enthalten auch ein Konvolut mit 117 Zeichnungen von Flüchtlingen, Kriegsgefangenen, Holzsammlern, Soldaten der Roten Armee. Vgl. Hans-Ulrich Lehmann, *Wilhelm Rudolph: „Das zerstörte Dresden“*. In: *Deutschlandbilder*, Köln 1997, S. 111.

⁵⁸ *13. Februar 1945. Zeichnungen von Wilhelm Rudolph*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1955.

einzigartige Dokumentation zum katastrophalen Zerstörungszustand Dresdens, die er trotz Verbot und Lebensgefahr bis in das Frühjahr 1946 hinein anfertigt.

Seit der Zeit der Romantik entsteht der Typus des modernen Künstlers, der sich dadurch von seinen Mitmenschen auszeichnet, dass er den Mut hat, sich selbst zu ermächtigen und für sein Werk persönlich mit allen Konsequenzen einzustehen. Er beugt sich keiner Autorität, sei sie religiöser oder politischer Art, noch muss er sich von den Philosophen und Gelehrten die Legitimität leihen. Im Gegensatz zu einer moralisierenden Gesinnungsästhetik haftet der Künstler der Moderne, im Sinne einer Verantwortungsästhetik, nur für den von ihm geschaffenen Artefakt. *Die Wahrheit und die Moral* ist nicht sein Thema. Die moralische Wirkung liegt nicht in der guten Absicht, sondern in einer Ästhetik der Präsenz und Wahrhaftigkeit.

Mehr als ein halbes Jahrhundert vor Nietzsche ließ der Romantiker Jean Paul Richter im 47. Kapitel seines Romans „Siebenkäs“ (1796) den toten (!) Christus eine Rede vom Weltengebäude herab halten, dass kein Gott sei.⁵⁹ Christus selbst

⁵⁹ Jean Paul Richter (1763-1825): „Ebenso erschrak ich über den giftigen Dampf, der dem Herzen dessen, der zum erstenmal in das atheistische Lehrgebäude tritt, erstickend entgegenzieht. Ich will mit geringern Schmerzen die Unsterblichkeit als die Gottheit leugnen: dort verlier' ich nichts als eine mit Nebeln bedeckte Welt, hier verlier' ich die gegenwärtige, nämlich die Sonne derselben; das ganze geistige Universum wird durch die Hand des Atheismus zersprengt und zerschlagen in zahllose quecksilberne Punkte von Ichs, welche blinken, rinnen, irren, zusammen- und auseinanderfliehen, ohne Einheit und Bestand. Niemand ist im All so sehr allein als ein Gottesleugner – er trauert mit einem verwaiseten Herzen, das den größten Vater verloren, neben dem unermeßlichen Leichnam der Natur, den kein Weltgeist regt und zusammenhält, und der im Grabe wächst; und er trauert so lange, bis er sich selber abbröckelt von der Leiche. Die ganze Welt ruht vor ihm wie die große, halb im Sande liegende ägyptische Sphinx aus Stein; und das All ist die kalte eiserne Maske der gestaltlosen Ewigkeit. [...] Christus fuhr fort: »Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den Milchstraßen durch die Wüsten des Himmels; aber es ist kein Gott. Ich stieg herab, soweit das Sein seine Schatten wirft, und schauete in den Abgrund und rief: ›Vater, wo bist du?‹ aber ich hörte nur den ewigen Sturm, den niemand regiert, und der schimmernde Regenbogen aus Wesen stand ohne eine Sonne, die ihn schuf, über dem Abgrunde und tropfte hinunter. Und als ich aufblickte zur unermeßlichen Welt nach dem göttlichen *Auge*, starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen *Augenhöhle* an; und die Ewigkeit lag auf dem Chaos und zernagte es und wiederkäuete sich. – Schreiet fort, Mißtöne, zerschreiet die Schatten; denn Er ist nicht!«

