

SCHIFFBRUCH OHNE ZUSCHAUER

CASPAR DAVID FRIEDRICHS *EISMEER* ALS KATASTROPHENBILD

I.

Caspar David Friedrichs *Eismeer* (Abb. 1)¹ ist nicht nur zu einer Ikone der romantischen Malerei, sondern auch zu einem Schlüsselbild der Katastrophenikonographie geworden. Lange vor Friedrichs Gemälde wurden zahllose, teils höchst dramatische Darstellungen von Schiffbrüchen gemalt. Nicht wenige von ihnen zeigen packende Momente der Entscheidung mit ungewissem Ausgang; sie warten mit effektvollen Hell-Dunkel-Kontrasten auf oder bereichern das Geschehen auf dem tosenden, aufgewühlten Meer um ausdrucksstarke Staffagefiguren an der Küste, in deren Gestik und Mimik sich die Dramatik spiegelt.² Friedrichs *Eismeer* sticht aus der Fülle dieser Schiffbruchdarstellungen heraus. Während viele andere Bilder ihre Betrachter noch auf eine Rettung zumindest von Teilen der Schiffsbesatzung hoffen lassen, ist die Katastrophe in Friedrichs Bild maximal zugespitzt. Hier in der Starre des ewigen Eises gibt es kein Entrinnen mehr.

Mit dieser Zuspitzung droht sich das Gemälde jedoch zugleich von der Katastrophe im eigentlichen Sinn zu entfernen. Von einem Wendepunkt, einer entscheidenden Umkehrung, die der Etymologie nach mit dem Begriff der Katastrophe gemeint ist, wird in Friedrichs Bild kaum mehr etwas anschaulich. Alles ist bereits entschieden und der eigentliche Schiffbruch längst geschehen, lässt doch die Lage des Schiffes vermuten, dass es nicht erst kürzlich dem Eis zum Opfer gefallen ist. Das *Eismeer* erweist sich damit als ungewöhnliche Darstellung einer Katastrophe. Es weicht von der vertrauten Zeitordnung des Kata-

strophenbildes ab, das in der Regel den Moment des schweren Unglücks selbst zeigt oder aber unmittelbar danach die Folgen des Schicksalsschlages vor Augen führt.³ Friedrichs Bild setzt einen anderen Akzent und kann dadurch umso nachdrücklicher evident machen, dass sich hier nicht nur ein kleiner Zwischenfall zugetragen, sondern eine Schiffskatastrophe ereignet hat. An ihm zeigt sich, dass die Dimensionen einer Katastrophe, ihr wirklich katastrophales Ausmaß und ihre Unumkehrbarkeit, mit zunehmendem Abstand klarer hervortreten.

Damit deutet sich jedoch auch ein fundamentales Darstellungsproblem der Katastrophe an: Wird der katastrophale Wendepunkt selbst ins Bild gesetzt, so ist keinesfalls entschieden, wie schwerwiegend das Unglück tatsächlich sein wird und ob doch noch eine Rettung möglich ist. Stehen aber die Folgen im Zentrum, so kann die Katastrophe selbst nur mittelbar und *ex post*, aus einer Position der Nachträglichkeit, zur Darstellung kommen, so dass ein entscheidendes Charakteristikum, der plötzliche Einbruch oder Umschwung, nicht mehr anschaulich wird. Zumindest in Bildern lassen sich diese beiden Aspekte, die erst in ihrem Zusammenspiel die Katastrophe ausmachen, kaum gleichzeitig zum Ausdruck bringen.

Mit seinem *Eismeer* hat Friedrich eine klare Entscheidung für die zweite Option getroffen. Von der jähren Plötzlichkeit des Moments, in dem sich erweist, dass das Schiff dem Eis nicht standhält und ihm nicht entkommen kann, teilt sich in seinem Gemälde nichts mehr mit. Aus dem *point of no return*, dem zeitlichen Wendepunkt eines irreversiblen Geschehens, ist nun ein räumlicher Topos geworden: das Eismeer als Ort, von dem in

Abb. 1 Caspar David Friedrich, Das Eismeer, um 1823/24, Öl auf Leinwand, 96,7 x 126,9 cm, Hamburger Kunsthalle. (Detail)

diesem Fall niemand zurückkehren wird. Gerade weil Friedrichs Gemälde aus den erprobten Konventionen von Bildern des Schiffbruchs ausschert, bietet es ein besonders geeignetes Beispiel, um über Katastrophenbilder nachzudenken.

II.

Friedrichs Kunst hat bei seinen Zeitgenossen bemerkenswert ambivalente Reaktionen hervorgerufen. Seine künstlerische Begabung sowie seine zeichnerischen und maltechnischen Fertigkeiten wurden kaum je in Frage gestellt. Doch polarisierten seine Bilder durch die Wahl ungewöhnlicher Sujets und durch verstörend strenge Kompositionen. Die Ambivalenz der Publikumsreaktionen lässt sich besonders gut in den frühen 1820er Jahren beobachten. An Friedrichs herausgehobener Stellung unter den Dresdner Künstlern bestand damals kein Zweifel, zugleich aber mehrten sich in diesen Jahren die Stimmen, die dem Künstler bewusste Eigenwilligkeit unterstellten, seine Bildmotive für unglücklich hielten und ihn auf Abwegen sahen.