Die entfärbten Schatten zerflatterten, wie weißer Dunst, den der Frost gestaltet, im warmen Hauche zerrinnt; und alles wurde leer. Da kamen, schrecklich für das Herz, die gestorbenen Kinder, die im Gottesacker erwacht waren, in den Tempel und warfen sich vor die hohe Gestalt am Altare und sagten: »Jesus! haben wir keinen Vater?« – Und er antwortete mit strömenden Tränen: »Wir sind alle Waisen, ich und ihr, wir sind ohne Vater.«

Da kreischten die Mißtöne heftiger – die zitternden Tempelmauern rückten auseinander – und der Tempel und die Kinder sanken unter – und die ganze Erde und die Sonne sanken nach – und das ganze Weltgebäude sank mit seiner Unermeßlichkeit vor uns vorbei – und oben am Gipfel der unermeßlichen Natur stand Christus und schauete in das mit tausend Sonnen durchbrochne Weltgebäude herab, gleichsam in das in die ewige Nacht gewühlte Bergwerk, in dem die Sonnen wie Grubenlichter und die Milchstraßen wie Silberadern gehen.

Und als Christus das reibende Gedränge der Welten, den Fackeltanz der himmlischen Irrlichter und die Korallenbänke schlagender Herzen sah, und als er sah, wie eine Weltkugel um die andere ihre glimmenden Seelen auf das Totenmeer ausschüttete, wie eine Wasserkugel schwimmende Lichter

verkündet die Botschaft vom Tod seines Gottvaters. Nur als Traumbild war dieser die Ordnung des Heiligen Römischen Reiches in Grund und Boden stürzende Text überhaupt publizierbar. Wie auf Caspar David Friedrichs Gemälden, wird die Verlorenheit des Menschen in einem endlosen und sinnlosen Kosmos formuliert. Vgl. dazu das Gemälde von Gustav Kluge, Rede des toten Christus vom Weltengebäude herab, dass kein Gott sei von 1987.

Den Bruch mit den Autoritäten im Himmel und auf Erden vollzog Friedrich Nietzsche mit der Vision einer sich selbst ermächtigenden Menschheit nach dem Verschwinden Gottes: „Wohin bewegen wir uns? [...] Stürzen wir nicht fortwährend? Nach rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? [...] Müssen wir nicht selber zu Göttern werden [...]?“⁶⁰

Auch für Nietzsche ist die Welt „nicht das Produkt eines außer ihr existierenden Schöpfers, sondern sie lebt aus sich selber, in einem freien, autonomen Spiel.“⁶¹ Er betrachtete sie als ein universelles Kunstwerk. Sie befinde sich in einer permanenten Bewegung der Selbstverwandlung und Selbststeigerung durch Kreativität.⁶²

Der Gedanke vom Tod Gottes eröffnete dem modernen Künstler die Chance, sich selbst als Stifter einer neuen Kunstreligion an die vakante Stelle zu setzen. Das

auf die Wellen streuet: so hob er groß wie der höchste Endliche die Augen empor gegen das Nichts und gegen die leere Unermeßlichkeit und sagte: »Starres, stummes Nichts! Kalte, ewige Notwendigkeit! Wahnsinniger Zufall! Kennt ihr das unter euch? Wann zerschlagt ihr das Gebäude und mich? Und als ich niederfiel und ins leuchtende Weltgebäude blickte: sah ich die emporgehobenen Ringe der Riesenschlange der Ewigkeit, die sich um das Welten-All gelagert hatte – und die Ringe fielen nieder, und sie umfaßte das All doppelt – dann wand sie sich tausendfach um die Natur – und quetschte die Welten aneinander – und drückte zermalmend den unendlichen Tempel zu einer Gottesacker-Kirche zusammen – und alles wurde eng, düster, bang – und ein unermeßlich ausgedehnter Glockenhammer sollte die letzte Stunde der Zeit schlagen und das Weltgebäude zersplittern... als ich erwachte.