Die ersten Ausstellungsbesprechungen, in denen über Friedrichs *Eismeer* berichtet wird, zeugen exemplarisch davon, wie sich ein Teil des Publikums und der Kritiker verunsichert von Friedrich distanziert. So heißt es etwa im *Literarischen Conversations-Blatt* des Leipziger Verlegers Friedrich Arnold Brockhaus: „Die Kunst schien in dem verflossenen Jahre keine bedeutenden Fortschritte gemacht zu haben, wenn einer der gefeiertsten Meister sich in krankhaftem Streben nach Neuheit und Seltsamkeit bis zu den starren Eisschollen des Nordmeers verstieg, von denen die eingekeilten Schiffstrümmer das nach Schönheit und Leben suchende Auge zurückscheuchten [...]“⁴⁴ Einen ähnlichen Vorbehalt formulierte ein Kritiker des *Archivs für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* anlässlich der Prager Kunstausstellung von 1824: „So wenig der Tod uns geeignet scheint, als Gegenstand bildender Kunst, so wenig möchten wir eine so ganz leblose, eiförmige, öde Naturansicht einem Maler empfehlen.“⁴⁵ Und in einem fiktiven Dialog, der ebenfalls im *Literarischen Conversations-Blatt* erschien, wird zwar von einem Ausstellungsbesucher namens Fedor zugestanden, dass das Eismeer „in seiner starren feindlichen Größe“ durchaus „schön“ dargestellt sei; die Gesprächspartnerin, Rosa, schränkt aber sogleich ein: „Ja wo[h], doch möchte ich es nicht immer vor Augen haben [...]“⁴⁶

Was in den zitierten Besprechungen nur knapp angedeutet wird, hat Carl Töpfer zwei Jahre später, 1826, anlässlich einer Hamburger Ausstellung ausführlicher dargelegt. Mit dem Eismeer habe sich Friedrich einen fragwürdigen Gegenstand ausgewählt, der die Möglichkeiten eines Malers letztlich überfordern müsse: „Der Ge-

danke, uns den Theil unseres Planeten vor den Blick zu bringen, wo ein ewiger Winter mit gewaltiger Faust die ungestüme Meereswoge gefesselt hält, wo Riesenschiffe an der Kraft der ungeheuren Eisgebirge zerschellen, hat etwas Erhabenes, aber auch etwas erschreckend Kühnes.“ Die Herausforderung, die sich mit dieser Kühnheit verbindet, sieht Töpfer in dem Problem, die Dimensionen des Eismeer überzeugend vor Augen zu führen. Gerade weil dem Betrachter ein vertrauter Vergleichsmaßstab fehle, drohe Friedrichs Versuch zu scheitern, die räumliche Weite des Eismeer sowie die Dicke und Schwere der Schollen zu veranschaulichen: „[...] wir können eine große Fläche gemalt durch unsre Phantasie ergänzen, wir können aber unsre Phantasie nicht an einen Baumzweig knüpfen, um einen Wald zu denken, wir können eine Woge nicht zu einem Meer ausarbeiten, Stücke gehäuftes Eis führen uns nicht zur Anschauung des Eismeer. Mag immerhin jenes Schiff, ein zersplitterter Dreimaster, uns die Größe der Schollen andeuten, das gethürmte Eis wird nicht groß durch die Kleinheit des Schiffes, sondern das Schiff wird zu einem zersplitterten Modell, klein durch die Größe des Eises, und wir wähen, einen geringen Theil des Oder- oder Elb-Eises zu sehen, in welches ein muthwilliger Knabe ein Miniaturschiffchen zerbrochen warf.“⁴⁷

Die ausführliche Kritik Töpfers verdient besondere Aufmerksamkeit, weil sie die Wahl des Sujets nicht einfach pauschal ablehnt, sondern die Schwierigkeiten, die sich mit dem Bildgegenstand verbinden, darzulegen versucht. Töpfer führt dabei – teils eher beiläufig – Beobachtungen und Assoziationen an, die an Kernprobleme von Friedrichs Bild rühren: Zum einen verknüpft er das Gemälde mit dem Erhabenen und ruft damit einen Schlüsselbegriff der Ästhetik um 1800 auf. Zum anderen bemerkt er, dass die Größenverhältnisse im Bild Fragen aufwerfen und zudem in einer Spannung zur begrenzten Größe des Gemäldes selbst stehen. Auf beide Aspekte wird zurückzukommen sein. Ihre Bedeutung für die kritische Beurteilung des Bildes steht für Töpfer jedoch außer Frage. Denn bereits in den ersten Zeilen seiner Bildbetrachtung kommt er zu einem bemerkenswerten Schluss, indem er den Schiffbruch im Bild in einen ‚Schiffbruch‘ des Bildes selbst überführt: „Das Schiff der Phantasie des Künstlers, mit welch‘ günstigem Winde es auch getrieben wurde, es mußte scheitern an dieser gigantischen Natur.“⁴⁸

III.

Töpfers Metaphorik von Schifffahrt und Schiffbruch des Malers ist klug gewählt. Tatsächlich hatte sich Friedrich in mehreren Etappen seiner Darstellung des Eismeer genähert. In den Jahren 1821/22 hatte er im Auftrag des Sammlers und Kunstken-

ners Johann Gottlob von Quandt an einem Gemälde gearbeitet, das auf der Dresdner Kunstausstellung im Sommer 1822 unter dem ebenso umständlichen wie hintersinnigen Titel *Ein gescheitertes Schiff auf Grönlands Küste im Wonnemond* präsentiert wurde.⁹ Als solle dieses Bild nachdrücklich von den zeitgleich kursierenden Berichten über Nordmeer-Expeditionen abgerückt werden, war der Titel im Ausstellungskatalog eigens mit dem Zusatz „eigne Erfindung“¹⁰ versehen worden. Bereits dieses – uns nicht überlieferte – Bild rief in Rezensionen geteilte Reaktionen hervor. In einigen Kritiken deutet sich die Frage an, ob Friedrich mit diesem Sujet nicht die Grenzen der Kunst überschreite.¹¹ Die zeitgenössischen Beschreibungen dieses Bildes lassen darauf schließen, dass es in vielerlei Hinsicht dem Hamburger *Eismeer* ähnelte. Allerdings wich das für Quandt ausgeführte Gemälde in einem entscheidenden Aspekt vom späteren Bild ab, da es das Geschehen deutlich erkennbar in einer Küstenregion situierte und dabei sogar die Jahreszeit ahnen ließ: „Grönlands Küste wird uns gezeigt im Frühling, wo auf den starren Klippen das Eis zu schmelzen beginnt, hochaufgethürmt liegen die geborstnen Massen des festen, grünlichen Eises, welche das Polarmeer an die hohen Felsen drängt; zerschmettert und gescheitert ist ein mächtiges Schiff zwischen ihnen, es hieß: die Hoffnung, dieß sehen wir noch, in einzelnen Stücken ragen die Schiffstrümmer zwischen dem scharfkantigen Eis hervor.“¹² Friedrich hatte sich mithin bereits mit diesem Bild weit in Gebiete hervorgewagt, die ihm und seinen Zeitgenossen nur aus Berichten und wenigen, ästhetisch eher anspruchslosen bildlichen Darstellungen vertraut waren (Abb. 2). Mit der Wahl einer Küste als Schauplatz und mit der Darstellung hoher, felsiger Klippen dürfte er allerdings an eine verbreitete Form von Schiffbruch-Darstellungen angeknüpft haben, wie sie vor allem von Claude Joseph Vernet und in seiner Nachfolge popularisiert worden war.¹³ Die Verlagerung in die Eiswüste des Nordens war zwar ungewöhnlich, doch scheint Friedrich zunächst noch auf eine Szenerie zurückgegriffen zu haben, die an die Seherfahrten seines Publikums anschloss. Ähnliches gilt für eine weitere arktische Landschaft, von der Heinrich Hase anlässlich eines Atelierbesuchs bei Friedrich im Jahr 1823 berichtete: „Ein kleines Bild, das aus dem Küstenlande jenes unwirthlichen Ocean entnommen scheint, zeigt uns nichts als Gebirge, die im fernen Nebel eines kalten Abends sich verlieren, einen gefrorenen Strom in der Mitte, und an dessen Ufer heidebedeckte Schluchten, von denen die Stürme den Schnee so abgeweht haben, dass Moos und Riedgras hie und da vorblickt. Nichts lebendes außerdem. – Horour wide extends. |



Abb. 2 William Westall nach Frederick William Beechey, Die Lage der Schiffe Hecla und Griper am 20. September 1819, Radierung und Aquatinta, aus: Edward Parry, *Journal of a Voyage for the Discovery of a North-West Passage from the Atlantic to the Pacific*, London 1821.

His desolate domain – Doch in der Luft sieht man das Spiel einer sinkenden Sonne, auf der Steppe ihre verschwindenden Lichter [...].¹⁴ Es ist umstritten, ob die Beschreibung auf ein Gemälde bezogen werden kann, das 2004 durch die National Gallery in Washington erworben wurde (Abb. 3); denn dieses Bild zeigt immerhin zwei Jäger oder Wanderer im Mittelgrund der eisigen Landschaft.¹⁵ Doch könnten diese Staffagefiguren durchaus, wie Margaret M. Doyle erwogen hat, erst gegen Ende des Werkprozesses und mithin nach dem Atelierbesuch von Hase hinzugefügt worden sein. Denkbar ist zudem, dass sich Hase in seiner Beschreibung unausgesprochen mit den Figuren identifiziert hat und gleichsam ihre Situation oder Wahrnehmung wiederzugeben versuchte, als er festhielt: „Nichts lebendes außerdem.“ Zumindest entspricht seine Ekphrasis mit Details wie den Schneeverwehungen und dem freigelegten Riedgras, aber auch mit der Schilderung der Lichtstimmung so weitgehend dem Bild in Washington, dass es schwerfällt, das beschriebene Werk nicht mit dem uns bekannten Gemälde zu identifizieren. Doch auch unabhängig von dieser offenen Frage, zeugen die Washingtoner Landschaft und Hases Beschreibung davon, dass Friedrich den Schritt von arktischen Küstenregionen zum eigentlichen Eismeer noch nicht gemacht hatte. Bevor er das heute in Hamburg verwahrte Bild malte, blieb er bei der Darstellung von vereisten Landstrichen oder Küstengegenden. Während das Gemälde für Quandt bereits einen Schiffbruch zeigte, beschränkt sich das Bild in Washington ganz auf eine verschneite Vorgebirgslandschaft.