Meine Seele weinte vor Freude, daß sie wieder Gott anbeten konnte – und die Freude und das Weinen und der Glaube an ihn waren das Gebet.“

⁶⁰ Friedrich Nietzsche, Fröhliche Wissenschaft, in: Gesammelte Werke in sechs Bänden, München 1966, Bd. III, S.127.

⁶¹ Theo Meyer, Nietzsche und die Kunst, Tübingen und Basel 1993, S. 4f.

⁶² Im Gegensatz zur klassischen Utopie als Entwurf eines zeitlosen, statischen Zustandes ewiger Glückseligkeit nach dem Ende der Geschichte, verstanden die russischen Konstruktivisten ihre Utopie im Sinne Nietzsches als ununterbrochene Bewegung, „die niemals zum Stillstand kommt [...] Konstruktivisten sind insofern nietzscheanisch, als sie nicht glauben, daß es im Leben etwas Unhistorisches, Unveränderliches, Ewiges gibt, woran man anknüpfen könnte. Das Leben ist für sie ein großes Nichts, eine pure Willensanstrengung, eine rein unbewußte Vitalität [...] Der nietzscheanische Aktivismus des russischen Konstruktivismus ist übrigens durch die [...] Verknüpfung mit dem kontemplativen Platonismus von Anfang an gebrochen, denn dieser Platonismus macht ihn von der platonischen Geometrie der modernen technischen Welt abhängig.“ (Boris Groys, Konstruktion als Reduktion, In: Ders., Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters, München 1997, S. 171.)

Chaos, das durch den Verlust eines einheitlichen Weltbildes entstanden war, sollte durch eine neue Mythologie (z.B. Richard Wagner und Bayreuth) und die Schaffung eines Gesamtkunstwerkes überwunden werden.

Nietzsche lacht über den „idealistische Selbstbetrug“ einer Kunst des „metaphysischen Trostes“ und plädiert für das reine Artistentum. Es geht nicht um Metaphysik und ewige Wahrheiten, sondern darum, Souverän seiner einbildenden Kraft zu bleiben.

Nietzsche wollte als Künstler, d.h. „als Schaffender, den Menschen und die Welt umgestalten. Die Neugestaltung der Welt durch den Schaffenden ist für Nietzsche die eigentliche Bestimmung und höchste Möglichkeit der 'Kunst'.“⁶³ Diese radikale „Umformung der Welt“ betreibt der schöpferische Mensch, „um es in ihr aushalten zu können“⁶⁴ Denn nur als ästhetisches Phänomen sei das Leben zu ertragen. „Und wer ein Schöpfer sein muss im Guten und Bösen: wahrlich, der muss ein Vernichter erst sein und Werthe zerbrechen.“⁶⁵ Diese Behauptung wird zur wichtigsten Parole der künstlerischen Avantgarden. Die Futuristen und Konstruktivisten in Rußland proklamierten die Zerstörung der alten Welt und ihrer Werte, um aus ihren Trümmern eine vollständig neue, gereinigte und bessere Welt zu erschaffen. Sie sahen sich als radikale Erneuerer und Revolutionäre der bestehenden Verhältnisse. Nichts war ihnen fremder als eine kontemplative auf ästhetische Innovation und Autonomie bedachte Kunst.

In diesem Sinne ruft uns Nietzsche in der Tradition der Romantik zu: „endlich dürfen unsere Schiffe wieder auslaufen, auf jede Gefahr hin auslaufen, jedes Wagnis des Erkennenden ist wieder erlaubt, das Meer, unser Meer liegt wieder offen da, vielleicht gab es noch niemals ein so offenes Meer.“⁶⁶

Das Verlassen des festen Landes und das Besteigen der Schiffe bedeutet, alle Sicherheiten hinter sich zu lassen, sich aufs hohe, unbeherrschbare Meer zu wagen und sich den wilden Elementen der Natur auszuliefern. Mit dieser Metapher fordert

⁶³ Ebd., S. 6.