Das „Schiff der Phantasie des Künstlers“ drang daher, um die Metapher Carl Töpfers aufzugreifen, tatsächlich nochmals deutlich weiter in ein künstlerisches Grenzgebiet vor, als Friedrich sein *Eismeer* konzipierte. Sowohl in der Wahl des Bildgegenstands als auch in der Darstellungsform radikalisierte er die Konzeption der früheren Bilder. Indem das *Eismeer* nicht mehr erkennen lässt, ob und ggf. wo ein Zugang zum Land zu suchen wäre, spitzt es die ausweglose Lage des gescheiterten Schiffes beträchtlich zu. Zugleich entfallen mit den Felsen und Klippen Landmarken, die eine Orientierung über die Größenverhältnisse im Bild erleichtern. Nun dient, wie bereits Töpfer festgestellt hat, allein das Schiff als Maßstab, an dem sich die Monumentalität der Schollen zeigt. Allenfalls die entasteten Baumstämme, die ebenfalls in das Mahlwerk des großen aufgetürmten Schollenbergs geraten sind, vermögen die dabei gewonnene Größenschätzung zu bestätigen. Gemeinsam mit den in das Eis hineingemischten sandigen Brauntönen deuten sie zugleich darauf hin, dass sich unterhalb der gewaltigen Schollendecke vielleicht eine Küste oder eine Landzunge verbergen könnte. Gewissheit lässt sich darüber jedoch nicht erlangen. Damit ist auch die Frage offen, wo der Betrachter seinen Standort finden kann, sofern er sich in die Eislandschaft hineinversetzt.

Dass der Rezipient zunächst dazu eingeladen ist, in seiner Imagination die Landschaft zu betreten, liegt nicht nur angesichts der Darstellungsweise nahe, die so wirklichkeitsnah anmutet, dass zeitgenössische Betrachter den Eindruck äußerten, beim

Blick auf das Bild zu frieren.¹⁶ Vor allem die Gestaltung des Vordergrundes mit den stufenartig geschichteten Eisschollen regt dazu an, sich in Gedanken in das Bild hineinzusetzen, zumal eine solche ‚Wanderung‘ des Betrachters in einer bildlich dargestellten Landschaft im späten 18. Jahrhundert geradezu zur Konvention geworden war.¹⁷ Doch der Eintritt ins Bild bringt den Rezipienten nicht nur in eine höchst prekäre, lebensbedrohliche Situation, aus der – sofern man die Illusion aufrechterhält – kein Entrinnen möglich ist. Er konfrontiert vielmehr auch mit Inkohärenzen in den Größenverhältnissen. Fällt nämlich der Blick zunächst auf die Schollen im Vordergrund, so wird der Betrachter deren Dicke weit weniger monumental einschätzen, als wenn er etwas später die Ausmaße der Eisplatten mit der Größe des Schiffes vergleicht. Die Kritik Carl Töpfers kann dabei vor Augen führen, dass dieses Problem nicht behoben ist, wenn der Betrachter seine erste Einschätzung angesichts des überraschend kleinen Schiffes korrigiert. In Anbetracht der wie Stufen sich darbietenden Schollen am unteren Bildrand fällt es vielmehr schwer, dem Eis dauerhaft eine Dicke zuzuschreiben, die mindestens mehrere Meter umfasst und die Höhe eines Hecks erreicht.¹⁸ Mit anderen Worten: Je nachdem worauf der Blick des Betrachters sich richtet, werden ihm unterschiedliche Größenschätzungen suggeriert. Was sich ihm darbietet, widersetzt sich einer Einordnung in gewohnte Maßstäbe.

So wie den Betrachter die Szenerie in ihren räumlichen Dimensionen befremdet, scheint sich das Bild auch der gewohnten



Abb. 3 Caspar David Friedrich, Nordische Frühlingslandschaft, um 1825, Öl auf Leinwand, 35,3 x 49,1 cm, Washington D. C., National Gallery.

Ordnung der Zeit zu entziehen. Einerseits präsentiert es eine gänzlich erstarrte Situation, aus der jegliches Lebenszeichen gewichen ist. In der Eiswüste vollzieht sich keine Handlung, und die Zeit scheint stillgestellt zu sein. Andererseits lassen jedoch die Lage des Schiffes und die aufgetürmten Schollen auf gewaltige Kräfte schließen, die im Eis wirken. Sie zeigen sich nicht nur am Schiff, sondern finden auch in den dramatischen Diagonalen, die Friedrichs Bildkomposition insbesondere im Zentrum beherrschen, anschaulich Ausdruck. Dieses Zusammenspiel von vollkommener Erstarrung und sich zuspitzender Dynamik verleiht dem Bild eine besondere Spannung. Peter Rautmann hat treffend von einer „konfliktbeladene[n] Bildstruktur“¹⁹ gesprochen, durch die sich das Gemälde auszeichne. Anders als die Eisesstarre auf den ersten Blick suggeriert, ist dem Bild daher durchaus ein zeitliches Moment eigen. Allerdings sind auch die Dimensionen dieser Zeit für den Betrachter nicht abschätzbar. Ob das Schiff erst vor kurzem gescheitert ist und nun recht rasch unter der Eisdecke begraben wird, oder ob es, wie Carl von Voss – allerdings mit Blick auf das 1822 ausgestellte Gemälde *Ein gescheitertes Schiff auf Grönlands Küste* – vermutete, „vielleicht schon seit vielen Jahrhunderten hier begraben und vergessen“ liegt, lässt sich nicht entscheiden.