⁶⁴ KSA 11, S. 32.f. Im Sinne der spekulativen Physik der Romantik wird die Natur von Wissenschaftlern wie dem Biochemiker und Zellbiologen Rupert Sheldrake wieder als etwas Selbst-Organisierendes gesehen, gesteuert allerdings nicht von einer Weltseele, sondern von einem universalen Gravitationsfeld. Unbestimmtheit, Spontaneität und Kreativität sind die neuen gemeinsamen Stichworte. Vgl. Rupert Sheldrake, Das Gedächtnis der Natur. Das Geheimnis der Entstehung der Formen in der Natur, Vgl. Rupert Sheldrake, Das Gedächtnis der Natur. Das Geheimnis der Entstehung der Formen in der Natur, München, Zürich 1993.

⁶⁵ Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, II, Von der Selbst-Ueberwindung, KSA 4, S. 149.

⁶⁶ Friedrich Nietzsche, Die Fröhliche Wissenschaft, Fünftes Buch. Wir Furchtlosen, Werke in drei Bänden, München 1954, Bd. 2, S. 205f.

Nietzsche vom „Mensch, welcher nicht zur Masse gehören will“, aufzuhören, gegen sich bequem zu sein; er folge „seinem Gewissen, welches ihm zuruft: ‚sei du selbst! Das bist du alles nicht, was du jetzt thust, meinst, begehrt.‘“⁶⁷

Das Meer wird zum Sinnbild für die Erfahrung des Daseins als etwas Ungeheures, das zur lustvollen Selbstauflösung verführt.

Die Maler des deutschen Expressionismus waren begeisterte Leser von Nietzsche. Als selbst ernannte Künstlerübermenschen zogen sie 14 Jahre nach dem Tod ihres Propheten mit dem ‚Zarathustra‘ im Tornister in den Ersten Weltkrieg. Nietzsches Faszination für das Unberechenbare, Gefährliche, Rücksichtslose und Elitäre zog sie auch in Bann.

Bevor sie als Freiwillige in der morastigen Landschaft der nordfranzösischen Stellungen und Schützengräben den frühen Heldentod starben oder dem Wahnsinn verfielen, suchten sie an der Ostseeküste Inspirationen für ein freies Leben in der Natur. Erstmals seit Caspar David Friedrich avancierte die Ostseeküste wieder zum Schauplatz für die Auseinandersetzung mit dem Elementaren und zum Ort der Utopie.

Im Gegensatz zur Entdeckung der Küstenlandschaft durch die Romantiker, stießen die Künstler der expressionistischen Avantgarde auf der Suche nach der ursprünglichen Natur der Ostseeküste auf ein dort bereits um 1900 entwickeltes BADELEBEN, das auch abgelegene kleine Fischerdörfer erreicht hatte, die den Bädertourismus rasch als neue Einnahmequelle nutzten und damit den Niedergang der Fischerei kompensierten.

Vor allem Bäder minderen Ranges im Tourismus, die weiter abgelegen waren und als billig galten, wie Ahrenshoop, Hiddensee, Prerow oder Deep in Hinterpommern, waren bei den Künstlern beliebt.

Der von dem Oldenburger Landschaftsmaler Paul Müller-Kaempff 1889 entdeckte Ort Ahrenshoop hatte in den 1890er Jahren bereits einen schnellen Aufschwung erlebt, der das vernichtete, was für seinen Entdecker außergewöhnlich war: Frieden und Einsamkeit. „Kein Mensch war zu sehen“, erinnerte sich der Maler an den ersten Anblick, „die altersgrauen Rohrdächer, die grauen Weiden und die grauen Dünen gaben dem ganzen Bild einen Zug tiefen Ernstes und vollkommener Unberührtheit.“

⁶⁷ Friedrich Nietzsche, KSA 1, S. 338.