Friedrich hat auf diese Weise etwas zur Darstellung gebracht, für das den zeitgenössischen Betrachtern jeder Maßstab fehlen musste. Mehr noch als bei dem 1822 ausgestellten Gemälde für Quandt wäre hier der Zusatz „eigne Erfindung“ angemessen gewesen. Denn so wie Friedrich das Eismeer in seinem Bild von 1824 zeigt, kann es sich nur jemandem darbieten, für den es keine Rettung mehr aus dem arktischen Dauerfrost gibt. Friedrich führt diese Gegend als eine Welt vor Augen, in der die räumliche Orientierung und die vertrauten Größenverhältnisse ebenso fraglich werden wie das gewohnte Zeitempfinden. Sein Bild musste die Betrachter nicht allein durch das Dargestellte, das ausweglose, todbringende Eis, sondern auch durch die Darstellungsform zutiefst verunsichern. Immer wieder, auch in späteren Besprechungen, etwa anlässlich der Hamburger Ausstellung 1826, wurde daher kritisiert, „die ganze Darstellung“ gehe „über die Kunst der Malerey hinaus“.²⁰

IV.

Die Kritik, Friedrich überschreite mit seinem Bildmotiv den Bereich jener Sujets, die sich sinnvoll in Gemälden darstellen lassen, erinnert an die Äußerung Carl Töpfers, der Friedrichs Bildidee als „etwas Erhabenes, aber auch etwas erschreckend Kühnes“ charakterisiert hatte. Tatsächlich gibt es gute Gründe davon auszu-

gehen, dass Friedrich mit seinen arktischen Landschaften auf eine Konjunktur des Erhabenen antwortete, die sich um 1800 beobachten lässt. Geradezu zwangsläufig musste er dabei auch zu den Grenzen des Darstellbaren vorstoßen, denn es galt keineswegs als ausgemacht, dass sich die Empfindung des Erhabenen überhaupt durch Werke der Kunst würde wecken lassen.

Seine bemerkenswerte Beliebtheit verdankt der Begriff des Erhabenen um 1800 vor allem theoretischen Anstößen: Namentlich Edmund Burke, Immanuel Kant und Friedrich Schiller hatten das Erhabene zu einem Schlüsselbegriff der Ästhetik aufgewertet und dem Schönen gleichsam an die Seite gestellt.²¹ Bei allen, teils erheblichen Unterschieden ist diesen Theoretikern gemeinsam, dass sie mit dem Erhabenen Grenzphänomene und Grenzüberschreitungen bezeichnen. Konfrontationen mit unvergleichlich großen, weiten oder ausgedehnten Phänomenen sind darunter ebenso zu zählen wie die Begegnung mit unbezwingbaren, unkontrollierbaren Kräften und Gewalten. Solche Erfahrungen können eine Empfindung des Erhabenen anregen, sofern sich das Subjekt in seiner Sicherheit nicht in Frage gestellt sieht und dennoch zugleich seine eigene physische Ohnmacht spürt. Unter dieser Voraussetzung stellt sich zunächst ein anfängliches Unbehagen ein, das durch die Erfahrung der Unterlegenheit oder – im kantischen Sinne – durch eine Überforderung der Erkenntnisvermögen Einbildungskraft und Verstand bei der Größenabschätzung hervorgerufen wird. Auf diese „Unlust“, wie es im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts heißt, kann jedoch ein Gefühl der Lust folgen, sobald dem Subjekt bewusst wird, dass es dieser Herausforderung dank seiner Vernunftbegabung gewachsen ist. Dann werde, so Kant, die „Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich“.²²

Während Kant es fast ausschließlich der Natur zutraute, Anlässe für Empfindungen des Erhabenen zu bieten, bezog Schiller den Begriff gezielt auf die Kunst, genauer: auf das Theater. Für zeitgenössische Kunsttheoretiker wie Christian August Semler und Carl Ludwig Fernow lag daher die Frage nahe, ob auch die Landschaftsmalerei das Erhabene zur Darstellung bringen könne. Beide blieben aber bemerkenswert skeptisch: Die Starre des Gemäldes ließ es kaum möglich erscheinen, dynamische Kräfte anschaulich werden zu lassen, und die Begrenztheit des Bildes stand dem Ansinnen entgegen, Erhabenheit durch unermessliche Weiten zu wecken.²³

Und dennoch hat es nicht an Versuchen gemangelt, das Erhabene in Bildern zur Geltung zu bringen. Kontrastierende Bilderpaare eigneten sich dabei in besonderem Maße, um das Sublime



Abb. 4 Claude Joseph Vernet, Schiffbruch im Gewittersturm, 1770, Öl auf Leinwand, 114,6 x 162,9 cm, München, Alte Pinakothek.

in Gegenüberstellung zu einer dezidiert schönen Szenerie darzustellen. Derartige Gegensatzpaare konnten u. a. an *Pendants* von Claude Joseph Vernet anknüpfen, die sich im ausgehenden 18. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten.²⁴ Vernet hatte vielfach dramatische Schiffbruchdarstellungen mit friedlichen, idyllischen Strandszenen (Abb. 4–5) kontrastiert und so ein Grundmuster etabliert, auf das sich die Begriffe des Erhabenen und des Schönen beziehen ließen.²⁵ Ein solches Ansinnen war offenbar leitend für Johann Gottlob von Quandt, als er 1822 Friedrich den Auftrag zu einer nordischen Landschaft erteilte, die eine südliche Landschaft von der Hand Johann Martin von Rohdens ergänzen sollte. Wie Äußerungen von Quandt und aus seinem Umfeld zeigen, war Friedrichs *Gescheiterte Hoffnung*, das verlorene Vorläuferbild zum *Eismeer*, als erhabenes Pendant zu Rohdens schöner Naturszenerie gedacht, die uns lediglich in einer Zeichnung (Abb. 6) und einer Druckgraphik überliefert ist.²⁶ Der ambitionierte Auftraggeber Quandt sollte nur wenige

Jahre später eine eigene Kunsttheorie veröffentlichen, die an Kant anknüpfend den Begriffen des Schönen und Erhabenen besondere Bedeutung zumäß.²⁷ Quandt dürfte Friedrich mithin ausdrücklich darum gebeten haben, die arktische Landschaft in all ihrer Erhabenheit zu zeigen.