[...] Nirgends ein öder Nützlichkeitsbau mit Pappdach, nichts, was den Gesamteindruck störte [...], kein Drahtzaun, keine Reklametafel.“⁶⁸

Die Gründer der Künstlerkolonien sahen sich als Pioniere, da sie in unberührten, bis dahin unbeachteten Naturräumen arbeiteten, der modernen Freilichtmalerei verpflichtet waren und sich als Gegner des städtischen Kunstbetriebs verstanden. Sie folgten der Losung, wie sie der am 4. November 1901 von Gymnasiasten gegründete „Wandervogel. Ausschuss für Schülerfahrten (AFS)“ im Ratskeller der bürgerlichen Berliner Randgemeinde Steglitz ausgab: „Aus grauer Städte Mauern zieh ich hinaus in Wald und Feld“. Wie die bürgerliche Jugend- und Lebensreformbewegung, war auch der Impuls der expressionistischen Künstler antigroßstädtisch und antiindustriell. Der von der Heimat- und Naturschutzbewegung der Zeit beklagte Untergang intakter Landschaft und ihre Transformation in die moderne Industrielandschaft, schien an der Ostseeküste als gewachsener Kulturlandschaft vorbei gegangen zu sein. Die Küstenlandschaft galt als harmonische schöne Landschaft, zu der die Kultur der Bauern und Fischer, ihre Häuser und Dörfer, ihre Felder und Kanäle, Deiche und Brücken gehörten. In der NS-Zeit wurden die dünn besiedelten Küstenländer Mecklenburg und Vorpommern bevorzugte Rückzugsgebiete für Künstler wie z.B. Gerhard Marcks oder Ernst Barlach.

Auf Ernst Wilhelm Nay, der sich auf Vermittlung von Carl Georg Heise, dem von dem NS-Regime entlassenen Direktor der Lübecker Museen, 1934–1936 an der Ostsee in Vietzkerstrand und auf der Halbinsel Darß aufhielt, wirkte die Erfahrung der elementaren Meerlandschaft befreiend für seine Malerei, die als entartet galt. Vgl. Fischerboote an der Ostsee II, 1935. Aquarell, 48,4 x 62,1 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett: In horizontaler Schichtung sind die einfachen Bildgegenstände wie Baumstrünke und Segelboote gestaffelt. Die helle, transparente Farbe folgt dem horizontalen Aufbau. Die winterliche Einsamkeit und Kargheit des Strands regten Nay zu einer Gestaltung an, die auf die flächigen Formfelder seiner späteren Werke vorwegnehmen.

Weitere Künstler, in der Zeit des Nationalsozialismus, für welche die abgelegenen Orte an der mecklenburgischen Ostseeküste als Zufluchtsstätten dienten, waren

⁶⁸ Zit. n. Hermann Glander/Erich Venzmer, *Ahrenshoop*, Schwerin 1963, S. 118f.

Otto Niemeyer-Holstein (1896-1984), der 1933 aus Berlin nach Koserow auf Usedom übersiedelte, wo er sich gemeinsam mit seiner als Halbjüdin besonders gefährdeten Frau in über 50 Jahren ein Kunst- und Gartenreich errichtete, das in der DDR zu einem beliebten Treffpunkt wurde für Kollegen und Freunde.

Das stärkste und einflussreichste Talent an der Küste war zweifellos der in Stettin geborene Ernst Schroeder (1928 Stettin - 1989 Hamburg), der aber bereits 1959 zu seiner Mutter nach Hamburg zog. Seine Motive bezog er von der Ostseelandschaft, seine Ausbildung machte er aber in Berlin, wo er bis 1955 an der Hochschule der bildenden Künste in Berlin-Charlottenburg bei Max Pechstein studierte und 1956 als Meisterschüler bei Otto Nagel und Heinrich Ehmsen an die Deutschen Akademie der Künste in Ost-Berlin wechselte. In Paris hatte er die existentialistischen Gemälde von Bernard Buffet gesehen. Mit dem Maler und Mail Art Aktivisten Robert Rehfeldt (1931-1993) verband ihn eine enge Freundschaft. Schroeder beeinflusste maßgebend den schwarzen Stil der Berliner Malschule.