Es bleibt allerdings zu fragen, ob Friedrich diesem Auftrag tatsächlich gefolgt ist. Sein Bild bietet zwar ein eindrucksvoll inszeniertes Naturschauspiel auf, um den Betrachter erschauern zu lassen, doch zeigen bereits viele zeitgenössische Reaktionen, dass dadurch weniger die Empfindung des Erhabenen angeregt als vielmehr Fragen aufgeworfen wurden. Die oben beschriebene räumliche und zeitliche Desorientierung, in die das Gemälde seine Betrachter hineinführt, trägt jedenfalls nicht dazu bei, die Vernunftbestimmung des Subjekts erfahrbar werden zu lassen. Das Bildmotiv mag zunächst erhaben anmuten, dem Betrachter, der sich mit dieser Erwartung auf das *Eismeer* einlässt, stockt jedoch bald der Atem.



Abb. 5 Claude Joseph Vernet, Seehafen bei Sonnenuntergang, 1770, Öl auf Leinwand, 114,7 x 163,5 cm, München, Alte Pinakothek.

Verstärkt wird diese Verunsicherung durch einen ungewöhnlichen Mangel. Zur Ikonographie des Schiffbruchs gehören traditionell Zuschauer, die vom sicheren Ufer oder von fahrtüchtigen Booten aus den drohenden Untergang beobachten. Sie führen in der Darstellung eine Haltung vor, die auch der Betrachter vor dem Bild einnehmen kann. Kaum zufällig hat Hans Blumenberg mit seiner weit ausgreifenden Untersuchung zum Motiv des Schiffbruchs in Literatur und Philosophie die griffige Formel vom „Schiffbruch mit Zuschauer“ geprägt.²⁸ Es ist in besonderer Weise diese Konstellation, die Beobachtung eines Unglücks von sicherer Warte aus, die von den Zeitgenossen Friedrichs mit dem Erhabenen assoziiert wurde.

Friedrich führt den Blick mit seinem *Eismeer* indes in Grenzregionen, in denen kein Platz mehr ist für diese Zuschauer – was umso mehr auffällt, als Rohdens Landschaft den mit den Augen ‚wandernden‘ Betrachter regelrecht gastfreundlich empfängt. Wer jedoch imaginativ den Weg in Friedrichs *Eismeer* geht, ist

wie die Besatzung des gescheiterten Schiffes verloren. Als Betrachter sehen wir uns daher vor eine unbefriedigende Alternative gestellt: Lassen wir uns auf die wirklichkeitsnahe Darstellung ein, die uns einlädt, uns in die gezeigte Szenerie hineinzusetzen, so wird unsere Hoffnung auf den angenehmen Schauer des Erhabenen durch den ausweglosen Ernst der Situation rasch zunichte gemacht. Richten wir uns aber stattdessen in der sicheren Distanz von Bildbetrachtern ein, deren Blick nur auf eine künstliche Darstellung fällt, so ist es um den erhabenen Effekt ebenfalls geschehen, weil die verstandesmäßige Einsicht in die Fiktionalität des Geschehens einen ‚delightful horror‘, ein angenehmes Grauen, erst gar nicht entstehen lässt.

Zeitgenössische Kritiker wie Carl Töpfer haben den Eindruck geäußert, dass mit dem *Eismeer* Friedrichs Malerei oder seine „Phantasie“ Schiffbruch erlitten habe. Vermutlich ist es eher eine bestimmte Erwartungshaltung, die an diesem Bild scheitert, ja zum Scheitern gebracht werden soll. Der Betrachter kann sich



Abb. 6 Johann Martin von Rohden, *Der gastfreundliche Einsiedler*, 1818, Pinsel in Braun über Bleistift, 43,5 x 58,2 cm, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut.

zu Friedrichs Gemälde nicht in der gleichen Weise verhalten, wie er es von anderen Schiffbruchdarstellungen und Katastrophenbildern gewohnt ist. Er muss indes einsehen, dass er, anders als das Erhabene es verspricht, nicht beides, Lust und Schauern, gleichermaßen und zugleich haben kann.

V.

Das *Eismeer* sollte nach Friedrichs Plänen offenkundig nicht die letzte arktische Landschaft in seinem Œuvre bleiben. Etwa zehn Jahre nach der Vollendung des Hamburger Gemäldes erwog er, das ungewöhnliche Bildmotiv nochmals aufzugreifen und zu variieren. Der französische Bildhauer Pierre Jean David d'Angers berichtet in seinem Tagebuch davon, wie er im November 1834 Friedrichs Atelier besucht und dabei auch eine arktische Landschaft, vermutlich das uns bekannte *Eismeer*, gesehen habe. Im Gespräch habe Friedrich seine Idee umrissen, dem Sujet noch ein signifikantes neues Motiv beizufügen: „Er sagte mir, er hätte die Absicht, ein anderes Bild zu malen mit einem Eisgebirge am Horizont, das ein Schiff zum Scheitern brachte. Im Vordergrund sollte das Wasser hell und durchsichtig sein, frühlinghafte Vegetation, und das Logbuch des Fahrzeugs sollte am Ufer liegen und ausführlich berichten, daß der Kapitän und seine Mannschaft die außergewöhnlichsten Schauspiele gesehen haben, die der Mensch sehen kann.“²⁹ Mit dem Hinweis auf die außergewöhnlichen Naturschauspiele hätte das Logbuch zum Ausdruck gebracht, was vermutlich auch die zeitgenössischen Betrachter in einem Bild vom Polarmeer suchten: die erhabene Sensation, die das Fassungs- und Vorstellungsver-

mögen an Grenzen führt. Als Zeugnis ersten Ranges, das die Schiffsmannschaft (sofern sie aus dem Eis gerettet worden wäre) nicht hätte zurücklassen dürfen, wäre das Logbuch aber zugleich Beweis für das katastrophale Ende der Expedition gewesen. Die Schiffsbesatzung, so hätte jedem Betrachter deutlich werden müssen, war Opfer jener erhabenen Natur geworden, die sie zunächst noch bewundert hatte.

Als kleines Versatzstück in einer weiten Polarlandschaft hätte das Logbuch den Betrachtern zweifellos einen besonders nahsichtigen Detailblick abverlangt, der auch den Blick auf das Bild verändert hätte. Der Versuch, das Buch zu lesen, hätte den Betrachter vermutlich so nah an die Bildfläche geführt, dass er den erhabenen Ausblick aus den Augen verloren hätte und mit der bemalten Oberfläche des Bildträgers konfrontiert gewesen wäre. Auf gleich zweifache Weise wäre dabei der Genuss der erhabenen Landschaft getrübt worden: Zum einen hätte das Logbuch darauf aufmerksam gemacht, dass auf die erhabene Empfindung schon bald die existenzielle Bedrohung folgen könnte; zum anderen wären im Zuge der nahsichtigen Lektüre der Zeilen die Künstlichkeit und der Bildstatus der Landschaft auffällig geworden. So wie die Schiffsbesatzung auf den eisigen Boden der Tatsachen zurückgeholt worden war, sollte offenbar auch der Betrachter, wenn er seinem Verlangen nach erhabenen Empfindungen folgte, auf die Bildoberfläche und ihre eigene Materialität jenseits der Darstellung gestoßen werden. Das vermeintlich erhabene Naturschauspiel hätte sich für den aufmerksamen Betrachter letztlich als ein „spectacle extraordinaire“, freilich weniger der Natur als vielmehr der Malerei erwiesen. Der Bericht von David d'Angers ist das einzige Zeugnis, in dem dieser Plan Friedrichs Erwähnung findet. Nichts deutet darauf hin, dass er das Vorhaben tatsächlich umgesetzt hat. Vielleicht hat Friedrich auf diese Weise, mithin durch einen Verzicht auf die Ausführung des in Gedanken bereits entworfenen Bildes, eine besonders konsequente Form gefunden, um eine Katastrophe darzustellen. Denn jedes Bild eines Schiffbruchs im ewigen Eis muss eine lebensbedrohliche Lage zeigen, in der kein Überleben möglich scheint und aus der kein Ausweg herausführt. Indem es diese Situation zeigt, suggeriert es aber die Existenz von Augenzeugen, die darüber berichten können. Jedes Bild einer solchen Katastrophe enthält mithin das Versprechen, dass es Überlebende geben könnte. Ihre Radikalisierung findet die Katastrophe eines Schiffbruchs im Eis daher, wenn es vom Unglück nicht einmal mehr ein Bild gibt. Die eigentlichen Katastrophen sind vielleicht jene, von denen wir uns kein Bild machen können.