Die ewig unbefriedigte Sehnsucht des Menschen nach der Natur, die mit der Entdeckung der Landschaftsmalerei seit der Renaissance Gestalt angenommen hat, gleicht dem Phantomschmerz nach der Vertreibung aus dem Paradiesgarten. Wir beneiden – beispielsweise in Gestalt der Katzen – die Tiere, „weil sie ganz Natur sind, ohne störendes Bewußtsein“. Wir beneiden Gott, „weil er vielleicht reines Bewußtsein ist, ohne störende Natur“. Und wir beneiden das Kind und damit uns selbst um unsere verlorene Kindheit. Wir glauben, „daß wir alle die Austreibung aus dem Paradies schon einmal erlebt haben – als unsere Kindheit zu Ende ging“.⁶⁹ Diese Vorstellung der Natur als ideale, gesunde, heile Gegenwelt, ist ein quasireligiöser Glaube, der in einen totalitären Fundamentalismus münden kann. Der sogenannte ›Unabomber‹⁷⁰ Theodore (Ted) Kaczynski beschwört sie in seinem Manifest „Die Industrielle Gesellschaft und ihre Zukunft“: „Die Natur ist [...] ein perfektes Gegen-Ideal zur Technologie.“ Sie werde von den Menschen als schön empfunden und flöße ihnen „eine Art religiöser Verehrung“ ein. „Die Natur sorgt für sich selbst [...], zahllose Jahrhunderte lang haben viele verschiedene Gesellschaften

⁶⁹ Rüdiger Safranski, *Das Böse oder Das Drama der Freiheit*, München 1997, S. 25.

⁷⁰ Der Name leitet sich von University und Airline ab; Kaczynski wurde vom FBI für siebzehn zwischen Mai 1978 und April 1995 verübte Briefbombenanschläge u.a. auf Manager großer Fluggesellschaften und Wissenschaftler verschiedener Eliteuniversitäten verantwortlich gemacht. *The Washington Post* und *The New York Times* veröffentlichten das Manifest als Bedingung für die Einstellung dieser Attentate. Durch einen Hinweis seines Bruders, der die Autorenschaft des Manifestes erkannte, wurde Kaczynski 1996 in seiner Hütte in den Wäldern Montanas verhaftet.

im Einklang mit der Natur gelebt, ohne große Zerstörungen anzurichten.“⁷¹

Dagegen thematisiert der Maler Gerhard Richter mit Hilfe der Fotografie die Fragwürdigkeit unseres Verhältnisses zur Natur. Die Fotografie ist für ihn das geeignete Medium, da sie bereits die Botschaft⁷² ist: Ohne Stil, Komposition und Urteil befreie sie ihn „vom persönlichen Erleben“.⁷³ Gerhard Richter dekonstruiert einige Meeresbilder, indem er sie an der Horizontlinie in der Mitte durchschneidet und neu zusammensetzt: wir wissen nicht, ist der Himmel das Meer und umgekehrt: nach von Richter angefertigten Fotos ist das Gemälde „Seestück (Gegenlicht)“ (1969, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm, Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Dauerleihgabe) entstanden. Der Ausschnitt einer See- oder Meereslandschaft kann als abstrakte, endlose Projektionsfläche z.B. beliebig eingesetzt werden als Fond für eine Produktwerbung.

An die Stelle eigener Naturanschauung und -aneignung, tritt in Richters Gemälden die Auseinandersetzung mit der Fragwürdigkeit und Relativität von Wahrnehmung in einer von den visuellen Massenmedien bestimmten Realität. Richter bekennt sich konsequent zur Fotografie, die für ihn als Medium bereits die Botschaft⁷⁴ ist: Ohne Stil, Komposition und Urteil befreie sie ihn „vom persönlichen Erleben.“⁷⁵ Ihre scheinbare Indifferenz und der Verzicht auf moralische Wertung soll ihn auch vor jeder Re-Ideologisierung der Kunst schützen. An die Stelle einer Unmittelbarkeitserfahrung in der Anschauung der elementaren Natur tritt die grundsätzliche Skepsis gegenüber der eigenen Wahrnehmung und dem „Wahrheitsgehalt“ einer malerischen Wiedergabe von Natur, die Richter nach bereits vorhandenen fotografischen Reproduktionen von Natureindrücken greifen lässt, die er abmalt.

Ernüchert betrachtet der Künstler die Natur als das absolut Abweisende und Fremde: Die Natur sei „in all ihren Formen stets gegen uns [...], weil sie nicht Sinn, noch Gnade, noch Mitgefühl kennt, weil sie [...] absolut geistlos, das totale Gegenteil von uns ist, absolut unmenschlich ist. Jede Schönheit, die wir in der Landschaft

⁷¹ Zit. n.: Lutz Dammbeck, *Das Netz – die Konstruktion des Unabomers*, Hamburg 2005, S. 164f.

⁷² Vgl. Marshall McLuhan, *Das Medium ist die Botschaft*. In: ders., *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Dresden 1995, S. 21.

⁷³ Gerhard Richter. Zit. n.: Ulrich Looock/Denys Zacharopoulos, *Ausst.-Kat. Gerhard Richter*, Münster 1985, S.31.

⁷⁴ Vgl. Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*, 1964.

⁷⁵ Gerhard Richter, zit.n. Ulrich Looock und Denys Zacharopoulos, *Ausst.kat. Gerhard Richter*, Münster 1985, S.31.

sehen, jede bezaubernde Farbigkeit, Friedlichkeit oder Gewalt einer Stimmung, sanfte Linienführung, großartige Räumlichkeit und was weiß ich, ist unsere Projektion [...].“⁷⁶

Aus der DDR kommend, entwickelt sich Richter im Westen zu einem Künstler, der sich bewusst dem ideologischen Denken entzieht, dazu gehört auch die Landschaft als Konstruktion einer heilen Gegenwelt zur vernetzten Sphäre der globalisierten Zivilisation.

Wenn Richter nach einer Fotografie das Klischee einer glücklichen Familie während des Urlaubs am Meer malt mit dem Titel „Familie am Meer“ (1964, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm, Kunstmuseum Bonn, Dauerleihgabe Grothe), dann verbirgt sich darin ein bisher unerkannt gebliebenen Täter in der Familie des Malers: der Obersturmbannführer der SS, Chefarzt, Gynäkologen und Schwiegervater des Malers, Heinrich Eufinger, der im Rahmen der Euthanasie-Aktion Sterilisierungen von geisteskranken Frauen durchführte. Auf dem Gemälde ist er als Familienvater untergetaucht wie Millionen andere Mörder in der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft.⁷⁷ Es ist lediglich einem Zufall geschuldet, dass er die psychisch kranke Schwester von Gerhard Richters Mutter, Tante Marianne⁷⁸, porträtiert mit dem Maler als Kleinkind auf dem Schoß auf einem anderen Gemälde Richters, nicht selbst zwangssterilisiert hat.

Der Landschaftskünstler Herman Prigann widerspricht mit seinem integrativen Konzept der Vorstellung von Richter, die Natur sei das Gegenüber und ein Gegensatz zum Menschen und seiner Kultur. Im Sinne eines wachsenden ökologischen Verständnisses erfahre sich der Mensch vielmehr „immer bewußter als integraler Bestandteil von in sich vernetzten, natürlichen und kulturellen Ökosystemen und damit auch als Teil der ihn umgebenden Natur.“⁷⁹ Prigann sagt: „Wir sind vollständiger Teil der Natur. Ausgangspunkt und Ende von Kultur ist Natur, das eine ist dem anderen immanent.“ Die Welt begann ohne den Menschen und wird

⁷⁶ Gerhard Richter, Notizen 1986, in: Ders., *Text*, Frankfurt am Main/Leipzig 1993, S. 115.