Anmerkungen

- 1 Der folgende Beitrag führt Überlegungen weiter, die ich in früheren Arbeiten zur Diskussion gestellt habe; vgl. Grave 2001; und ders. 2012, S. 187–199. In eine ähnliche Richtung weisen die Studien von Werner Busch; vgl. Busch 2003, bes. S. 146–148. Kritik an diesen Deutungen äußerte u. a. Nina Hinrichs; vgl. Hinrichs 2011, bes. S. 77–80. Ihre Gegenargumente meine ich allerdings bereits in meiner kleinen Studie von 2001 (bes. S. 48f.) antizipiert zu haben. – Wichtige Aspekte der Deutung von Friedrichs *Eismeer*, die in der Hamburger Kunsthalle verwahrten Ölstudien, mögliche Bezüge zu Nordmeer-Expeditionen der Zeit um 1820 sowie insbes. potenzielle politische Konnotationen, können an dieser Stelle nicht entfaltet werden; vgl. dazu weiterhin die lesenswerte Monographie von Peter Rautmann (Rautmann 1991), meine eingangs erwähnte Studie von 2001 sowie Börsch-Supan/Jähniq 1973, S. 386f., Nr. 311.
- 2 Vgl. etwa Mertens 1987 und Roters 1995, S. 151–171.
- 3 Vgl. Trempler 2013.
- 4 Anonym, Die berliner Kunstausstellung, in: Literarisches Conversations-Blatt Nr. 281 (7.12.1824), S. 1121–1124, hier S. 1121; auch bei Börsch-Supan/Jähniq 1973, S. 104.
- 5 Anonym, [Bericht über die Prager Kunstausstellung 1824], in: Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst 15 (1824), S. 377; zit. nach Börsch-Supan/Jähniq 1973, S. 103.
- 6 Anonym, Über die diesjährige Kunstausstellung in Dresden [Teil 1], in: Literarisches Conversations-Blatt Nr. 245 (23.10.1824), S. 977–980, hier S. 979, auch bei Börsch-Supan/Jähniq 1973, S. 104.
- 7 Carl Töpfer, Erste Kunstausstellung in Hamburg (Fortsetzung), in: Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie, Nr. 54 (1826), Sp. 429f. hier Sp. 429; auch bei Börsch-Supan/Jähniq 1973, S. 107.
- 8 Töpfer 1826 (wie Anm. 7); auch bei Börsch-Supan/Jähniq 1973, S. 107.
- 9 Börsch-Supan/Jähniq 1973, S. 376f., Nr. 295.
- 10 Zit. nach ebd., S. 95.
- 11 In einer Kritik heißt es zum Beispiel, das Bild sei „mehr wunderlich als kunstmäßig schön“; Anonym, Über die Dresdener Kunstausstellung im Herbst 1822, in: Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode 7 (1822), Nr. 129, S. 1042; zit. nach Börsch-Supan/Jähniq 1973, S. 96; vgl. ferner den mit dem Kürzel „-t.“ gekennzeichneten Bericht: Dresden. Ende September 1822, in: Kunst-Blatt Nr. 93 (21.11.1822), S. 371f., bes. S. 372; auch bei Börsch-Supan/Jähniq 1973, S. 96.
- 12 Anonym, Über die Dresdener Kunstausstellung im Herbst 1822, in: Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode 7 (1822), Nr. 129, S. 1042; zit. nach Börsch-Supan/Jähniq 1973, S. 95f.
- 13 Vgl. Siefert 1997, S. 56–59; und Conisbee 2001.
- 14 H[einrich] Hase, Kunstdenkmäler aus Dresden. Winterlandschaften, in: Artistisches Notizenblatt Nr. 6 (28.3.1823), S. 21f., hier S. 21; vgl. auch Börsch-Supan/Jähniq 1973, S. 99.
- 15 Vgl. Börsch-Supan 2002/03; und Doyle 2006. – Aus der Sicht von Börsch-Supan spricht auch das Format des Washingtoner Gemäldes gegen eine Identifikation mit dem von Hase beschriebenen „kleine[n] Bild“. Mir scheint jedoch das Argument von Doyle 2006, S. 111, stichhaltig, dass ein Bild mit den Maßen 35,5 x 49 cm gerade im Vergleich zu dem gleichzeitig von Hase erwähnten *Eismeer* (96,7 x 126,9 cm) durchaus als „klein“ bezeichnet werden kann.
- 16 Vgl. [Carl August] B[öttiger], Die Dresdner Kunstausstellung [Teil 1], in: Artistisches Notizenblatt Nr. 15 (Aug. 1824), S. 57–60, hier S. 59: „[...] man erstarrt wirklich bei diesem Frost [...]“; auch bei Börsch-Supan/Jähniq 1973, S. 104.
- 17 Vgl. Grave 2010, bes. S. 298–305.
- 18 Auch anderen Kritikern ist dieses Problem nicht entgangen; vgl. etwa die Besprechung im Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst 15 (1824), S. 377, zit. bei Börsch-Supan/Jähniq 1973, S. 103.
- 19 Rautmann 1991, S. 14; vgl. auch Hofmann 2000, S. 228–236.
- 20 Anonym („H“), Kunstausstellung in Berlin 1826 (Beschluß), in: Kunst-Blatt Nr. 41 (21.5.1827), S. 161–163, hier S. 162; auch bei Börsch-Supan/Jähniq 1973, S. 111. Vgl. Anonym, Über die diesjährige Kunstausstellung in Dresden, in: Literarisches Conversations-Blatt Nr. 206 (7.9.1824), S. 821f., hier S. 821: „Ich bekenne, daß ich solche Gegenstände außer dem Gebiete der Malerei erachte [...]“.
- 21 Einen knappen einführenden Überblick über die Theorie(n) des Erhabenen bietet Grave 2011.
- 22 Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft (Werkausgabe, Bd. 10), hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main ¹¹1996, S. 180 (B 97).
- 23 Vgl. Semler 1800, S. 188; und Fernow 1806, bes. S. 69f.; vgl. auch Grave 2012, S. 192–195.
- 24 Vgl. etwa Siefert 1997, S. 56–59.
- 25 Vgl. May 1960; und Conisbee 2001, S. 156.
- 26 Ausführlicher dazu: Grave 2001, S. 85–104; sowie – mit weiteren Differenzierungen – Rufenacht 2017. – Zu Rohdens Bild vgl. Pinnau 1965, S. 142–144.
- 27 Vgl. Quandt 1830, S. 80–103.
- 28 Vgl. Blumenberg 1979.
- 29 Zit. nach Sumowski 1970, S. 231f.; vgl. David d’Angers/Bruel 1958, Bd. 1, S. 329: „Il m’a dit qu’il avait l’intention d’en faire un autre dans lequel il ferait voir, à l’horizon, une montagne de glace qui aurait étouffé un vaisseau. Sur le devant du tableau, l’eau serait claire et limpide, la végétation du printemps, et le journal du bâtiment serait sur le rivage, relatant que le capitaine X... et son équipage ont vu les spectacles les plus extraordinaires qu’il soit donné à l’homme de voir.“