⁷⁷ Vgl. *Die Mörder sind unter uns*, Titel des Films von Wolfgang Staudte aus dem Jahr 1946. Vgl. Jürgen Schreiber, 2005.

⁷⁸ Die an Schizophrenie erkrankte Marianne Schönfelder wird in der psychiatrischen Klinik von Großschweidnitz am 16. Februar 1945 im Alter von 28 Jahren zusammen mit insgesamt 8.000 weiteren Patienten ermordet.

⁷⁹ Heike Strelow, Im Dialog mit laufenden Prozessen. In: *Ökologische Ästhetik. Theorie und Praxis künstlerischer Umweltgestaltung*, initiiert von Herman Prigann, hrsg. von Heike Strelow, Birkhäuser-Verlag für Architektur, Basel, Berlin, Boston, 2004, S. 11f.

ohne ihn zu Ende gehen.

Der Mensch ist in der Neuzeit (etwa seit dem 16. Jahrhundert) aus der Natur herausgetreten, um sie erkennend zu beschreiben und für seine Zwecke nutzbar zu machen. Die einst - religiös determiniert - demiurgische Natur sollte von nun an als materialisiertes, kategorisiertes und ausgebeutetes Objekt durch die Werkzeuge und Produkte unserer Kulturtechniken gedeutet und beherrscht werden. Aus dem resultiert ein Geschichts-, ein Weltverständnis, das allein menschliches Erkennen und Handeln zum Motor gesellschaftlicher Veränderungen erklärt und Natur eben als geschichtsexternes Objekt dominieren will.

Das ZKM zeigt gerade in Karlsruhe im Rahmen der Ausstellungsreihe „Globale“ wie die Biosphäre, welche von der Atmosphäre⁸⁰ bis zu den Meeren die Lebenszone des Menschen und anderer Lebewesen bildet, vom Menschen seit der Entdeckung der elektromagnetischen Wellen und der auf ihr basierten drahtlosen Funktechnologie vor ca. 150 Jahren mit einer digitalen Infosphäre umgeben wurde. Zur physischen Präsenz dieser Infosphäre gehören Kabel und Hardware, Datenzentren, Spionage-, Erkundungs- und Wettersatelliten, Serverräume von Finanzfirmen und Banken, die Infrastruktur der Infosphäre. Die Infosphäre ist kein Cyberspace, sondern umgibt uns ganz real. Diese Infosphäre ist für das Leben von sieben Milliarden Menschen auf der Erde ebenso notwendig geworden wie die Atmosphäre.

In Form nicht kontrollierbarer Wandlungen tritt der Naturprozess (in Gestalt von Naturkatastrophen z.B.) als Weltprozess immer wieder durch die Hintertür in die sich verselbständigende Kulturgeschichte ein, beherrscht quasi-demiurgisch wieder das Klima kultureller, politischer und ökonomischer Auseinandersetzungen und stellt die Wissenschaften im Besonderen und die Gesellschaften insgesamt vor neue Herausforderungen, vor Fragen ganz anderer Art, so lange man den Naturprozeß als grundlegende Substanz weiterhin ausklammert. Unser europazentristisch geprägtes Gesellschaftssystem hat nur dann eine Chance, nachhaltig stabil zu werden, wenn man es in größere Zusammenhänge, sprich: andere nichteuropäische kulturelle und natürliche Ökosysteme eingebettet, erkennt und anerkennt.

Eckhart J. Gillen

Berlin, 22.8.2015

⁸⁰ Die Atmosphäre ist das Ergebnis der Fotosynthese, der Arbeit der Algen während Millionen von Jahren, bei der Sonnenlicht in Luft verwandelt wurde. Die Antwort der Evolution auf die Atmosphäre war die Lunge.